

PAULO ALEXANDRE PEREIRA

Iluminuras

Literatura Portuguesa e Medievalismo

PAULO ALEXANDRE PEREIRA

ILUMINURAS

Literatura Portuguesa
e Medievalismo

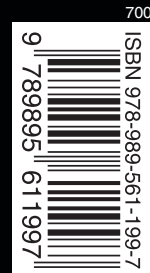
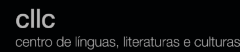
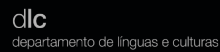


Paulo Alexandre Pereira. Licenciado em Português/Inglês (1990), Mestre em Literatura Comparada (1996) e Doutor em Literatura (2005), exerce presentemente funções como Professor Associado no Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, na área da Literatura Portuguesa. Tem sido responsável pela docência de diversas unidades curriculares de licenciatura, mestrado e doutoramento. É membro integrado do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da mesma Universidade, tendo, nessa qualidade, desenvolvido investigação nos domínios das literaturas portuguesa e de língua portuguesa, em especial da época medieval e dos séculos XX-XXI. Integrou as equipas de investigação dos projetos *Teografias: Literatura e Religião* (DLC-UA) e *A Fábula na Literatura Portuguesa: catálogo e história crítica* (FCSH-UNL). É autor de *A Beleza Imortal das Catedrais*. Afonso Lopes Vieira e *a imaginação medievalista* (IN-CM, 2009), assim como de inúmeros estudos publicados em periódicos nacionais e internacionais da sua área de especialidade.

Reclamando-se da linhagem crítica do medievalismo literário – entendido, em sentido amplo, como o estudo da receção, interpretação e recriação da Idade Média na tradição literária posterior –, reúne-se, no presente volume, um conjunto de ensaios nos quais se procura rastrear a sobrevivência do medieval na literatura portuguesa, entre o século XIX e a contemporaneidade. Escorada no conhecimento erudito ou compaginada com as mais diversas mitologias autorais, reconstruída a partir dos seus vestígios textuais ou conjurada como impreterível fantasma, perspetivada como resto ou como rasto, a Idade Média que, sob espécie literária, ressurgue na obra dos vários autores aqui estudados – Alexandre Herculano, Eça de Queirós, António Nobre, Afonso Lopes Vieira, Natália Correia, Jorge de Sena, João Miguel Fernandes Jorge ou Valter Hugo Mãe – é, mesmo quando se adentra nos territórios da História, sempre ficção de uma ficção.

Analisar alguns dos tempos e dos modos desse regresso ritual a uma Idade Média ficcional e poeticamente reinventada, inscrevendo-a algures entre a sedução de um tempo sem tempo e o retorno de um recalcado civilizacional, é o que nos propõem, num percurso de leitura renovador e original, estes ensaios que se querem também iluminuras de um tempo de trevas proverbiais.

Esta obra teve o apoio:



700



EDIÇÕES SÍLABO

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/04188/2020.

Iluminuras

Literatura Portuguesa
e Medievalismo

PAULO ALEXANDRE PEREIRA

EDIÇÕES SÍLABO

É expressamente proibido reproduzir, no todo ou em parte, sob qualquer forma ou meio gráfico, eletrónico ou mecânico, inclusive fotocópia, este livro.

As transgressões serão passíveis das penalizações previstas na legislação em vigor.

Não participe ou encoraje a pirataria eletrónica de materiais protegidos.

O seu apoio aos direitos dos autores será apreciado.

Visite a Sílabo na rede
www.silabo.pt

FICHA TÉCNICA

Título: Iluminuras – Literatura Portuguesa e Medievalismo

Autor: Paulo Alexandre Pereira

© Edições Sílabo, Lda.

Capa: Pedro Mota

1ª Edição – Lisboa, novembro de 2021

Impressão e acabamentos:

Depósito Legal:

ISBN: 978-989-561-199-7



EDIÇÕES SÍLABO, Lda.

Publicamos conhecimento

Editor: Manuel Robalo

R. Cidade de Manchester, 2

1170-100 Lisboa

Telf.: 218130345

e-mail: silabo@silabo.pt

www.silabo.pt

Índice geral

Apresentação 7

Artes de trovar

Capítulo 1 – ***Medievalite***

António Nobre e o medievalismo finissecular 11

Capítulo 2 – **Entre o canto e o pranto**

Saudade e filologia no neotrovadorismo de Afonso Lopes Vieira 33

Capítulo 3 – **Ferir pela palavra**

Catarse e *contrafactum* nas *Dedicácias*, de Jorge de Sena 59

Capítulo 4 – **Uma «arqueologia produtiva»**

Natália Correia e a tradição trovadoresca 85

Capítulo 5 – **«Não é do cráter sagrado a demanda»**

Lancelote, Robert Bresson e João Miguel Fernandes Jorge 101

Capítulo 6 – **Modos de amanhecer**

Inflexões da alba na poesia portuguesa contemporânea 125

Artes de contar

Capítulo 7 – Medieval, romântica, pós-moderna

Transcontextualização e metamorfose na lenda da dama do pé-de-cabra 145

Capítulo 8 – «O tesouro»

Do *exemplum* ao conto 179

Capítulo 9 – Paralelismo imperfeito

Tradição e reescrita em o *Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena 201

Capítulo 10 – Doenças da santidade

Jorge de Sena e Michèle Roberts 209

Capítulo 11 – *Heart of darkness*

O medievalismo sujo de *O Remorso de Baltazar Serapião* 225

Referências 241

Lugares de publicação original dos textos 267

Apresentação

«The ghosts of the Middle Ages are unquiet» – adverte David Mathews, na introdução ao seu volume *Medievalism. A Critical History* (2015: 1), lembrando, pouco depois, que a vocação dos estudos de medievalismo é justamente a de seguir no encaixo destes *revenants*. Sem que a analogia do ressurgimento do medieval com o fantasma que retorna seja propriamente inédita, a sua pertinência explicativa é evidente. Com efeito, na noção de *phantasma*, combinam-se semelhança (ilusória) e recriação (imaginativa), isto é, cópia e distorção, extremos entre os quais quase sempre têm pendularmente oscilado os *remakes* pós-medievais da Idade Média. Desde a sua origem, os estudos de medievalismo elegeram como objeto de inquirição estes retornos do recalco medieval, detendo-se metodicamente na sua persistência trans-histórica, diversidade artístico-criativa e funcionalidade ideológica.

Tendo visto, sobretudo no decurso das últimas três décadas, consolidados os seus alicerces epistemológicos, autonomia disciplinar e visibilidade acadêmica, o medievalismo, entendido genericamente como o estudo das reemergências modernas e contemporâneas da Idade Média, reivindica como seu *proprium* heurístico um regime de historicidade híbrido, que não hesita em criticamente fazer dialogar passado medieval e contemporaneidade, esquivando-se, sem complexos, ao contrato referencial, de base historiográfica, que subjaz à medievística erudita, e em função do qual é uma Idade Média ‘real’ aquela que se promete reconstituir.

Frequentemente estereotipadas, trivializantes ou mesmo fraudulentas, as reinvenções cíclicas da tradição medieval dizem, como me parece incontestável, muito mais sobre o *Zeitgeist* mudável dos tempos históricos que as geraram do que sobre essa Idade Média historiograficamente pura, defendida – não raras vezes com denodo cavaleiresco e esgrimindo o que reputam ser ponderosas razões de probidade disciplinar – pelos cruzados dos estudos medievais ‘genuínos’. A esses, claro, poderia responder-se com a irônica clarividência de Frederic Jameson:

To a nonspecialist, the Middle Ages appeal, if not to personal taste and idiosyncrasy, then at least to some transpersonal Imaginary, which cannot but be based on stereotype, caricature, prejudice, and misconception if not outright misinformation. I console myself with the conviction that all historical universals are constructed out of just such things (...). (2010: 243)

É essa mesma desconfiança em relação aos «universais históricos» – e a consciência de que, bem vistas as coisas, qualquer Idade Média será sempre apenas *uma* de entre aquelas dez que, em estudo célebre, Umberto Eco inventariou (Eco, 1998) – que, segundo espero, os ensaios agora reunidos em volume permitem tornar inteligível. Não é, pois, o itinerário de um medievista aquele que neles se pretende cartografar, mesmo que a Idade Média «erudita» ou «académica» não seja, de modo nenhum, alheia a estas geografias a partir dela imaginadas.

Na heterogeneidade dos tempos e das circunstâncias em que nasceram, os estudos que agora se publicam em versão revista – e que foram originalmente dados à estampa, ao longo de cerca de duas décadas, em revistas e outras publicações científicas – só podem ser lidos como retrato em movimento (isto é, aproximativo, imperfeito e em devir) daquele que tem sido um trabalho de investigação regular, desenvolvido pelo seu autor, em torno dos fantasmas e fantasias medievais que, em sobrevida discreta ou mais intrusiva manifestação, insistem em emergir na nossa modernidade literária.

Uma palavra final para esclarecer que as *Illuminuras* evocadas no título, para além do explícito reenvio medieval, pretendem ser tradução metafórica do trabalho hermenêutico que nestes textos se pretendeu concretizar: derivada do latim *illuminare* (esclarecer, adornar, realçar, enriquecer, revelar), a palavra retém essa memória consubstancial da luminosidade provinda do ouro e da prata, usados na arte da iluminura medieval. É a essa mesma luz, a um tempo clarificadora do texto e dos espectros medievais que o assombra, que estes ensaios aspiram.

Aveiro, abril de 2021.

ARTES
DE TROVAR

Capítulo 1

Medievalite

António Nobre e o medievalismo finissecular

Na obra de António Nobre, como bem observou José Carlos Seabra Pereira, «tudo o que actua na tipificação da condição sociogeracional (...), da condição literária epocal, da condição nacional (...), ao mesmo tempo age segundo uma tática de especificação e de excelência do livro ímpar de um poeta inconfundível; e, no fundo, age no quadro de uma estratégia de mitogenesia pessoal» (Pereira, 2000: 77).¹ Esta «dúplice exemplaridade» permite cruzar, num complexo jogo de sobreposição projetiva, os destinos da pátria e do «eu lusíada» do poeta, um eu «que se excede como indivíduo, pois se quer metonímia de um país» (Morão, 1991: 12). Na verdade, Nobre concilia a profissão de fé numa poética da sinceridade e da efusão confitente – «a Poesia é o coração desfeito em tiras» (Nobre, 1982: 162) – com a superior missão de arauto da dor coletiva – «Queixam-se o meu editor e todos que falo só de mim. Mas não sou eu o intérprete das dores do meu país?» (*apud* Castilho, 1950: 7) –, transformando, deste modo, «a autobiografia do poeta na autobiografia do país» (Sá, 2001: 15). Portanto, a reativação empreendida por Nobre do «mitema romântico de ser o poeta a expressão de um indizível *Volksgeist*» conhecerá, compreensivelmente,

⁽¹⁾ *Vd.* ainda, do mesmo autor, Pereira, 1993: 27-44.

uma duradoura fortuna junto de «uma certa tradição autognóstica da poesia portuguesa – de Pascoaes e Pessoa» (Catroga & Carvalho, 1996: 250).

À memória – entendida como reminiscência dos factos da história pessoal e coletiva, mas também como zona de convergência de múltiplas linhas enunciativas que se encontram no corpo do poema – concede-se evidente protagonismo no teatro psicofânico do *Só*.¹ Este projeto de arqueologia íntima, tática de fuga a um presente vivido em modo decetivo, emerge, na poética de Nobre, em termos de magnificação mítica da história pessoal, ou seja, de persistente edificação de uma mitobiografia poética. Um confinante insulamento do sujeito nobriano nas inescapáveis fronteiras de si mesmo – que não se esgota, contudo, num morbo narcisista –, «oscilante entre o ‘agora’ em falha e o ‘antes’ que tenta reconstituir», como refere Paula Morão (1991: 35), impulsiona uma releitura subjetivizada do passado (pessoal e pátrio) em clave autobiográfica.

Constituindo o *Só*, na lapidar formulação de Mário Sacramento, «uma elegia da ressaca épica» (Sacramento, 1967: s.p.), o gesto evasivo do poeta, verdadeiro «Camões da decadência»,² alcança, em primeiro lugar, e acalentando a esperança de uma retrospeção redentora, o território longínquo da infância. O proclamado infantilismo do *Só* deverá, pois, ser ponderado à luz daquela que é a sua dupla funcionalidade: ressuscitando liricamente o momento edénico da infância de Anto, «menino e moço», dá-se corpo à aspiração nostálgica de refundação de uma idade de ouro nacional (e, mais latamente, civilizacional) irremediavelmente extinta. Opera-se, portanto, uma «transposição da saudade da infância para a saudade do Portugal havido» (Sá, 2001: 16), como nos é dado a ler nos versos sumulares de «Viagens na minha terra»:

Ó Portugal da minha infância,
Não sei que és, amo-te a distância,
Amo-te mais, quando estou só...

(Nobre, 2000: 233)

Em «Lusitânia no Bairro Latino», o *planctus*, de que uma pretérita harmonia em dissolução constitui o móbil desencadeante, alastra, de modo ainda mais nítido, da esfera da lamentação ególatra pela meninice perdida

(1) Sobre a operatividade e as implicações desta poética da evocação na lírica nobriana, *vd.* Buescu, 1983: 28-39.

(2) O epíteto é atribuído a Nobre por António Sardinha, no soneto homónimo que consagra ao poeta, incluído em *Pequena Casa Lusitana*. Cf. Sardinha, 1937: 176.

para a rememoração melancólica de um outrora regulado por uma ordem pastoril, com ecos de verdadeira *laudatio temporis acti*. Compreende-se, pois, que, em bom ensinamento neorromântico, se convoque a sombra intertextual de Bernardim:

Menino e moço, tive uma Torre de leite,
Torre sem par!
Oliveiras que davam azeite,
Searas que davam linho de fiar,
Moinhos de velas, como latinas,
Que São Lourenço fazia andar... (...).

Menino e moço, tive uma Torre de leite,
Torre sem par!
Oliveiras que davam leite...
Um dia, os castelos caíram do ar!

(Nobre, 2000: 181-182)

Como demonstrou Fernando J. B. Martinho, surpreendemos nesta «mini-epopeia finissecular» (Gonçalves, 1987: 85) uma glosa neorromântica do tópico do *ubi sunt?*, reconhecível nos traços retóricos da litania enumerativa e do lamento interrogativo. Não é, ainda assim, uma «preocupação moralista» a que preside à sua utilização: «o ‘ubi sunt?’ serve-lhe [a António Nobre], antes, para, elegiacamente, se entregar à evocação de um mundo perdido no espaço e no tempo, e é nesse movimento evocatório que encontra a sua única justificação» (Martinho, 1993: 146). Esta experiência da falta é indesligável do sentido de exílio – real e figurado – que constitui o esteio coesivo dos poemas de *Só*. Condenado a uma «errância de escolar», Nobre corporiza o «mito pessoal de vate exilado» (Seabra, 1994: 206-7). Este *requiem* por um tempo irresgatável, escandido ao ritmo da memória, inscreve-se, como lembra B. Martocq, numa ampla tradição que se pode fazer remontar à Renascença, segundo a qual, a partir de um termo *a quo* oscilante consoante os autores, a história pátria se encontra sujeita a um irremissível ritmo de declínio (Martocq, 1972: 438).

Ainda sob o signo de Bernardim, no soneto «Menino e Moço», que figurava já em *Alicerces* sob o título ominoso de «Paraíso Perdido» (cf. Nobre, 1983: 47-48), representa-se o fim do estado de graça que a infância alimentou, também, neste caso, comunicado pelo símile ascensional da torre, expressivo de um crónico complexo de queda:

Tombou da haste a flor da minha infância alada.
 Murchou na jarra de oiro o pudico jasmim:
 Voou aos altos Céus a pomba enamorada
 Que dantes estendia as asas sobre mim.

Julguei que fosse eterna a luz dessa alvorada,
 E que era sempre dia, e nunca tinha fim
 Essa visão de luar que vivia encantada,
 Num castelo com torres de marfim!

(Nobre, 2000: 291)

A emergência do símbolo da torre, cuja presença obsidiante na poética de Nobre consubstancia uma verdadeira «hierofania tópica» (Coelho, 1991: 73) ou um «espaço-vertigem» (Nogueira, 2001: 219); imprime tonalidades medievalizantes a esta pulsão de transcendência. Não se trata agora da torre do Gonçalo Ramires queirosiano, sinédoque da pátria dolente (e doente), em busca de um antídoto redentor. Com efeito,

A Torre de Anto é parte integrante de um universo diurno enquanto símbolo do tempo que se escoou, seja ele o Portugal dos antigos navegadores ou o mundo infantil do poeta que parece situar-se para além do tempo e do espaço. Então, a Torre identifica-se com um paraíso idealizado, de almas simples e puras, actividades campestres, riscos e melodias, em suma, com um tempo mítico só recuperado (...) de memória. (Coelho, 1991: 86)

A este respeito, não será despropositado evocar um passo de uma carta, datada de 4 de outubro de 1890, e remetida pelo poeta a Alberto de Oliveira, após ter pernoitado na Torre de Anto:

Mas que surpresa ao despertar: imaginarás o que é a gente abrir o olho, repleto de tanta imagem deste século XIX e deparar encantado com a Idade Média em frente, pelos lados, sobre e sob? Oh, a Torre! Levantei-me entusiasmado e fui abrir as ogivas talhadas nestas pedras milenares e ao ver toda a Coimbra outonal, essa paisagem religiosa, milagrosa, o Mondego sem água, os choupos, meus queridos corcundas, sem folhas e vergados pelos anos, – pareceu-me que estava num mundo extinto,

⁽¹⁾ «A Torre para António Nobre adquire a função do ‘espaço-vertigem’ de Thomas Mann, assim definido por Genette: “O homem de hoje sente a vida como angústia, a sua interioridade como obsessão ou náusea; entregue ao absurdo e à dilaceração, tranquiliza-se projectando o seu pensamento nas coisas, construindo figuras e figuras que vão buscar ao espaço um pouco do seu enquadramento e da sua estabilidade”». (Nogueira, 2001: 219)

todo espiritual, onde só um homem vivia, que era o Anto encantado, na sua Torre. (Nobre, 1982: 104)

Numa outra missiva, esta sem menção de destinatário e reproduzida por Augusto Nobre, o poeta relata, num arrebatamento de contornos fetichistas, as manifestações da enfermidade que designa por *torrite* – e o sufixo nominal, indicativo da *inflamação*, não é despreciando, como adiante se verá:

... A Torre cada vez mais me encanta. Que deliciosa vida adentro destas quatro paredes erguidas ao alto! Pelo Outono, os poentes escarlates ao fundo, o comboio a correr passando na velha ponte e depois a vida propriamente 'home', no Inverno, ao canto do fogão cismando alexandrinhos, ou trelendo alguma carta adorável, que traz na 'adresse' Torre-de-Anto, a Sub-Ripas. Certamente morro de uma torrite. Tem sido tal a minha adoração por ela, nestes dias, que chego a ter uma verdadeira obsessão, andando a escrever a lápis por todas as ogivas, por todas as portas, por todos os cantos: «Anto»! «Anto»! «Torre-de-Anto»! Roço-me pelas paredes, como para lhes transmitir um pouco de mim; assento-me no chão, lanço-me ao comprido para que todo o meu corpo se infle de Torre, – tal é o meu amor por ela. (Nobre, 1982: 508)¹

Se a torre concretiza uma cenografia eutópica, o castelo instaura, em paralelo, uma simbolização do passado («a infância etherea») isomorfa daquela, porquanto, à sua semelhança, metaforiza tanto a extinção de um paraíso pessoal, como o fechamento de um ciclo histórico. Desse modo se deve interpretar a cadeia analógica que aproxima a imagem do castelo em escombros de uma via-sacra individual e do declínio da nação. E parece, portanto, lícito deduzir que «a Torre de Anto é, pois, num sentido mais lato, Portugal» (Coelho, 1991: 78)²

(1) A torre, integrada na muralha medieval do castelo, constitui um motivo obsessivo na estrutura imaginária nobriana, referido inúmeras vezes no discurso epistolográfico e erigido em símbolo poético maior da obra lírica. No fascículo IX da *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, insere-se uma pequena curiosidade intitulada justamente «A Tôrre-de-Anto», sem atribuição de autoria: «A velha Tôrre da rua de Sub-Ripas, de Coimbra, preciosa sobrevivência da muralha medieval da cidade, adquiriu nova fama e prestígio desde que António Nobre lá morou, a baptisou com a abreviatura do seu nome (Torre-de-Anto) e a envolveu no encanto, já hoje lendário, da sua vida e dos seus versos. O sr. dr. Alberto de Oliveira, que como estudante residiu na Tôrre-de-Anto, logo depois do poeta do 'Só' e, por delegação dêle, voltou há tempos a arrendá-la, alojou nela a sua livraria, e ali passa com enlêvo alguns dias de férias, sempre que o seu exílio profissional lho permite». (Anónimo, s.p.)

(2) *Vd. também Cláudio, 2004: 91-111.*

É, justamente, essa ambígua nostalgia que a imagística disfórica de «Castello do sonho» veicula, convocando a tradição gótica e evocando aqueles outros «Castelos doidos! Tão cedo caístes!...», de Camilo Pessanha¹:

O castello real que eu vejo erguido, ao longe,
Parece a cathedral ascetica dum monge
Que Zurbaran pintou...

Nesse castello, flôr! castello em que tu moras
Aonde passas rindo uma existencia calma
Desde manhan à noite andas a ler nas «Horas»
Ò monja da minha alma!

Quanto o inunda o luar! Como os torreões são altos,
Como o castello é grande!

Ah, minha infancia etherea! ah, tempos meus risonhos!
Era maior ainda e tinha mais luar
O castello, Senhor! Que eu no passado em sonhos
Arquitectei no ar...

(Nobre, 1983: 61)

Esta saudade de um mundo de outras eras – cuja dívida garrettiana é reconhecida pelo poeta –, de que a infância rememorada cristaliza a irrecuperável perfeição, abre caminho a uma experiência do tempo de contornos aporéticos. Na moldura doméstica de «Purinha», encontra-se, uma vez mais, presente essa vontade de destemporalização, compreensível em quem se confessa, sem remédio, desajustado do seu século:

Que a nossa casa se erga d'entre uma eminência,
Que seja tal-qual uma residência,
Alegre, branca, rústica, por fora.
Que digam: «É o senhor abade que ali mora.»
Mas no interior ela há-de ser sombria,
Como eu com esta melancolia:
E salas escuras, chorando saudades...
E velhos os móveis, de antigas idades...
(E assim me iluda e, assim, cuide viver
Noutro século em que eu deveria nascer).

(Nobre, 2000: 201)

⁽¹⁾ Trata-se de um verso do conhecido soneto «Floriram por engano as rosas bravas». Cf. Pessanha, 2000: 45.

Em «Males de Anto», arrolada na ladainha¹ de maleitas da alma recitada pelo poeta com rigor clínico e regozijo exibicionista, figura, como patologia crónica, a propensão regressiva que aí surge designada como *medievalite*:

Meu pobre coração toda a noite gemia
Como num Hospital...

Entrai na enfermaria!
Vede! Quistos da Dor! Furo-os com uma lança:
Que nojo, olhai! são as gangrenas da Esperança!
(...)
Tristezas cor de chumbo! Spleen! Perdidos sonos!
Prantos, soluços, ais (o Mar pelos Outonos)
A febre do Oiro! O Amor calcado aos pés! Génio! Ânsia!
Medievalite! O Sonho! As saudades da Infância!
Quantos males, Senhor! Que Hospital! Quantas doenças!
(Nobre, 2000: 350-351)

O sufixo em *medievalite* – importa repetir – não é irrelevante²: através dele se manifesta a subjetividade *inflamada* de passado, a sedução malsã por um tempo perdido de gesta e de exaltação épica. Castelo Branco Chaves aprecia severamente esta propensão do eu nobriano, considerando que «a medievalite, de que se confessa atacado, é, de facto, evidente desvairo dum espírito fraco» (Chaves, 1932: 137). Costa Dias, em sintonia com os pressupostos marxistas que balizam a sua leitura da poética de Nobre, acentua que esta *medievalite* participa da «conjuntura económico-social que transformou o nosso país num museu de história económica onde emparelhavam as infra-estruturas das mais variadas épocas, desde a Idade Média ao industrialismo», concluindo que «a saudade anticapitalista de António Nobre é a saudade do mundo feudal no qual se formou a sua sensibilidade de criança» (Dias, 1977: 233). Optando, por seu turno, por um ângulo de leitura psicologista, Bernard Martocq nota que «“médiévalite” et obscurantisme sont le produit d’une crise de conscience faite de déracinement et de désillusions chez Nobre» (Martocq, 1972:

(1) Sobre a eficácia retórica do estilo elocutório da ladainha, *vd.* Morão, 2000: 111.

(2) O mesmo sufixo é utilizado, com análogo valor semântico, por Nobre numa carta a Agostinho de Campos: «E eu sinto-me nostálgico, com uma infinita vontade de me ver cercado daqueles de quem eu gosto e que gostam de mim, mandar aparelhar cavalos, e com uma pontinha de febre artística no corpo e na alma partir ao longo de estradas, não sei para onde. Será isto uma *romantite*? Não sei». (Nobre, 1982: 67)

446). Cândido Franco, enfim, lembra a linhagem garrettiana desta enfermidade lírica, sublinhando que o autor das *Viagens* terá sido «o primeiro que entre nós deve ter sofrido agudamente desse devaneio doentio que Nobre apelida certamente de *Medievalite* e que nada mais é que o sintoma de um outro desregulamento mais profundo e mais pessoal que se justifica a partir dessa outra medievalidade que é a infância de cada um de nós» (Franco, 2000: 20).

Com efeito, tal como se verifica em Nobre, «o gosto garrettiano pela Idade Média é também (...) a lembrança dos sítios onde pela primeira vez abriu os olhos à luz» (Franco, 2000: 20), ou seja, constitui a tradução poética de uma parcela de passado, retida e magnificada pela memória. Ambos, Garrett e Nobre, recorrem, por exemplo, à figura maternal da ama, elo de transmissão simbólico, num presente revoltoso e imponderável:

Ah pudesse eu voltar à minha infância!

Lar adorado, em fumos, à distância,

Ao pé da minha Irmã, vendo-a bordar:

Minha velha Aia! conta-me essa história

Que principiava, tenho-a na memória,

«Era uma vez...»

Ah deixem-me chorar!

(Nobre, 2000: 314)

A recomposição vívida do passado, por interposta reminiscência lírica, dinamiza uma estilística da visão, na qual assume destaque a estratégia retórica da hipotipose. A *medievalite* contagia, assim, a própria percepção poética do espaço, isolando o que nele se percebe já como sintoma dessa suspensão do tempo. Viajando na Mancha, confia, com pueril entusiasmo, António Nobre em carta a Alberto de Oliveira:

Como se vê bem, ainda hoje, a Idade Média na Inglaterra! Castelos, castelos, castelos! Olha que dá bem a impressão do Hamlet. (Nobre, 1982: 151)

E os termos em que descreve a Augusto de Castro o ambiente universitário de Coimbra não correspondem tanto a uma depreciação da decrepitude da academia, como à condenação jocosa do abastardamento que se pressente na obsoleta pantomima de uma Idade Média sob espécie coimbrã:

O tom de Idade Média que existe em tudo isto é tal que eu por momentos chego a crer que o Dante escreveu o Inferno, o mês passado. Mas que Idade Média! São estes três séculos da História vestidos de *pierrrot*,

dançando, aos guinchos da charanga na Nave Central da Universidade.
(Nobre, 1982: 57)

Na epístola poética «Carta a Manuel», insiste-se, a despeito do frívolo academismo dominante, no ancestral sortilégio desta «paisagem lunar», reeditando-se o tópico do *genius loci* de Coimbra, anacrónico enclave onde sobrevive ainda a atmosfera medieva:

Contudo, em meio desta fútil coimbrice,
Que lindas coisas a lendária Coimbra encerra!
Que paisagem lunar que é a mais doce da Terra!
Que extraordinárias e medievais raparigas!
(Nobre, 2000: 216)

Construindo, em raras ocasiões, uma cenografia consistentemente explorada, a imagística do *Só* reenvia, com maior regularidade, como assinala Barbara Spaggiari, para um «vago passado medieval» (Spaggiari, 2000: 43), em poemas emoldurados por um tenebrismo gótico que, em regra, prescinde de uma instanciação temporal concreta. Esse «*negro* melancólico e suavemente triste» (Sousa, 1979: 16) deteta-se, por exemplo, no quadro de solitude mediéfica evocado em «El-Rey»:

Nesse castello em marmores talhado,
Exposto ao sol, à lua, às ventanias,
Vive preso de há muito encarcerado,
Um velho rei de tradições sombrias.

Por todos e de todo abandonado
Ninguém visita essas paragens frias,
E vêm apenas, bando immaculado,
As aves, de manhan, dar-lhe os «Bons-Dias».
(Nobre, 1983: 74)

Para além da presença insistente dos símiles da torre e do castelo, é assiduamente convocado um metaforismo de cunho bíblico-litúrgico, que sinaliza, como salientou já Aguiar e Silva, o parentesco estético do *Só* com uma sensibilidade decadentista. Se, na verdade, a profusão do léxico e das imagens procedentes da esfera litúrgica e religiosa denuncia o «misticismo difuso, tingido de diletantismo literário, que caracterizou os decadentistas» (Aguiar e Silva, 1967: s.p.), não deixa, ainda assim, de permitir que se infiltre nos textos uma «ironia folclórico-infantilizante» (Lopes, 1972: 268) que confere inconfundível identidade tonal à dicção de Nobre.

As próprias leituras prescritas por um poeta enfasiado pelo acúmulo de erudição («Basta de livros, basta de livreiros! / Sinto-me farto de civilização!») refletem a apologia de uma recuperação da palavra mística essencial e a autofiguração de um eu poético moldado à imagem crística:

Rezai por mim, ó minhas boas freiras
 rezai por mim escuras oliveiras
 De Coimbra, em St^o António de Olivais:
 Tornai-me simples como eu era d'antes,
 Sol de Junho queima as minhas estantes
 Poupa-me a *Bíblia*, Antero... e pouco mais!

No vosso leito, à cabeceira, ponde isto,
 Ponde este livro ao pé do vosso coração:
 Adormecei rezando a «Imitação de Cristo»
 E «Nun'Álvares», que é de Cristo a imitação.

(Nobre, 2000: 405)

Esta «estética de sacristia» (Malpique, 1963: 45) permite compreender, por exemplo, a interpolação de textos escriturísticos num discurso simuladamente autobiográfico¹ ou os ecos persistentes da toada da oração, da ladainha ou da prece:

Ave, Maria das Dores!
 Ó nuvem do sol, no oeste,
 Latina de Pescadores!
 Palácio de oiro e cipreste!
 Ave, Maria das Dores!

O senhor seja contigo,
 Na aventura e na desgraça,
 Na bonança e no perigo...
 Maria, cheia de graça!
 O Senhor seja contigo.

(Nobre, 2000: 76)

A condição do poeta como *homo monasticus* é comunicada por meio de um repertório imagístico decalcado do figurino decadentista e inspirado na exterioridade cultural e no aparato cénico da devoção cristã:

⁽¹⁾ Sobre as modalidades e funções da intertextualidade bíblica presentes no *Só*, *vd.* Morão, 2000: 105-114.

Guardo em tua alma, um sacrário,
 Os meus prantos – ilusões.
 Faze d'elas um rosário
 Para as tuas orações!

(Nobre, 2000: 125)

Na mesma linha, fixa-se poeticamente a fantasia sublimatória da comunitária placidez monacal da Trapa:

Choremos, abracemo-nos, unidos!
 Que fazer? Porque não nos suicidamos?
 Jesus! Jesus! Resignação... Formamos
 No mundo, o Claustro-Pleno dos Vencidos.

Troquemos o burel por esta capa!
 Ao longe, os sinos místicos da Trapa
 Chamam por nós, convidam-nos a entrar:
 Vamos semear o pão, podar as uvas,
 Pegai na enxada, descalçai as luvas,
 Tendes bom corpo, Irmãos! Vamos cavar!

(Nobre, 2000: 311)

A aspiração de um poeta peregrino à *apatheia* apaziguante parece resolver-se na esperança precária que a panaceia franciscanista consegue, por momentos, alimentar, como se sugere no soneto dedicado «A Justino Montalvão»:

Em St. Maurice (aqui perto) há um convento
 De Franciscanos. Fui-me lá há dias.
 Quando eu entrei, tocava a Ave-Marias.
 Iam cear. Fora mugia o vento.

Um pálido Cristo, ao fundo da sala,
 Espalha em redor seu alvo clarão:
 E, quando se reflecte a Cruz pelo chão,
 Os frades ingénuos não ousam pisá-la.

«Meu irmão...» disseram, ao verem-me à porta
 Vontade, Senhor, tive eu de chorar!
 Tão só me sentia, pela noite morta...

E quando na volta, à luz das estrelas,
 Meu doido passado me vim a evocar,
 Pensei no perdão d'uma alma d'aquelas.

(Nobre, 2000: 379)

A braços com a falência de todas as utopias de remissão, será, uma vez mais, pelo recurso ao símile religioso da alma exausta do poeta, em busca de refrigério na clausura conventual, que Nobre irá confirmar aquele que se lhe apresenta como um sedutor projeto de evasão necrófila: «Ai quem me dera entrar nesse convento / Que há além da Morte e que se chama *A Paz!*» (Nobre, 2000: 316). Na realidade, como observou Edson Nery da Fonseca, «o que os motivos monásticos na poesia de António Nobre revelam é um grande anseio de paz: daquela paz que ‘excede todo o entendimento’, como dizia S. Paulo» (Fonseca, 1995: 121). Assim, sem contradição, mesclam-se, neste cristianismo lírico – traduzível numa «religiosidade menos teológica do que sentimental» (Fonseca, 1995: 115) –, apetência cenobítica e reclusão claustral, folclore religioso e pompa celebratória. Como nota Jean Leclercq, referindo-se a autores como Baudelaire, Verlaine ou Verhaeren, esta fantasia poética, com matizes de idealização monástica, «(...) est encore favorisée par la nostalgie qu’entretiennent ces hommes religieux dans un monde qui est devenu non-religieux et même ‘athée’» (Leclercq, 1992: 341).

Reconduzível a esta imaginação de raiz litúrgico-religiosa é, do mesmo modo, a predileção de Nobre pelo repertório das lendas hagiográficas, patente, por exemplo, «na reconversão hagiológica do tema de Ofélia» (Pereira, 2000: 55). Mas, se parece ter sido sob o duradouro sortilégio da leitura de Garrett¹ ou de Castilho, ou da contemplação do quadro de Delaroche, que António Nobre terá colhido a sugestão de sacralizar e nacionalizar, por meio da reelaboração finissecular da lenda etiológica de Santa Iria, o mito de Ofélia, o tratamento que o poeta do *Só* dispensa a esta variante do motivo da *navigatio vitae* só em parte parece devedor de uma retórica de hagiológico. Na realidade, como argumentou Maria Manuela Delille, a personagem de Santa Iria, sem dúvida sob a influência de coordenadas contextuais (como a voga da estesia pré-rafaelita de gosto

⁽¹⁾ Nas *Viagens*, coligem-se duas versões da lenda de Santa Iria: no capítulo XXIX, reproduz-se uma versão do romance popular protagonizado pela santa; no capítulo XXX, relata-se a versão monástica, em prosa, da lenda. Cf. Delille, 1969: 33. Neste artigo, a autora avalia a fortuna neogarrettista, e mais latamente finissecular, de que gozou o tratamento ofélico da lenda hagiográfica de Santa Iria, arrolando textos de Castilho, Alberto de Oliveira, Júlio Brandão, Coelho de Carvalho e Macedo Papança.

decadentista¹⁾ que concorreram para a formação deste *complexo de Ofélia*, metaforiza «uma imagem especular do sujeito nobriano, em que este projecta, narcisicamente, a sua própria ânsia romântica de evasão da estreita realidade quotidiana e de integração na vastidão oceânica» (Delille, 1993: 129)²⁾:

Num rio virginal d'águas claras e mansas,
Pequenino baixel, a Santa vai boiando.
Pouco e pouco, dilui-se o oiro das suas tranças
E, diluído, vê-se as águas aloirando.

Circunda-a um esplendor de verdes Esperanças.
Unge-lhe a fronte o luar (os Santos Óleos) brando.
E, com a Graça etérea e meiga das crianças,
Formosa Iria vai boiando, vai boiando...

(Nobre, 2000: 325)

A pulverização do sujeito – dir-se-ia que metonimicamente prefigurada por este anseio de dissolução desintegradora nas águas – institui-se no *Só* como fecunda estratégia de expansão narcísica do eu. As *personae* de

(1) Manuela Delille refere o quadro *Ophelia* de Millais como a representação pictórica do mito que mais ampla projeção conheceu entre pintores e poetas europeus. Cf. Delille, 1969: 57. Aguiar e Silva deteta, por outro lado, a inspiração de Rossetti no retrato de Purinha, paradigma da *femme fragile* finissecular: «Com efeito, a figura frágil e esguia da Purinha faz lembrar certas figuras de pré-rafaelitas como Rossetti ou as imagens espiritualizadas e irrealis de um Odilon Redon». (Aguiar e Silva, 1967: s.p.). Sobre o ideal feminino finissecular de inspiração pré-rafaelita, *vd.* Hinterhäuser, 1998: 91-121. Também Álvaro Cardoso Gomes sugere que «não seria despropositado aproximar tanto Rimbaud, quanto António Nobre e Pessanha, dos pré-rafaelitas, mais especificamente de um pintor como Millais que tratou do mesmo tema em uma tela sobre Ofélia (1852)» (Gomes, 2001: 139). Como demonstra Anne Cousseau, a retoma figurativa finissecular de Ofélia harmoniza-se com a estilização medievalizante de inspiração pré-rafaelita: «Ophélie sert parfaitement la représentation de l'idéal féminin pré-raphaélite, À la croisée des figures délicates et raffinées du Quattrocento, de l'idéal chevaleresque du *fin'amor* et des héroïnes excessivement romantiques des poésies de Keats ou de Tennyson». (Cousseau, 2001: 82).

(2) A propósito do soneto «Enterro de Ofélia», observa, em artigo posterior, a mesma autora: «Como aditamento tipicamente nobriano, note-se que essa transfiguração da paisagem, de feição panteística, se faz mediante uma cadeia metafórica de inspiração religiosa, cristã e pagã, predominantemente conectada com a vida monacal, uma cadeia que se inicia nas rezas dos padres-choupos, passa pela imagem central do Convento-Morte onde Ofélia-freira vai professar, com ninfas a servirem de damas de honor, e remata nas personificações do Pôr-do-Sol e da Lua, respectivamente como acompanhante enamorado e madrinha-protectora da noviça» (Delille, 1995: 54). Para uma análise das estruturas antropológicas do imaginário ofélico presentes em Nobre, com base na lição da mitocrítica de Bachelard e Durand, *vd.* Garcia, 1967: 250-254.

António e Anto, expressões de um bipsiquismo primordial, desdobram-se, por sua vez, em inúmeras máscaras outras, demonstrando, como defende Nelly Novaes Coelho, a substituição do «*eu sentimental* por um *eu mítico*, identificado com os grandes mitos de Portugal e eternizado no tempo» (Coelho, 1992: 35). O sujeito nobriano ora é o vate Virgílio, hipóstase do Poeta, o Santo ou o Príncipe, ora o «Lusíada coitado», o «D. Enguiço», o «degradado por esta Costa d'África da Vida». Os epítetos, de ressonâncias medievais, devolvem uma autoimagem oscilante. Por um lado, em fase anterior à dissolução dos ideais pela ação corrosiva do *spleen*, surpreende-se a fantasia nobiliárquica do poeta-castelão, senhor feudal e conde:

Na praia lá da Boa Nova, um dia,
Edifiquei (foi esse o grande mal)
Alto Castelo, o que é a fantasia,
Todo de lápis-lázuli e coral!

Naquelas redondezas não havia
Quem se gabasse dum domínio igual:
Oh Castelo tão alto! parecia
O território dum Senhor feudal!

Um dia (não sei quando, nem sei donde)
Um vento seco de Deserto e spleen
Deitou por terra, ao pó que tudo esconde,

O meu condado, o meu condado, sim!
Porque eu já fui um poderoso Conde,
Naquela idade em que se é conde assim...

(Nobre, 2000: 301)

Em «Males de Anto», por seu turno, reencena-se o delírio megalómano e aristocratizante do poeta-suserano do universo:

E vencer pela Pátria! E ser Conde da Terra
E do Mar! El-Rei! Ser Senhor feudal do Mundo!

(Nobre, 2000: 352)

Esta nomeação euforizante, instigada por uma efémera fulguração épica (de que os megalómanos «instantes de Camões» não serão mais do que o correlativo objetivo poético), deve interpretar-se, segundo creio, em paralelo com a constante reivindicação da linhagem lusíada, em que o poeta faz entroncar a sua progénie, asseverando «pertencer à família dos

Heróis» (Nobre, 2000: 107), ser «neto de Navegadores, Heróis, Lobos-d'água, Senhores da Índia, d'Aquém e d'Além-mar» (Nobre, 2000: 167), descender «dessa árvore de Heróis que, entre perigos e guerras, se esforçaram pelo Ideal» (Nobre, 2000: 300). O retrato do poeta enquanto suserano pretende, assim, contrariar o abatimento anímico que entorpece a vontade dos seus companheiros de geração. Outrora heróis, eles encontram-se, no presente, reduzidos à confrangedora pusilanimidade de «áulicos dos Reis»:

(...) Vê! Vêm saindo das jaulas
 Os estudantes, sob o olhar pardo dos lentes.
 Ao vê-los, quem dirá que são os descendentes
 Dos navegadores do século XVI?
 Curvam a espinha, como os áulicos dos reis!
 E magros! tristes! de cabeça derreada!
 Ah! como hão-de, amanhã, pegar em uma espada!
 (Nobre, 2000: 217)

A pertença mítica do sujeito lírico a uma genealogia heroica confirma a coincidência entre as figuras do Poeta e de Anrique, patente em *O Desejado*, esse «simulacro de romance de cavalaria» (Teixeira, 1992: 19). Pela construção de uma fábula poética, Nobre desvia-se da interpretação metafísica do mito sebástico, como chave de decifração do destino português, e delinea uma «alegoria psicológica» da nação decadente, através de uma «apropriação egotista do sebastianismo» (Gonçalves, 1990: 95). Deste modo, entrecruzam-se, na figura paradigmática de Anrique, o «drama individual de António Nobre e o drama colectivo de Portugal» (Cintra, 1947: 12).

Os estilemas com função autorrepresentativa privilegiam, em paralelo, a imagem ambivalente do cavaleiro. Por um lado, emerge a figura positiva do «cavaleiro antigo», que dá corpo a um madrigalesco capricho de evasão:

Tu és a pomba serena
 Que fugiste do meu lar...
 Ai, que tristeza, que pena,
 Não poder também voar!
 Ó minha pomba serena!
 Iria habitar contigo
 Lúcidas paragens belas,
 Como um cavaleiro antigo,
 No palácio das estrelas,
 Iria habitar contigo!

Levar-me-ias a teu lado,
 Na visita ao teu país...
 Como Dante encaminhado
 Pela doce Beatriz
 Levar-me-ias a teu lado!

(Nobre, 2000: 114)

Na composição «Os Cavaleiros», pela exploração de uma prosódia recitativa e de esquemas métrico-rítmicos de evidente ascendência romancística, dramatiza-se, na circularidade ritual das réplicas trocadas entre cavaleiro andante e vento, a improfícua *quête* da ventura fadada ao malogro. Só a ignorância do viandante o faz desconhecer um destino inapelavelmente trágico:

— Onde vais tu, cavaleiro,
 Pela noite sem luar?
 Diz o vento viageiro,
 Ao lado dele a ventar.
 Não responde o cavaleiro,
 Que vai absorto a cismar.
 (...)
 Nisto, pára a criatura,
 Faz seu cavalo estacar:
 Vento, sim! Espera, espera!
 Que estrada devo tomar?
 (É um Menino, é uma quimera
 E todo lhe ri o olhar...)
 E o Vento, com voz austera,
 Dor, querendo disfarçar:
 Toma todas as estradas,
 Todas, d'aquém e além-Mar:
 Serão inúteis jornadas,
 Nunca lá hás-de chegar...

(Nobre, 2000: 276)

Este subtexto cavaleiresco, chamado a caucionar uma conceção disfórica da vida concebida como *peregrinatio*, aliado ao congénito desnorte ao qual se encontra condenado o indivíduo errante, tem sido oportunamente relacionado com uma matriz anteriorana. Com efeito, as semelhanças são indiscutíveis e, mais ainda, lógicas num poeta que afiança, em intencional *clin d'oeil* quixotesco, que, de entre os livros da sua biblioteca, só pouparia

ao seu furor incendiário a *Bíblia* e a obra de Antero. A esta confessa congenialidade poética acresce uma significativa proximidade cronológica: quando, em 1892, sai a primeira edição do *Só*, «andava nas mãos do público a primeira edição completa dos *Sonetos* de Antero, datada de 1886» (Lima, 1967: 190)¹. Como notou Paula Morão, os cavaleiros émulos de Antero, «paladinos do Graal, estranhamente mesclados com os cavaleiros do Apocalipse» (Morão, 1991: 17)², são figuras recortadas à imagem e semelhança daquelas outras de Antero, que povoam poemas como «O Palácio da Ventura», «Mors-Amor», «Em viagem» ou, tendo em vista a sua tonalidade baladesca, «Os vencidos». O cavaleiro anterior é, tal como Antero, «o Vagabundo, o Deserdado» que, demandando o Palácio da Ventura, só encontra «silêncio e escuridão» (Quental, 2001: 248) e exhibe, como os «Vencidos», «um corpo exangue e uma alma moribunda» (Quental, 2001: 322). Ao materializar o entrelaçamento de matriz bíblica e de tradição arturiana, a figura do cavaleiro andante finissecular torna-se particularmente permeável a derivas de sentido, que participam da «dialéctica entre o colectivo e o individual, ou entre a integração no grupo (de que o paradigma é a Távola Redonda) *versus* o destino de um sujeito entregue a si mesmo, às suas capacidades e hesitações» (Morão, 1992: 290). É, pois, compreensível a eleição do cavaleiro como duplo lírico de Antero: sobre ambos impende a fatalidade de um «percurso iniciático e em errância, por um espaço adverso e num tempo alongado (...)» (Morão, 1992: 290).

Foram já vários os autores que, por outro lado, detetaram, na poética de Nobre, um legado temático de ascendência trovadoresca. Vieira de Lemos, por exemplo, após considerar o *Só* «um verdadeiro e feliz regresso à tradição lírica portuguesa», rastreia na obra uma sensibilidade saudosa

(1) Curiosamente, em carta a Carolina Michaëlis, onde expende considerações sobre a génese dos sonetos, Antero de Quental alude aos símiles do cavaleiro e do Santo Graal para metaforizar a perseguição poética da verdade: «Há mais de vinte anos que faço sonetos e todavia nunca escolhi esse género (...). Depois li muitos poetas e naturalmente muitos sonetos (...). Mas na minha impaciência, na minha impetuosidade, saltava dali e a linguagem abstrusa, o formalismo, a extraordinária abstracção de Hegel não me assustavam nem repeliavam; pelo contrário: internavam-me com audácia aventureira pelos meandros e sombras daquela floresta formidável de ideias, como um cavaleiro andante por uma selva encantada, à procura do grande segredo, do grande fetiche, do Santo Graal, que para mim era a Verdade, a Verdade pura, estreme, absoluta... Era uma grande ilusão, como todos os Santos Graais...». (*apud* Ferro, 1950: 80).

(2) *Vd.* também Morão, 2000: 120.

e uma sentimentalidade espontânea reminiscente daquela que, na sua ótica, singulariza a tradição lírica galego-portuguesa (Lemos, s.d.: 117):¹

Pese embora a presença, na lírica nobriana, de módulos poéticos evocativos, por exemplo, da cantiga de romaria galego-portuguesa (a vocalidade feminina, o cumprimento ritualístico da devoção como pretexto de enamoramento, a *descriptio puellae*), o tratamento idiossincrático que o autor dispensa ao sentimento saudoso não é, na verdade, sobretudo em virtude das suas declinações ontológicas – e não puramente circunstanciais, como acontece com a saudade glosada nos cancioneiros galego-portugueses –, redutível a um trovadoresco mal de ausência. Mas é bem verdade que, em conjunção com estilemas romancísticos, se torna na poesia de Nobre audível, em algumas ocasiões, uma prosódia flagrantemente cancioneril. Penso, portanto, ser sobretudo pela abordagem das propriedades fónico-rítmicas da elocução poética nobriana, a par do reconhecimento da sua vocação intrinsecamente dramática, mais do que em função de pontuais coincidências ideotemáticas, que deve ser ponderada a herança trovadoresca do *Só*.

Como observa Maria Madalena Gonçalves, tudo o que em António Nobre «o põe em sintonia com uma estética fim-de-século, está profundamente integrado na tradição do lirismo português». Desse modo, argumenta ainda a autora, a oralidade de um lirismo feito para *ouvir* «antes de ser ‘neogarrettista’ é trovadoresca» (Gonçalves, 1987: 47). E, já em data anterior, no importante estudo que dedicara às propriedades rítmicas da

⁽¹⁾ «Ao recordarmos estas características do lirismo da poesia medieval, temos diante de nós as próprias características do lirismo de António Nobre. É a simplicidade dos temas, as coisas simples e humildes a que a imaginação do poeta recorre, a inquietação estranha que paira nos seus versos, uma tristeza melancólica e fatalista. O sentimento medieval e tão caracteristicamente português da ausência está presente em toda a obra do poeta. Estas duas trovas de uma poesia sua, verdadeiros cantares de amigo, estariam bem em qualquer dos nossos velhos cancioneiros medievais: Saudades, saudades! Que valem as rezas,/ Que serve pedir!/
No altar continuam as velas acesas,/ Mas ele sem vir!/
Já choupos nasceram, já choupos cresceram,/ Estou tão crescida!/
Já choupos morreram, já outros nasceram.../
Como é curta a Vida!». (Lemos, s.d.: 117-18). Na nótula «Do livro mais triste...», Vitorino Nemésio defende que «o simbolismo de António Nobre, embora sugerido por poetas franceses, como Verlaine e Laforgue (...) é um fruto português, feito de seivas nossas, Romancero e folclore, da tradição lírica que desce dos trovadores e de Camões a João de Deus (...)». (Nemésio, 1997: 98). Mais recentemente, João Louro exprimiu idêntico ponto de vista, ao afirmar a propósito do *Só*: «A originalidade do nosso lirismo tem as suas primeiras manifestações na frescura e simplicidade das cantigas de amigo, cantigas que fogem à convencionalidade e artificialidade palaciana das cantigas de amor. Parece-nos, todavia, interessante aventurarmo-nos na ideia de que esta obra [*Só*] apresenta influências deste nosso lirismo medieval». (Louro 1994: 71-72).

poética de Nobre, Lindley Cintra tinha demonstrado como o uso de metros popularizantes ou trovadorescos, designadamente o bipentassílabo, é ensaiado no *Só*, embora com liberdades acentuais, comprovando que «é, com efeito, a liberdade rítmica a grande conquista da técnica poética de Nobre» (Cintra, 2002: 54-55).

A teatralidade ostensiva e declamatória do *Só* instaura o primado de uma poesia-em-situação, muito próxima da *actio* trovadoresca, e gera uma ordem estética atravessada pela performatividade aédica – «a da voz como corpo e a da personagem como actor» (Gonçalves, 1988: 45). Esse simulacro de débito oral é sustentado por uma «temporalidade do *agora*» (Gonçalves, 1988: 40), próxima daquela que preside à transmissão da canção de gesta e do Romanceiro. Na verdade, e esta constituirá porventura a mais fecunda herança garrettiana de Nobre, o confessionalismo do *Só*, muito à maneira das *Viagens*, solicita assiduamente a interlocução. A exuberância enunciativa e a incontidência expressivista que caracterizam a poética de Nobre constituem, assim, a *mise en scène* de um «ser dado em espectáculo sentimental», de um «trovador-travesti vivendo a emoção e o sentimento do queixume feminino» (Teixeira, 1992: 19). Confessadamente, a voz trovadoresca de outrora entreouve-se, deste modo, nos versos dos seus «carmes de exílio»:

Ó tropeiros de toda a parte
 D. Pedro! D. Dinis! D. Duarte!
 O que sois vós!
 Minha lira é do seu cabelo,
 E os meus versos, quereis sabê-lo?
 São a sua voz!

(Nobre, 2000: 448)

O poema «Memória», que inaugura o *Só*, ao endereçar a mensagem lírica a um recetor explicitamente inscrito no texto («Ouvi estes carmes que eu compus no exílio/ Ouvi-os vós todos, meus bons Portugueses») preenche, como já foi observado,¹ função análoga à do *envoi* da balada medieval, invertendo, contudo, aquela que era a sua habitual colocação sintagmática, visto abrir (e não encerrar, como competia ao *oferecimento*) o poema que se diz autobiográfico.

⁽¹⁾ Nomeadamente por Buescu, 2001a: 211.

Por outro lado, a prosódia *cantabile* e popularizante de muitas composições do *Só* alimenta-se de estratégias de redundância, várias das quais aparentadas com as inúmeras figuras de repetição prescritas pelas artes poéticas trovadorescas. Como anota Óscar Lopes, «Nobre usa plástica e eficazmente os recursos da tradição paralelística afonsina e popular, enchendo os poemas de recorrências que espontaneamente nos parecem cantadas» (Lopes, 1972: 273). Os exemplos são abundantes, mas atente-se, a título ilustrativo, na quarta secção integrada na sequência poética de «Os Sinos»:

O sino toca prà novena,
Gratiae plena,
 E o sino toca *gratiae plena*,
 Prà novena.

Ide, Meninas, à ladainha,
 Ide rezar!

Pensai nas almas como a minha...
 Ide rezar!

Se, um dia, me deres alguma filhinha,
 Ó Mãe dos Aflitos! ela há-de ir, também:
 Há-de ir às novenas, assim, à tardinha,
 Com sua Mãe...

(Nobre, 2000: 241)

A tonalização trovadoresca é aqui sugerida pela recriação de um difuso ambiente de religiosidade popular, reminescente do motivo da donzela *guardada*, que assume protagonismo lírico-dramático nas cantigas de romaria ou nas bailias, mas, sobretudo, por meio do jogo formal de *variatio* e *repetitio*: presença do estribilho, de *versus transformati* («toca prà novena/ *Gratiae plena*/ toca *gratiae plena*/ Prà novena») e da alternância vocálica entre estrofes.

Por outro lado, alguns textos mimetizam, pela sua estrutura difónica, a partição coral alternada, explorada em diversas composições trovadorescas. O efeito de plurivocalidade é conseguido, tanto no diálogo fictício sugerido pelas heterocoloquialidades que convivem no enunuciado lírico (reminescente, por vezes, do dialogismo da tenção medieval), como pelo recurso à técnica do «contraponto à Laforgue» (Lopes, 1972: 273), que consiste na justaposição de duas linhas enunciativas paralelas que, irónica e reciprocamente, se comentam. A rendibilização deste processo pela esti-

lística decadentista, e agilmente manuseado por Nobre em poemas como «Antônio» ou «Poentes de França», não pode fazer esquecer a sua relação estreita com o canto e com a voz e, pelo menos tangencialmente, com a enunciação trovadoresca.

Em «Os Figos Pretos», por exemplo, a hábil combinação dessa dupla linha melódica, em intermitência contrapontística, parte da convencional simbolização arborescente da fertilidade que, aliada à coreografia exaltante e jubilatória, constitui o nó temático da *invitatio amicae*, presente em múltiplas bailias peninsulares. A subversão do motivo vegetalista, emblema de renovo primaveril, torna-se, todavia, evidente pelo cruzamento das vozes de duas personagens opostas – «uma, culta, tradicional, masculina; a outra, popular, marginal e feminina» (Fernandes, 1996: 84):

— Verdes figueiras soluçantes nos caminhos!
 Vós sois odiadas desde os séculos avós:
 Em vossos galhos nunca as árvores fazem ninhos,
 Os Noivos fogem de se amar ao pé de vós

— Ó verdes figueiras, ó verdes figueiras,
 Deixai-o falar!
 À vossa sombrinha, nas tardes fagueiras,
 Que bom que é amar!¹

(Nobre, 2000: 235)

O discurso e a sintaxe trovadoresca de algumas composições de Nobre articulam-se, em síntese, para gerar a «profusão caótica de níveis enunciativos, que ora se entrelaçam e se contaminam mutuamente, ora se mantêm paralelos num mesmo universo babélico condenado à incomunicabilidade» (Alves, 2000: 143), atestando a centralidade que, nesta poética da voz, assume a ironia multiloquial.

⁽¹⁾ Ainda a propósito desta composição, observa Annie Gisele Fernandes que «é necessário referenciar não somente o (...) ritmo leve, cantado, com que os hendecassílabos e as redondilhas menores se manifestam desde o início do poema, mas também ressaltar que esse ritmo, aliado ao convite para 'Cantar e bailar', nos remete às cantigas de amigo da Idade Média, que também se caracterizam pela simplicidade, pela popularidade, pelo sujeito poético feminino e, de certo modo, pela marginalidade, já que tratam do amor carnal, físico, numa época em que dominava o amor espiritualizado, e nas quais já era empregado o verso de cinco sílabas». (Fernandes, 1996: 83)

Em 1896, em carta a Justino de Montalvão, dava António Nobre conta das perplexidades suscitadas pelo processo de escolha do título do inconcluso projeto poético que viria a tornar-se *O Desejado*:

Ouve mais: não gosto muito do título 'Regresso do Moço Anrique' e, ontem, lembrei-me dum outro. Vê se gostas: 'Regresso ao Reino'. Não te dá assim um ar antigo de caravela? É estilo das crónicas, pois não é?
(Nobre, 1982: 335)

Na sua informalidade correntia, esta observação condensa a natureza da imaginação historicista de Nobre, que, até certo ponto, se poderia tornar extensiva ao ideário neogarrettista. Com efeito, a apologia de um *regresso ao reino* – seja ele o do passado nacional, de euforia épica e proeza cavaleiresca, ou o do passado pessoal de um longínquo paraíso infantil – metaforiza exemplarmente a função de arqueologia pessoal que a história, e, muito particularmente, a fantasia medievalista, desempenham no universo lírico nobriano.

Esta Idade Média, tempo feito da confluência de todos os tempos, esquiva-se a toda a cronologia empírica e instala-se no terreno movente do mito. Atravessada por um subjetivismo narcísico que tudo subsume, a Idade Média de Nobre transforma-se em fantasia compensatória de um sentido pessoal de queda que a contemplação deprimida do agora não deixa de agudizar. Por isso, estamos já longe da retórica de antiquário que tonalizou certo medievalismo romântico. Anto irá, antes, edificar uma Idade Média privada, criada à sua imagem e semelhança, escorada na verticalidade de torres e castelos, a única por meio da qual conseguirá resgatar – mesmo se só por instantes – o paraíso original da infância perdida.

Capítulo 2

Entre o canto e o pranto

Saudade e filologia no neotrovadorismo de Afonso Lopes Vieira

O prolongado interesse – académico e investigativo, mas especialmente cultural e estético – de Afonso Lopes Vieira (1878-1946) pela tradição poética galego-portuguesa ajudará, seguramente, a justificar o aproveitamento intertextual a que o autor procede da dicção trovadoresca, dando razão a Teresa López quando observa que «o *corpus* neotrobadorista de Afonso Lopes Vieira é amplo» e que «a aproximación á recreación cancioneril non foi ocasional na poesía deste autor» (López, 1997: 134). Nesta retoma dialogante dos modelos trovadorescos, não estava o poeta português assim tão afastado dos autores occitânicos ou galego-portugueses que de análogo procedimento fizeram derivar os géneros do *contrafactum* e da cantiga de seguir. E é, na verdade, uma *arte do seguir* aquela a que o autor se dedicou com diligência criativa.

Contrariamente aos formatos poéticos de inspiração neoquincentista (com a assídua imitação de autos, vilancetes, élogos ou cantigas) que, desde a sua estreia com a coletânea poética *Para Quê* (1898), parecem ter

cativado o autor, as variações neotrovadorescas de Lopes Vieira situam-se, sem exceção, em momento posterior às suas incursões decadentistas, nos passos de Nobre, ou aos efêmeros entusiasmos vitalistas que pontuaram a sua trajetória literária na primeira década do novo século. Embora em *O Pão e as Rosas*, em particular na composição «No tronco dum pinheiro da floresta», se delineie já aquele que virá a tornar-se o reincidente motivo do pinhal do rei, ainda aí se prolonga uma poética atenta à secreta semiologia do mundo natural, muitas vezes comunicada sob a forma de parábolas inspiradas na paisagem – José Carlos Seabra Pereira fala, a este propósito, de *exempla* naturistas (Pereira, 1999: 1313) –, já antes concretizada na «poesia de *proveito e exemplo*» (Viana, 1980: 16) de *Ar Livre*:

A infinita frase dos pinhaes
cantou embaladôra á minha infância,
e ficou em minha alma a ressonância
destas religiosas catedrais...

(...)

Vêrdes amigos certos para a gente,
têm a constância na adversidade,
dão a saude e ensinam a bondade,
— a Bondade: a justiça sorridente.

(Vieira, 1908: 103)

Esta magistral «Lição na floresta», comunicada por um pinhal que é «verde escola» e «cartilha rumorosa», será retomada, três anos depois, em *Canções do Vento e do Sol*:

... Mas a voz dos pinheiros me trespassa,
longa reboa e diz-me a murmurar:
— que é preciso,
o que é preciso é – AMAR.

(Vieira, 1911: 38)

É precisamente nesta obra que, explicitamente designadas como variações «sobre velhos motivos», se coligem três composições classificadas como cantigas de amor. Por meio desta indicação paratextual, não deixa Lopes Vieira de sinalizar aquele que constituiu o móbil que impulsiona a reescrita. Como notou Cristina Nobre, com este miniciclo dionisiaco, filia-se Lopes Vieira «na tradição lírica da ancestralidade nacional», colhendo na «autoridade do cânone medieval, contido nos primitivos Cancioneiros, a renovação de uma voz poética que continua a cantar sob os moldes da

poética de então, isto é, respeitando os temas, embora nem sempre as rigorosas e virtuosas técnicas formais» (Nobre, 2005: 287).¹ Justificando as supostas liberdades compositivas da glosa, argumenta ainda a mesma autora que Lopes Vieira não aspirara à «fidelidade erudita», mas antes à «comunhão estética», à «criação de um clima poético geral do qual emanava a origem de uma nacionalidade» (Nobre, 2005: 289).

Tratando-se, com efeito, de revisitar um repertório de textos que ativa, pelo seu alcance memorial, um evidente capital simbólico, não é menos verdade que o exercício de recriação formal que estas *variações* testemunham está longe de desfigurar irreconhecivelmente os pré-textos originais. Nos três casos, a incorporação das epígrafes endógrafas de D. Dinis no sintagma poemático eleva-as a recurso estruturante da sua *dispositio*, funcionando como um repto com que, da distância desse *in illo tempore* poeticamente fértil, teria o monarca interpelado a posteridade. A ele responderá Lopes Vieira com as suas recriações neotrovadorescas. Embora do seu horizonte estético pudesse encontrar-se ausente o propósito declarado de uma restituição textual erudita, é indesmentível que, nos três casos, a operação de reescrita (e de releitura) é esclarecida por pressupostos (e preconceitos) filológicos. Com efeito, a intencional folclorização dos textos, alcançada pelo recurso a um *modus dicendi* de ressonâncias popularizantes, quase dissolve a sua origem aristocrática (e, o que é mais, régia), querendo neles reconhecer genuínos produtos da criação popular. Muita da poesia de inspiração neotrovadoresca de Lopes Vieira patenteia, de resto, esta tendência para o apagamento da origem erudita dos produtos poéticos medievais e concomitante criação de uma *ilusão do popular*.

No caso da «Cantiga das flores do monte», inspirada na cantiga de amigo «Ai flores, ai flores do verde pino» (B 568, V 171), respeita-se a *mise em scène* poética do texto original, que gravita em torno de uma personagem feminina, cujas súplicas ansiosas encontram resposta na natureza animizada, homenageando-se através dela «o caso talvez mais perfeito do vínculo que pode a poesia estabelecer entre flor, ausência e amor» (Coelho, 1994: 27). Assim, mantém-se a estrutura responsória do texto original, bem como várias das estratégias prescritas pela *repetitio* trovadoresca (como o paralelismo com variação sinonímica ou a alternância

⁽¹⁾ Refere ainda Cristina Nobre que Lopes Vieira classifica impropriamente os três textos como cantigas de amor, embora se trate, na realidade, de cantigas de amigo. Para apenas dois dos casos é válida esta ressalva. Atendendo ao critério distintivo avocado na fragmentária *Arte de Trovar*, consabidamente baseado no género do sujeito enunciador, a «Cantiga da Lavadeira» é, de facto, uma cantiga de amor, visto nela ser exclusiva a voz masculina.

vocálica da palavra de rima), mas modera-se, pela introdução de notas popularizantes, a arcaica austeridade do cenário em que deambulava a donzela dionisiaca: as flores do verde pinho são agora as mais realistas «flores do cimo do monte», ao passo que o amigo se transmuda no «meu bem» ou no «meu amor»!¹ Os ecos pseudofolclóricos intuem-se ainda na utilização do metro popularizante da redondilha maior ou em peculiaridades elocutórias (e socioletais) do tipo «Ai, o meu amor, que é de elle, / sim, o meu bem onde está?» ou «ai que Deus vos pague, flores, / estas novas que me daes!» (Vieira, 1911: 66-67). Mas é, talvez, a presença ressonante do intertexto romancístico da *Nau Catrineta* que melhor documenta essa hibridação intercomunicante dos registos culto e popular:

Nós vemo-lo, o teu bemzinho,
nas ondas, verdes vaivens;
mas só se lhe vê o corpo,
que a sua alma, tu a tens.

(Vieira, 1911: 56)

Idêntica moldura folclórica surge reproduzida na «Cantiga da lavadeira», paráfrase poética da célebre alba dionisiaca «Levantou-s'a velida» (B 569, V 172)² O afastamento do texto-fonte é, neste caso, ainda mais flagrante. A amiga que protagoniza a cena alborescente é agora revezada pela figura popular da lavadeira, preservando-se, no entanto, quer o andamento narrativo já reconhecível no estilizado quadro poético de D. Dinis,

(1) Paulo Roberto Sodré propõe para este poema uma interpretação de natureza alegórica que não subscrevo, mas que aqui deixo registada, considerando-o uma expressão da «espera arquetípica (...) que revela o que poderíamos designar de “inconsciente colectivo português”»: «(...) possivelmente as flores do pinho representam a terra portuguesa, a *Magna Mater* lusitana, a quem a amiga apaixonada pede consolo e esperança. Os pinhos, semeados e cantados por Dom Dinis, com suas flores, parecem ser a própria manifestação do carácter telúrico e agrícola de Portugal. A espera pelo *destino atlântico* de Portugal talvez seja uma perspectiva de leitura oportuna para esse poema. Alegoricamente, a menina representa a alma portuguesa à espera de seu destino (seu “bem”), ausente e atrasado, sobre quem ela pergunta às flores, a Grande Mãe portuguesa». Cf. Sodré, 2003: 858.

(2) Estou consciente das reservas que deve merecer esta classificação genológica, embora escolha intencionalmente contorná-las, por constituírem, para o que aqui me ocupa, questão marginal. Para uma síntese das objeções levantadas à inclusão deste e de outros textos no género da alba, *vd.* Tavani, 2002: 280-283.

quer – embora consideravelmente diminuída¹ – a versatilidade polissémica do lexema-chave *alba*. Salienta José Luís Rodríguez que este texto se encontra «bem longe (...) da condensação semântica e concentração simbólica da cantiga do rei-poeta» (Rodríguez, 1995: 194). As inovações da versão de Lopes Vieira vão no sentido de atenuar a distância narrativa imposta pela focalização externa preponderante no texto original («Levantou-s’ a velida, / levantou-s’alva / e vai lavar camisas / e-no alto / Vai-las lavar alva»). Ela será agora compensada pela coloração afetiva dos possessivos («a minha linda», «a minha rosa») e dos diminutivos atípicos («manhaninha», «rupinha»), assim como pela constante remissão para um universo simbólico de nítida inscrição popularizante, com recurso a símbolos de abundante atestação folclórica: as imagens aquáticas, alborrescentes, eólicas – o vento merece, aliás, um tratamento poético de contornos quase hilozoístas – ou florais²

A «Cantiga das tristes queixas», que retoma o texto «Nom chegou, madr’, o meu amigo» (B 566, V 169), é aquela que mais rigorosamente decalca a estrutura paralelística da matriz dionisiaca, optando por similar estrofismo (dístico seguido de refrão) e recuperando a construção lírico-dramática que permite teatralizar o desabafo que uma donzela, subitamente consciente do seu abandono, endereça à figura, silenciosa mas cúmplice, da mãe. Mais uma vez, são iniludíveis a forma poemática e a ambientação de cariz folclórico: na toada e na retórica iterativa, na emoção interjetiva do estribilho, mas igualmente na reconstituição poética de um quadro doméstico de afetividade materno-filial.

Ainda em *Canções do Vento e do Sol*, outros textos são devedores, embora de modo menos ostensivo, da tradição trovadoresca, seja pela retoma de um regime iterativo afim do *leixa-pren* (v.g. «Perfume» ou «Canto da Rôla»), seja pela presença de uma cenografia de animismo naturalista – marítima, sobretudo –, que evoca, por exemplo, as barcarolas de um Martin Codax. É o caso de «Cantares dos Búzios»:

Ai ondas do mar, ai ondas,
ó jardins das alvas flores,

(1) Nota Maria do Amparo Tavares Maleval que Afonso Lopes Vieira «desfaz o jogo de sentido feito por D. Dinis com o termo *alva*, que poderia significar, pelo menos a alvura da pele da jovem, ou o seu nome próprio, ou ainda a alvorada, apresentando como *alva* apenas a roupa e a mão, isto é, a jovem que a lavava». Cf. Maleval, 1999: 123-124.

(2) Sobre os distintos aproveitamentos a que a modernidade literária irá submeter este subtrato popularizante, vd. Fortuño Llorens, 1997: 617-627.

sobre vós, ondas, ai ondas,
suspíram os meus amores.

Ai ondas do mar, ai ondas,
Que traz o vento, a chorar?
São os suspiros dos mortos
que andam na água a boiar.

(Vieira, 1911: 97)

No poema de abertura de *Ilhas de Bruma*, verdadeira proposição ao canto, autocaracterizando-se como porta-voz da *harmonia mundi* e infatigável pregador de «sermões de Admiração ao vento» ou «donatário das (...) Ilhas de Bruma», o sujeito poético faz coincidir o seu programa de escrita com o ressurgimento lírico dos «velhos temas». Este poema-advertência demonstra que a vertente neotradicionalista, de arqueologia literária da memória nacional, que emergira já em obras anteriores, surge agora como centro polarizador do trabalho poético. Como nota Cristina Nobre, o facto de, no balanço patriótico que constitui a conferência «Portugal nos meus versos», ser esta a coletânea mais representada indica que *Ilhas de Bruma* é «o fulcro à volta do qual [o autor] reescreve o cânone da ancestralidade portuguesa» (Nobre, 2005: 278).

A divisão estrutural da obra – com o conjunto dos textos agregados sob as designações de *Romanceiro* e *Cancioneiro* – indicia precisamente as duas vias estilísticas pelas quais se faz agora alinhar a criação lírica. A retórica romancística e a dicção cancioneril (tomada aqui na dupla aceção do cancionero *trovadoresco* e *popular*) constituirão, aliás, repertórios poéticos incessantemente revisitados por Lopes Vieira, consonantes com uma sedução antiga pelos alicerces líricos da nação. O *thesaurus* trovadoresco vai, deste modo, ser insistentemente glosado em *Ilhas de Bruma*, a partir dele se reeditando motivos ou formas poéticas ainda não experimentadas anteriormente.

É o caso do cancionero mariano de Afonso X. Em *O Poeta Saudade*, «Romance» recuperara o relato miraculístico da freira que, ensandecida pelo profano acicate de um amor ilícito, se evade do convento onde professa, sendo substituída, na sua ausência, pela Virgem.¹ Já neste texto se

⁽¹⁾ O tema da reparação miraculosa da falta perpetrada por uma religiosa, assim a redimindo da desonra, é grato a Afonso X e revelou-se muito fecundo em derivações ulteriores. O texto de Lopes Vieira retoma, com alterações, o argumento da cantiga XCIV de Afonso X, «Esta é como Santa Maria serviu em logar da monja que sse foi do mōesteiro». Cf. Mettmann, 1988: 288-291.

presente a afeição pelo que poderia designar-se como *folclore pietista*, a par da mesma vontade de *abbreviatio* que Lopes Vieira irá adotar como regra de escrita em «O Monge e o Passarinho», de *Ilhas de Bruma*. A versificação espreada do milagre alfonsino, artificialmente disposto em forma de *zéjel* e anexando um refrão moralizante a uma demonstração exemplar, é simplificada pelo recurso à concisão popularizante da redondilha¹ e pela supressão do estribilho, erradicando, com ele, as correlativas injunções de teor pedagógico-cristão. Tomando como epígrafe dois versos da célebre cantiga CIII de Afonso X² aí se relata a experiência escatológica do monge que escuta, absorto num deleite de trezentos anos, o canto de uma ave, sendo-lhe proporcionada uma antevisão das glórias celestiais. A lenda do monge e do passarinho, como observa José Carlos Seabra Pereira, «cativará Afonso Lopes Vieira e todo o Neo-Romantismo lusitano» (Pereira, 1999: 1085-1086). O relato miraculístico da aberração temporal, que constitui esta antecipação do gozo eterno – e que, para o Rei-Sábio, motivara o *loor* superlativo da *advocata nostra* e fora pretexto para a ilação doutrinadora – «Quena Virgen bem servirá/a Parayso irá», reitera o refrão da cantiga alfonsina (Mettmann, 1988: 16-18) –, evolui, em Lopes Vieira, para um quadro pitoresco de piedade plácida e benévola. Numa das «Canções de Saudade e Amor», intitulada «A Saudade», a lenda medieval surge reconvertida em argumento do discurso erótico e traduz o escapismo alienante a que se entrega o amante saudoso:

Minh'alma, quando está longe
da tua, graça do sol,
às vezes parece o monge
que escutava o roussinol.

Que às vezes o tempo passa,
nem sei como êle correu...
a Saudade é como a Graça,
dá-nos o sonho do céu.

(Vieira, 1917: 111)

⁽¹⁾ A disposição em quadras será abandonada em 1904, nas *Poesias Escolhidas*, deixando adivinhar uma maior preocupação de emulação do estrofismo do texto romancístico. Cf. Vieira, 1904: 111-114

⁽²⁾ Trata-se da cantiga antecedida da rubrica «Como Santa Maria feze estar o monge trezentos anos ao canto da passarã, porque lle pedia que lle mostrasse qual era o bem que avian os que eran en Paraiso».

Em «A Ribeirinha», a partir da cantiga de amigo atribuída a D. Sancho I, «Ay eu coitada como vivo»¹; uma das composições durante largo tempo consideradas como manifestação auroral do *trobar* peninsular, confluem agora, em contraponto polifónico, múltiplas vozes. A enunciação é, no texto, sintagmaticamente disputada entre um poeta-contador, o rei ausente enamorado e a sua amante,² originando uma estrutura em que o lançamento narrativo das estrofes contrasta com o lirismo confitente dos refrães intercalados. Estes últimos reproduzem tanto o lamento convencionalmente atribuído à Ribeirinha, como as réplicas apócrifas do monarca ou do próprio sujeito lírico, assim fundindo *tradio* e *inventio*, ambos princípios complementares de uma recriação de alcance indistigavelmente lúdico. O discurso do narrador-poeta comenta, da distância de um tempo que é o seu, as personagens deste teatro amoroso:

Ribeirinha, ó Ribeirinha,
que sabor na alcunha clara!
Vê-se o sorriso e a covinha
que êle abre na tua cara.

*Ay eu coitada como vivo
en gran cuidado por meu amigo...*

Dona Maria Ribeira,
por quem tanto se penou,
dona, fostes a primeira
que esta linguagem cantou.

(Vieira, 1917: 58)

⁽¹⁾ A atribuição da cantiga a D. Sancho I está longe de ser pacífica e a questão da autoria, disputada conjuntamente com Afonso X, continua ainda a dar origem a opiniões desencontradas. Na edição do *corpus* integral da lírica profana galego-portuguesa, publicada pelo Centro Ramón Piñeiro, o texto aparece atribuído ao monarca castelhano. Cf. Brea (Coord.), 1996: 139-40. No sítio *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<https://cantigas.fesh.unl.pt/>), da responsabilidade do Projeto *Littera*, o texto aparece classificado como de «autoria duvidosa» e atribuído a ambos os autores.

⁽²⁾ Afonso Lopes Vieira adota, como facto incontestado, ter sido a Ribeirinha, apelido de D. Maria Pais Ribeira, a amante dileta de D. Sancho. Essa conjetura é avançada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, numa das notas à sua edição do *Cancioneiro da Ajuda*: «O próprio rei *D. Sancho* parece ter composto versos. Se não me engano, possuímos uma composição sua, provavelmente inspirada pela Ribeirinha, e por ella entoada durante a ausencia do regio amante: um ligeiro cantar de amigo, que é o que ha de mais singelo e popular! Quanto ao pensamento, lamentos da mulher cujo amigo se demora, tao naturaes na boca de uma pastora como na de uma quasi-rainha» (Vasconcelos, 1990: 593, § 351).

A inovação consiste ainda em *fantasmar* o prisma masculino deste cenário sentimental, ficcionalizando o sofrimento do monarca ausente, ocupado na fundação da Guarda, e atribuindo-lhe um putativo lamento saudoso:

*Ay coitada da vida minha
en gran cuidado p'la Ribeirinha.*

(Vieira, 1917: 59)

Em inesperado remate, o sujeito exorta, na última quadra, o «Velho Dom Sancho amoroso» a abandonar a sua atávica condição de amante magoado, propondo-lhe um canto novo, e assim minando, através de uma bem-humorada empatia, a tradição que os cancioneiros consignaram poeticamente:

*Muito me tarda
beijá-la, e fugir da Guarda!*

(Vieira, 1917: 60)

A coexistência do mimetismo lexical arcaizante («aproveytança da terra», «trá la vida») ou de ingredientes estilísticos típicos dos géneros galaico-portugueses, especialmente da fraseologia ligada à *descriptio* feminina («p'la fremosa, a bem talhada», «lume dos olhos meus»), com a tonalidade coloquial do conjunto instaura um deliberado efeito de sobreposição interpenetrante de linguagens e de tempos, transformando o lirismo no «espaço privilegiado da transfiguração poética da História (...)» (Cidraes, 2002: 69). Simultaneamente, o poema desenvolve-se, como nota Maria do Amparo Maleval, «a modo dos *romances* tradicionais» (Maleval, 1999: 138-139), transformando o ritmo irregular da *muinheira* no refrão de um texto marcado por um evidente compasso narrativo. Esta tendência para o historicismo lúdico sob espécie lírica parece, de resto, dominar grande parte desta poesia de argumento medieval.

São, como se vê, múltiplas as possibilidades disponibilizadas pela *variatio* neotrovadoresca e de nenhuma delas abdicará Lopes Vieira – da reprodução (quase) mimética, à livre recriação de ambientações, estruturas ou símbolos trovadorescos, passando pela reciclagem ocasional de fórmulas ou estilemas medievais, de sabor popularizante. Deste modo se, em alguns casos, a cantiga medieval, em latência no ato de reescrita neotrovadoresca, pode conformar formalmente o novo texto (*v.g.* a utilização combinada do refrão e do *leixa-pren* em «Manhã de Névoa»), noutros, a

dívida contraída relativamente ao poema de partida é reduzida a espúria ressonância verbal. É o que acontece com «Pinhal do Rey», em que, de novo, se assiste à retextualização do motivo dionisíaco do *verde pino*, já ensaiada, em incursões ainda tenteantes, em textos anteriores.

O alcance histórico e simbólico do motivo do pinhal do rei, obrigatório na geografia eletiva de Lopes Vieira – da sua *pátria resumida*, diria ele – é esclarecido pelo próprio autor, a propósito de um garrettiano «passeio sentimental» por uma «paisagem da primeira dinastia»¹:

Recordo-me do que me disse o meu querido amigo António Sardinha quando me foi visitar a S. Pedro de Moel:

— É uma paisagem da primeira dinastia!

Com efeito, o Pinhal do Rei, o Pinhal de Leiria, é o primeiro monumento de Portugal, o pai da nossa história; dêle foi que saíram os nossos primeiros navios, e exprime tal histórico desígnio que ao grande rei D. Denis deveria em verdade chamar-se, não o *lavrador*, mas o *navegador* (...).

São muitos os meus versos enleados às terras marinhas de Moel, a começar pelos que desenvolvem o tema do *verde pinho*, cantado belamente por Dom Denis, e que eu tive a honra de fazer conhecer pela primeira vez ao nosso público; e, entre êles, a composição dominante intitula-se precisamente *Pinhal do Rei*, nos quais busquei exprimir o destino atlântico da floresta iniciadora e, com o dela, o da própria terra de Portugal. (Vieira, 1942: 248-249)

Antes de mais, e como propõe Paulo Roberto Sodré, «o Rei (...) simbolizaria o berço da nacionalidade, não no sentido bélico, para o qual Afonso Henriques seria a ilustração, mas no sentido de aprimoramento da cultura e da sociedade portuguesas», encarnando uma espécie de «símbolo herderiano» (Sodré, 2003: 861). Refúgio de um *genius loci* multissecular, o pinhal dionisíaco magnetiza poeticamente Lopes Vieira, sobretudo pelo que, nas suas árvores-a-vir, é já promessa de futuro. Com efeito, no «corpo cortado» das «heróicas árvores» adivinham-se as «nossas caravelas/ansiosas de todo o Além» (Vieira, 1917: 77). Na sua dupla qualidade de lavrador e de navegador, cognomes com que o monarca é crismado

⁽¹⁾ Numa carta de Dezembro de 1922, dirigida a Raul Proença, à data diretor da Biblioteca Nacional, na qual discutia pormenores relativos à sua colaboração no *Guia de Portugal*, Lopes Vieira refere: «Risquei o *Pinhal de Leiria* porq[ue] esse tema pareceu-me mais proprio p[ara] ser tratado por pessoa q[ue] não ligue tanto a essa querida floresta a ideia medieval q[ue] eu lhe ligo “– ay flores do verde pino...”» (*apud* Prista, 1992: 145).

respetivamente pela história e pelo autor, simbolização conjunta de idílio agrário e de dilatação expansionista, D. Dinis, verdadeiro emblema temporalmente desmaterializado, preludia a imaginação imperial ultramarina, atravessada pelo seu fecundo *destino atlântico*. Mas esta releitura do mito dionisíaco não deixa de intimar o arquivo da tradição lírica peninsular. O motivo trovadoresco das flores de verde pinho é, em «Pinhal do Rei», desenvolvido exclusivamente nas estrofes pares, que assim introduzem um efeito de contraponto, à maneira de estribilho, com as que as precedem. Nessas estrofes, são preservados os elementos rítmicos da cantiga medieval: o jogo consonântico baseado na alternância das palavras de rima, o paralelismo literal, a estrutura interrogativa. Contudo, a interpeção é radicalmente outra: dilui-se a voz centralizadora da amiga que desiste de glosar a sua inquietude pelo amigo ausente. A interrogação funciona agora como deixa elocutória que permite enxertar o segundo motivo estruturante do poema, ou seja, o da diáspora marítima entendida como superior desígnio do povo português:

Ai flores, ai flores do Pinhal florido,
que vedes no mar?
Ai flores, ai flores do Pinhal florido,
Rei Dom Dinis, bom poeta e mau marido,
lá vem as velidas bailar e cantar.
(...)
Ai flores, ai flores do Pinhal louvado,
que vedes no mar?
Ai flores, ai flores do Pinhal louvado,
são as caravelas, teu corpo cortado,
é lo verde pino no mar a boiar.
(Vieira, 1917: 76-77)

Esse fado coletivo, arquetipicamente figurado no pinhal («Na sussurrante e verde catedral / oiço rezar a alma de Portugal») e nas caravelas, é também indelével da experiência autobiográfica do sujeito lírico, que assim mescla a infância (metafórica) com a infância (real) de quem – como é o seu caso – ali primeiro abriu os olhos para o mundo:

Encantado jardim da minha infância,
aonde a minh'alma aprendeu
a música do Longe e o ritmo da distância
que a tua voz marítima lhe deu;
místico órgão cujo além se esfuma

no além do oceano, e aonde a maresia
 ameiga e dissolve em bruma
 e em penumbras de nave, a luz do dia.
 Por estes fundos claustros gemem
 os ais do Velho do Restelo...
 Mas tu debruças-te no mar e, ao vê-lo,
 teus velhos troncos de saudosos fremem...
 (Vieira, 1917: 76)

Nestes *intermezzos* evocativos, que precedem o estribilho de memória trovadoresca, é nítida a influência de uma estesia simbolista, tornada legível no gosto pelo evanescente e pelo inefável (toda a paisagem se «esfuma» e «dissolve»), na atenção perscrutadora à «voz marítima», aos murmúrios e aos gemidos da «catedral verde e sussurrante» – aliás fonicamente comunicada pela toada aliterante –, na frequência das imagens de inspiração gótica e instrumentista («a música do Longe e o ritmo da distância»); o «místico órgão»; as «penumbras de naves»; os «fundos claustros»).

A própria natureza ambivalente do génio e do destino português, historicamente cindidos entre a segurança telúrica e o dispersivo encantamento marítimo – e o mesmo é dizer entre ruralismo medievalizante e expansionismo renascentista, entre utopia agrária e impulso oceânico – se encontra exemplarmente plasmada no motivo do pinhal do rei. Como muito bem acentuara já Pequito Rebelo, é nessa «dualidade de Terra e Mar, de Ser e de Mover» que reside umas das tensões maiores da obra de Lopes Vieira, um autor que, sendo também «poeta geórgico», é «predominantemente um poeta de água salgada» (Rebelo, 1947: 210).

É esse rosto de poeta marítimo que surge, ainda em *Ilhas de Bruma*, na composição «La Mar», que elege como epígrafe a segunda cobla de uma atípica cantiga de amor de Roi Fernandiz (B 903, V 488): «Nunca vejo las ondas/ nem as muit'altas rocas, / que mi non vehan ondas / al cor pola fremosa»!¹ O título reenvia para o refrão da cantiga do clérigo compostelano que Lopes Vieira elide no seu texto: «maldito se[j]a 'l mare/ que mi faz tanto male!». É ele que impõe uma espécie de *interpretatio per etymologiam*, por meio da qual se insiste no género feminino de mar, uma

⁽¹⁾ Mais recentemente, G. Tavani chamou a atenção para um erro de leitura presente no segundo verso da estrofe e perpetuado por todas as edições, propondo a sua restituição como «nen as altas debrocas». Para a argumentação circunstanciada, *vd.* Tavani, 1990: 97-100. Lopes Vieira reproduz, naturalmente, o texto tal como havia sido editado ao tempo.

ênfase justificada pela clássica associação paronímica de *a mar* e *amar*.¹ A Lopes Vieira esta feminização oceânica ter-lhe-ia sido sugerida pela leitura de Heine: é, com efeito, um verso do poeta alemão que, na conferência «Portugal nos meus versos», introduz a recitação deste poema: «J'aime la mer comme une maîtresse» (*apud* Nemésio, 1974: 207).² Em «La Mar», a estrutura interpelativa encontra o seu destinatário não no amor, mas no mar, como a epígrafe permitia legitimamente deduzir.³ Este mar já não é «o mar histórico das caravelas, nem o mar grandiosa massa líquida da natureza», abrindo caminho à sua «visão amorosa e feminina» (Furtado, 1948: 38). O incomum desta tipologia enunciativa prolongar-se-á na diluição dos esquemas formais trovadorescos, deslocando-se a violência imprecatória do refrão da marinha galego-portuguesa para a intensidade do sortilégio que a feminização do mar exerce sobre a *persona* poética. Esse anseio projetivo, que quer ver a mulher no mar, redundando na própria fusão anímica do observador com o oceano contemplado. Recuperando a justa expressão que Ezra Pound utiliza para descrever o funcionamento do entorno natural nas *cansos* da Provença, o mar preenche aqui a função de «metáfora por simpatia»⁴:

(1) Cf. as seguintes palavras de Ernesto Guerra da Cal: «La ecuación lírica *mar=amor* (...) alcanza en este poema una insinuante eficacia expresiva. Los monumentos visibles del mar, elemento externo de contemplación, suscitan ardores dolorosos en la intimidad amorosa del trovador, y con ellos se acompañan. La simbología paralela del paisaje objetivo de la naturaleza, y del paisaje anímico, liga en una dualidad de penetrante fuerza emotiva a la inmensidad, la profundidad y la impetuosidad del mar con las del amor». (Guerra da Cal, 1958: 100-101)

(2) Heinrich Heine é, de resto, unanimemente considerado como um exímio cultor dos *Lieder* das paisagens marítimas. Cf. as seguintes palavras de Marcel Beaufils: «Voici que Heine, en revanche, nous révèle la mer, ses présences et ses magies»; «C'est ce Heine-là qui révéla à l'Allemagne, à Schumann, – et à Wagner, cette énorme évasion et délivrance: la mer» (Beaufils, 1982: 121; 136). R. Leonhardt nota, por seu turno, que «on dit que Heine est celui qui a introduit le phénomène de la mer dans la poésie. Ce qui est plus important, c'est que sa vision du monde et son trésor de métaphores (ce qui revient parfois au même pour un poète lyrique) ont été enrichis par l'expérience de la mer dans une direction qui paraît aussi imprévisible que nécessaire, après coup» (Leonhardt, 1977: 10).

(3) Teresa López identifica, neste texto, uma linha isotópica «que por vezes lembra o *Mari-nero en tierra* de Albertí» (López, 1997: 135). Com efeito, as semelhanças de estrofismo e até de módulos estilísticos são, por vezes, flagrantes. *Vd.*, por exemplo, o poema «El mar. La mar» (Albertí, 1988: 123).

(4) É o seguinte o contexto em que, no decurso do ensaio intitulado «Les troubadours et la psychologie (Une divagation sur la technique)», Pound utiliza a expressão: «(...) nous trouvons dans presque toute la poésie provençale la nature à la place qui lui convient, c'est-à-dire qu'elle forme le décor de l'action, un commentaire des états d'âme, en d'autres termes une équation, une 'métaphore par sympathie' du caractère du poème» (Pound, 1966: 40).

De fitar la mar,
la mar, lindo amor,
meu olhar tem a côr
do seu verde olhar.

De ouvirem la mar,
os seus ais compridos,
são os meus ouvidos
búzios a cantar.

(Vieira, 1917: 94)

Na coda, as «saudades marinhas» aparecem intersetadas com as «saudades minhas», dando voz a um já muito familiar anseio pelo longe. A sua consubstanciação no cenário eutópico das ilhas de Bruma, uma espécie de Avalon pessoal, não deixa de enlaçar o imaginário arturiano com a mitologia sebástica¹:

Quem dizer-vos ha de,
saudades marinhas,
as saudades minhas,
la mar da saudade?

Longe as ilhas vejo,
e nelas pousando
meus olhos voando,
voa meu desejo.

Por cima da espuma
e mais dos escolhos,
pousam-se meus olhos
nas ilhas de Bruma...

(Vieira, 1917: 96-97)

O metaforismo talássico, que transporta consigo inevitáveis reminiscências das barcarolas, vai instituir-se como cenografia omnipresente no universo lírico de Lopes Vieira.

⁽¹⁾ Como observa Aires Nascimento, o mito da *insula perdita* será recuperado pela mística sebastianista, «pois ainda no início do século XIX se admite que o rei D. Sebastião, após a derrota de Alcácer-Quibir, teria procurado um lugar de refúgio na Ilha Encoberta ou de S. Brandão» (Nascimento, 1999: 72, nota 18).

País Lilás, Destêrro Azul prolonga coerentemente os veios imagísticos de sinal neolusitanista – trovadorismo incluído –, compaginando-os com nítidos ecos simbolistas. Desde logo insinuada na notação cromática do título, essa herança tornar-se-á mais explícita no programa poético explanado no «Prelúdio»: se, outra vez ainda, nele se perfila o poeta mediúnico, voz através da qual outras vozes falam, ele é agora também «a voz por que um povo diz»; se ainda se aspira a dar forma poética às «nostalgias da alma êxul» ou às «canções de mais longe, além», é já a «pátria loira desta saudade morena» que o poeta converte no cerne simbólico desta poética.

Em «Paraísos», retoma-se o mito dionisíaco, aprofundando a faceta do erotismo adúltero e diletante de D. Dinis, em confronto com a caridade ascética da Rainha Santa Isabel. Neste caso, o hipotexto trovadoresco emerge apenas em episódicos indicadores lexicais de género («El-rei Dom Denis amava / as louçanas, as fremosas»), sinalizando sobretudo a faceta de rei-trovador. Suspende-se aqui a intertextualidade que se manifesta discursivamente na superfície verbal do texto, comum no exercício imitativo do *pastiche*, enveredando-se inversamente por uma linha, que Lopes Vieira irá, de resto, tornar extensiva a outros repertórios míticos, de acordo com a qual se procede a uma espécie de julgamento póstumo, exercido com a assumida distância crítica que o tempo autoriza, da posteridade dos protagonistas da história. D. Dinis é, pois, convocado, não por interpostos testemunhos poéticos, mas antes em função da sua posterior figuração histórica, isto é, enquanto personagem poética. O título do texto alude às fortunas escatológicas de rei-poeta e esposa-santa. Para ambos, a complacência divina reservou a eterna bem-aventurança: se, no caso de D. Isabel, pesou a justiça retributiva atenta ao valor das obras, a D. Dinis tê-lo-á redimido, pelo contrário, o amor do amor. Para um, o paraíso cristão; para o outro, o paraíso dos poetas, isto é, a libertação da implacável lei da morte pela perenidade da obra:

Mas Deus, que é justo e piedoso,
o amor dos dois entendeu:
à Rainha deu-lhe o céu
e deu outro ao amoroso.

Isabel, no Paraíso,
cria bastardos anjinhos
e com maternos carinhos
envolve-os no seu sorriso.

No terceto o trovador
brilha na imortalidade,
embora sinta a saudade
do seu mundanal amor.

E ambos estão na luz
imortal, na luz radiante:
ela no céu de Jesus,
êle no poema de Dante.

(Vieira, 1922: 32-33)

A sobrevivência de D. Dinis na terça rima de Dante é prenunciada pela epígrafe do Canto XIX do *Paraíso* que encima a composição – «E quel di Portogallo» –, na qual o poeta italiano censura algumas figuras régias pelos danos que provocaram. Em aparência, esta figuração de monarca réprobo é discordante da intenção de *laudatio* para a qual devia presumivelmente concorrer. Lopes Vieira parece querer vincar que a posteridade literária que o monarca granjeou, por figurar na genial epopeia cristã, pode ser desligada de argumentos fundados na estrita moralidade. D. Dinis personifica, assim, a íntima harmonia entre arte e vida, e esta conformidade existencial não pode senão ser recompensada com o prémio da imortalidade.

Participe do temário dionisíaco é igualmente o poema «Tentação de Santa Isabel». Neste, porém, como o título instigante permite supor, não é em torno da figura do monarca que orbita o mundo poético representado, embora a sua infidelidade conjugal seja ainda o traço nela destacado. Trata-se, não obstante, de compor um humaníssimo retrato da rainha, santa e mulher, capaz de simular um estoico desprendimento em relação às aventuras adúlteras do marido, mas, na realidade, secretamente dilacerada por uma mágoa que escolhe silenciar. Este poema ilustra a inclinação do autor para conceber parábolas poéticas em que comparecem personagens históricas referenciais, chamadas a protagonizar acontecimentos fictícios, fragmentos de uma história paralela ou alternativa – é o caso da tentação de Santa Isabel, sob incitação de um demónio travestido em rouxinol. À ladainha do refrão cumpre enfatizar a pertinácia virtuosa da rainha:

El-rei deixa-vos sòzinha
e vós rezais e rezais?
Olhai, senhora Rainha,
Os vossos pagens leais...

(Ave-Maria, tornava
Santa Isabel, e chorava!...).

(Vieira, 1922: 75-76)

«Flores do verde pinho» é o texto em que, com maior fidelidade reconstitutiva, se investe no diálogo intertextual explícito com a cantiga homónima de D. Dinis. O movimento lírico diádico, compreendendo uma zona interpelativa e outra responsória, é rigorosamente reproduzido, bem como o jogo sinonímico baseado na palavra de rima (verde pinho-verde ramo), parâmetros formais que replicam a *dispositio* do paralelismo perfeito a que obedecia já o texto dionisiaco. Todavia, a mudança de radical enunciativo – a *donzela* de D. Dinis ou a *menina* da «Cantiga de Amor I», de *Canções do Vento e do Sol*, é agora substituída por um sujeito lírico indeterminado – e do teor da inquirição – já não se pergunta pelo amigo ausente, mas inquire-se sobre uma *alma* errática – impõem que, num análogo molde formal, se verta um novo argumento poético. Trata-se, com efeito, de uma espécie de reformulação, em clave autobiográfica, do motivo do pinhal do rei. No poema, pela recriação do quadro neotrovadoresco, associado à familiar imagística sacralizante da floresta-catedral («verde catedral marinha», «reboantes naves»), textualiza-se uma muito neorromântica apologia da regeneração da alma exausta por meio do contacto com o tónus vivificante da natureza. Consumido pelas extenuantes «sedes», solicita o viajante o generoso acolhimento do «jardim da saudade». No segundo momento, a resposta das flores é, tal como na cantiga medieval, fonte de consolo:

A tua alma em mim existe
e anda no aroma das flores,
que te falam dos amores
de tudo que é lindo e triste.

A tua alma, com carinho,
eu guardo-a e deito-a a cantar
das flores do verde pinho
àquelas ondas do mar.

(Vieira, 1922: 44)

Não será despropositado reconhecer, nesta fusão dissolvente da alma do poeta no «aroma das flores» e nas «ondas do mar», a marca de um certo pampsiquismo naturalista que uma franciscanista «estesia do humílimo» (Pereira, 1999: 1173) não deixa de coadjuvar.

Em «As Barcas», o referente trovadoresco, anunciado logo na epígrafe, é constituído pela cantiga de Johan Zorro, «El-rey de Portugal» (B 1153, V 755). Novamente, os artifícios de extração trovadoresca contaminam estruturalmente o texto: entre eles, destacam-se, neste caso, a *repetitio* incremental e o procedimento de permuta quiasmática («primeiras barcas», «barcas pimeiras»). O motivo das *barcas novas*, emblema trovadoresco da realeza industriosa, pretexto poético para fundir amor e milícia (simbolicamente figurado nas núpcias de mar e barcas), anuncia agora, na sua decomposição, a decadência nacional e o eclipse da idade áurea do *mare nostrum*. Esta recuperação patriótica do símbolo explora a hábil coincidência metafórica, gradualmente estabelecida no decurso da composição, entre *velas*, *donzelas* e *rosal*. Mais uma vez, são dinamizados elementos extraídos do repertório simbólico popularizante (*v.g.* *rosal*), embora, por intencional deslocação de sentido, eles passem a designar a circunstância histórica presente:

Ligeiras barcas primeiras,
As del-rei de Portugal.
Velas donzelas, são elas
Em flor ao vento um rosal.

Ligeiras barcas noivinhas,
As del-rei de Portugal.
Que é das noivas formosinhas?
— Ai, desfolhou-se o rosal!

(Vieira, 1922: 64)

Em 1927, no que pode considerar-se o desfecho de um novo ciclo literário, aberto pela publicação de *Os Versos de Afonso Lopes Vieira* – que reúne a produção poética vinda a lume entre 1898 e 1924 –, é justamente o motivo tradicional da ida ao rosal, glosado nas paralelísticas interpoladas nos autos vicentinos, e aqui devolvido à sua canónica funcionalidade de metáfora erótica, que vai dar origem a uma reescrita atualizada da tenção entre mãe e filha, integrada no *Auto da Lusitânia*. O poema, trovadoresco pela atmosfera lírico-dramática – mostrando, aliás, a confluência das tendências poéticas do neotrovadorismo, neopopularismo e gilvicentismo –, é adicionado ao conjunto de textos que, sob a designação genérica de cantigas de amor, fora dado à estampa em *Canções do Vento e do Sol*:

— Donde vindes, minha filha,
tão branca e tão còradinha?
— Venho, mãe, ali de cima,
ali de cima do rio,
e encontrei os meus amores
num rosal todo florido.

(Vieira, 1927: 222-23)

Ainda no mesmo conjunto se integra uma nova variação sobre a canção de alba dionisiaca, intitulada «Levantou-se a linda». Talvez a razão para este persistente encantamento se encontre na hipótese que, no termo de uma notável análise deste texto, formula Helder Macedo:

(...) a cantiga de Dom Dinis é, simultaneamente, mais abstracta no seu significado simbólico e mais concreta no uso dos seus significantes linguísticos – o que a coloca surpreendentemente próxima, ao mesmo tempo, da experimentação concretista dos nossos dias e da expressão simbolista do fim do século XIX. (Macedo, 1996: 69)

Lopes Vieira reincide nas já experimentadas estratégias de folclorização do género aristocratizante da alba (uso da redondilha e do diminutivo), agora aliadas a um decalque mais rigoroso do formalismo trovadoresco: o recurso à estrutura encadeada do *leixa-pren* («vai-as lavar linda / vai-as lavar alva») e ao *versus transformati*, a permuta sinonímica e o predomínio da rima assonante. Essa maior fidelidade ao texto-matriz traduz-se igualmente numa recriação do regime simbólico, consideravelmente enfraquecido no texto de *Canções*. O vento, que no texto dionisiaco comparecia na sua qualidade – sobejamente documentada no folclore universal – de força elemental de fecundação, tinha sido esvaziado da sua ancestral pregnância simbólica, uma vez que Lopes Vieira se apropriara da cantiga de D. Dinis, «assimilando-lhe elementos da tradição posterior e retirando-lhe os indícios de sensualidade» (Maleval, 1999: 124). Nesta segunda reescrita, a desordem eólica é já estratégia de tímida insinuação erótica:

Mas o vento passa
que vem de abalada:
da alva se agrada
e a roupa lhe espalha
a-modo de graça.

E zanga-se a linda
 já de manhaninha,
 e zangada fica,
 mas tão alva e linda
 bem como a rupinha!

(Vieira, 1927: 222)

O contexto tópico da alba será objeto de nova retextualização em «Cantar». À parte da inconclusiva alusão de género contida no título, bem como da utilização do lexema «alva», nenhuma outra marca fraseológica do texto permite vinculá-lo, de modo indiscutível, à dinâmica de reescrita neotrovadoresca. O influxo tópico da canção de alba é, ainda assim, incontestável. No texto se podem rastrear os elementos invariantes que caracterizavam o género canónico occitânico, nomeadamente a brevidade da noite e a contingência furtiva e abertamente sensual do encontro amoroso, assim como a lamentação dos amantes pela chegada inexorável do dia, relembrando-lhes a imperiosa separação. No refrão, «Vem de-vagarinho, oh alva», parece ressoar, aliás, o pungente desabafo dos namorados que já se podia escutar na anónima alba provençal «En un vergièr sotz fòlha d'albepín»: «Oi dièus, oi dièus, de l'alba! tan tòst ve» (*apud* Fabre, 2011: 137). A singularidade do texto de Lopes Vieira reside na inesperada solidariedade – na simpatia cósmica, poderia dizer-se – da madrugada, que, conivente com os amantes, se decide pela lentificação cúmplice do seu curso:

Juntavam-se as nossas bôcas,
 e a alva no céu raiava.
 — Vem de-vagarinho, oh alva! —
 E ela sorria, e parava.

(Vieira, 1927: 237)

Após treze anos de interregno poético, em *Onde a terra se acaba e o mar começa*, pese embora a indisfarçável prevalência simbólica que na coletânea se concede ao modelo camoniano, regressa Lopes Vieira ao fecundo repertório neotrovadoresco. Logo no pórtico da obra, num poema epigrafiado pelo verso de *Os Lusíadas*, que também serve de título, o «verde pino» reemerge como sinédoque da *pátria resumida* ou da *piquena pátria* do poeta, isto é, da região estremenha e, por natural translação, do todo nacional. A aproximação metafórica dos termos *casa* e *nação* concorre, naquela que o sujeito lírico sabe ser a antecâmara da velhice, para a

apologia do regresso saudoso ao lar. Confirma-se, com efeito, nesta derradeira coletânea poética, que a terra não «vale apenas como realidade dum momento de observação», pelo que não é aqui «paisagem mas sim nação» (Furtado, 1948: 44). Ao ciclo lírico do pinhal do rei, por enquanto apenas convocado alusivamente, será, logo de seguida, consagrada uma composição que recebe precisamente esse título. Mais uma vez, o relato, entre o pitoresco hagiográfico e folclórico, da Rainha Santa Isabel que, com «uma arregaçada de penisco» (Pinto, 1952: s.p.), teria semeado o pinhal de Leiria é pretexto para uma fantasia poética, neste caso emprestando voz à própria Rainha-Santa. Lançando as sementes de verde pinho ao mar, estas frutificam em caravelas e da sua errância marítima comungará a própria natureza corpórea do monarca. A rainha abdica do seu ancestral mutismo e hierática altivez, abandonando o «tom de *legenda dourada*» (Rebello, 1947: 230) e dirigindo-se ao esposo, em tom profético e sibilino:

— Ó Pinhal do Rei, do Rei meu marido,
andarás nos mares teu corpo florido!

(...)

— Ó Pinhal do Rei, do Rei meu senhor,
é Deus quem te sagra por navegador!

(...)

— Ó Pinhal do Rei, do Rei meu marido,
darás volta ao mundo teu corpo florido!

(...)

— Ó Pinhal do Rei, do Rei meu senhor,
tu serás nos mares o Navegador!

(Vieira, 1940: 21-22)

A transferência de vocalidade coloca em evidência um curioso processo de ressignificação sexual, baralhando os papéis poéticos convencionalmente associados pela tradição lírica medieval a sujeito feminino e masculino. Na verdade, as alusões ao «corpo florido» do monarca, um epíteto que aqui sugere um processo de osmose vegetalista, gera um rendoso efeito de estranhamento, uma vez que a costumada fraseologia da *descriptio puellae* da cantiga de amigo se encontra, neste caso, transposta para o sujeito masculino invocado.

No poema «Amor» – cuja colocação sintagmática, imediatamente após a composição anterior, parece atestar a sua funcionalidade completiva, como se de um díptico se tratasse –, pelo recurso à exploração imaginosa das possibilidades semânticas do *calembour* baseado no topónimo, cons-

trói-se um texto cuja simetria paralelística é evocativa da sintaxe poético-coreográfica das baillias:

Minha vizinha aldeia de Amor,
jâmais em ti os pés hei-de pôr.

Jâmais em ti hei-de pôr os pés,
para te julgar como tu não és.

(Vieira, 1940: 23)

Em «Cantar», dando livre curso a uma pulsão de ludismo intertextual, o autor combina livremente o motivo floral dionisiaco com as marinhas codacianas. Se com o primeiro se conexiona a estrutura antifonal do texto e o estilo interjetivo, retém-se das segundas o enquadramento paisagístico, insistindo, não nas ondas, mas nas espumas. A convencional consignação de género poético (*genre*) e género sexual (*gender*) é alvo de óbvia reinterpretação transgressora. É agora a inquietude do amigo enamorado que o compele a interpelar as espumas, indagando da constância amorosa da mulher ausente. A resposta, lançando mão do *topos* do autoelogio, recorrente na cantiga de amigo, ao invés de aplacar o amante atormentado pela dúvida, mais não faz do que confirmar a leviandade narcísica da amada, tão volátil como as próprias espumas inquiridas:

— Ai espumas, espumas do mar tão quebrado,
dizei se ela pensa no seu namorado?

Espumas do mar!

(...)

— Queres tu saber, triste namorado,
Em que o teu bem pensa, de ti separado?

— Espumas do mar!

— Está namorando seu corpo despido
e pensa na graça de um novo vestido.

— Espumas do mar!

(Vieira, 1940: 91)

Articulando-se com um dos eixos temáticos maiores da poética de *Onde a terra se acaba* – a obsidiante reflexão sobre a senescência de um poeta que sabe que «morre de mocidade / à hora do pôr do sol» (Vieira, 1940: 113) –, o repertório trovadoresco assume, em duas composições epilogais, uma coloração de disforia desistente. No mesmo motivo do verde pinho, que servira para celebrar o renovo da história e o convite vitalista à via-

gem e ao longe, se enxerta agora a magoada consciência do perecimento de tudo, em face da qual as flores manifestam uma resignada aquiescência.¹ As saudades oceânicas do longe dão, pois, lugar às meras saudades pessoais de quem outrora se foi:

Ai flores, ai flores das verdes idades,
que tão depressinha perdeis viço e côr!
— A vida é assim.

Ai flores, ai flores de tantas saudades,
saudades que sinto, que são nova dor,
saudades de mim.

(Vieira, 1940: 98)

Para o sujeito lírico, o desvanecimento do passado e a falência da memória desvirtuam o que outrora fora a irresistível voz do longe, os pronunciamentos da ansiedade marítima ou o indecifrável rumorejar do pinho, que hoje só na sua imaginação parece resistir:

Pinhal do Rei, Real sôbre o seu Mar,
Mar e Pinhal encheram-me de além;
ramagens e ondas põem-se a cantar:
— Ai navios! Que largam e não vêm,
— Ai flores! Flores para desfolhar...

(Que saudades de ti, de mim também!)

Pinhal e Mar, ondas e vagas de ais,
é em mim ou além que vós cantais?

(Vieira, 1940: 102)

Estes cânticos crepusculares poderiam, com propriedade, ser lidos como o epílogo do longo poema serial que, sobretudo desde *Canções do Vento e do Sol*, Lopes Vieira vinha, infatigavelmente, aditando; como o epílogo de uma poética de maturidade, atravessada por esse «misto de crítica e lirismo, de inteligência e espontaneidade, de abandono e comando» que, na apre-

⁽¹⁾ António Manuel Couto Viana chamara já a atenção para a sinuosa transfiguração do motivo do pinhal do rei, ao longo da obra (e da vida) do poeta: «O pinhal florido 'no areal bravo de Moel' é como um espelho reflectindo-lhe estados de alma. Ora o vê 'encantado jardim da (sua) infância', ora o canta, num tom amargo, distante das antigas celebrações solares, tal na poesia *Aos Pinheiros das Dunas*, contemporânea dos derradeiros anos de vida de Lopes Vieira. Quem o inspira, agora, são os torturados, doridos, guardiões da 'catedral verde' e 'gótica'. Todo este poema é uma flor de cinza: compunge, entristece. Aqui explode, com mais força, a saudade de si próprio – 'a mais cruel' saudade». (Viana, 1980: 12-13)

ciação talvez excessiva de Gaspar Simões, fazem deste novo autor, em fim de vida, um «mestre da modernidade» (Simões, s.d.: 87). É, em qualquer caso, iniludível que Lopes Vieira abandona, na última etapa da sua trajetória, a condição de poeta da «serenidade lírica», em que « nenhuns, ou quási nenhuns, sobressaltos metafísicos, religiosos ou morais, perturbam a sua expressão poética» (Anselmo, 1941: 35).

No decurso do seu clássico estudo sobre o cancionero peninsular, observara com argúcia Eugenio Asensio, que «la cantiga portuguesa, si algunas veces apunta al principio una situación o un lugar, prefiere, de ordinario, moverse en la geografía del sentimiento», optando por circunscrever-se a um «plano de pura esencialidad» (Asensio, 1970: 22, 68). A manipulação do legado trovadoresco por Lopes Vieira ilustra exemplarmente esta dinâmica de *des-realização*, em função da qual um gradual minimalismo expressivo impulsiona a emancipação do texto relativamente à tutela do real, valorizando antes a recriação de uma atmosfera lírica. Por outro lado, nesta persistente recriação do texto da tradição – e do temário trovadoresco, em particular – intui-se, como observa Cristina Nobre, «um processo lento de anulação da individualidade, isto é, de apagamento progressivo de uma voz individual, a do poeta que diz ‘eu’ e deixa inscrita a sua responsabilidade enunciativa para se diluir numa voz colectiva que é a voz da nação» (Nobre, 2005: 295).

Como facilmente se percebe, esta defesa neorromântica da despersonalização pouco tem que ver com o anátema modernista lançado sobre a transparência confessional e o expressivismo não vigiado em poesia: o que está aqui em causa é, sobretudo, o indispensável silenciamento das dores pessoais e intransmissíveis, por forma que o poeta-*medium* do povo se encontre disponível para incorporar o discurso coletivo da pátria. Contudo, se este gesto poético, que consiste em emprestar a dicção pessoal às vozes históricas da tradição, subjaz a grande parte da obra de Lopes Vieira, é também inegável que, de modo ainda mais nítido na sua trajetória final – de literatura e de vida –, se testemunhará um sensível ressurgimento desse impulso subjetivo que fora preterido em benefício da história e da tradição. Por esse facto, de par com esta persistente reescrita do *velho tema* do pinhal do rei, intuem-se oscilações no que, em cada etapa do seu itinerário lírico, o autor julga representar a vocação capital do ofício poético – seja ela a de recuperar o arquivo cultural e revitalizar a identidade imaginada da nação, ou, numa inflexão autobiográfica que a premenção da idade e a intimação da mortalidade não deixam de agudizar, a de traduzir tão-somente a lúcida consciência da fatuidade de tudo.

Bem vistas as coisas, o magistral trinómio dionisiaco que congutina flor, ausência e amor servirá ao poeta para cantar a pátria, não deixando de falar de si e desse dilacerante «distanciamento entre o tempo da natureza e o tempo do homem» (Nobre, 2005: 284). E o mesmo é dizer, na sublime síntese do mote petrarquista que Lopes Vieira elegera como seu, *or piango or canto*:

No fundo dos búzios canta
o mar que chora a cantar;
ó mar que choras cantando,
eu canto e estou a chorar!

(Vieira, 1991: 98)

Capítulo 3

Ferir pela palavra

Catarse e *contrafactum* nas *Dedicácias*, de Jorge de Sena

A minha preocupação constante, quando escrevo, é não ferir ninguém pelo silêncio; tenho, e sei como e porquê, ferido muita gente, e espero ainda ferir mais alguma: sempre, porém, pela palavra.

Carta de Jorge de Sena a José Régio, 16/2/47

1. Num notável ensaio intitulado «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», o poeta catalão Jaime Gil de Biedma, observa, ao sopesar a sua dívida para com o legado poético medieval, que o imperativo da autêntica inovação obriga o escritor a não se afastar demasiado da tradição, religando-se aos modelos que espera superar. Por isso, conclui Gil de Biedma, «remontarse en el pasado – mas allá de la tradición inmeditata – es quizá el médio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse com los abuelos, contra los padres» (Gil de Biedma, 1994: 271). Vem este símile de inspiração psicanalítica, onde subliminarmente se insinua, em glosa retificativa, o conceito freudiano de romance familiar, a propósito da tendência neo-medievalista que se deteta na obra de Jorge de Sena. Descrevendo um idêntico gesto de resgate retrospectivo, nela se coligam reconhecimento mimético e retoma transcriadora, convertendo essa Idade Média privativa, fictícia e supra-histórica, em espaço de fronteira, ponto de encontro de imitação e mediação, tradição e rutura, convenção e superação.

Penso que nem esta alusão preambular a um parricídio metafórico, nem, numa variação similarmente heterodoxa, a convocação do consabido interdito crístico de colocar vinho novo em odres velhos, desagradariam a Sena. Com efeito, é de uma calculada aniquilação de genealogias literárias e de um laborioso ofício de fazer implodir odres que temos que falar quando, abismados, contemplamos a catedral, assombrosa e excessiva, que é a criação seniana. E isto porque, na sua «obra pantagruélica e furiosa, de erudição e especulação», como bem a descreveu José-Augusto França (1984: 485), na omnívora ansiedade de tudo digerir e de tudo incendiar, *textofagia* e *textoclastia* são faces complementares de um programa de escrita que concita tanto uma ética do testemunho, como uma estética da metamorfose.

Opacas, por excessivamente generalizantes, estas reflexões poderão, com proveito, ser iluminadas a partir da disruptiva peregrinação de Sena por territórios literários de inscrição medieval. E sabe-se, tanto por testemunhos do próprio autor, como pela inspeção das suas primícias literárias, que de uma certa Idade Média se alimentou a imaginação criativa do jovem Sena. É ele quem, evocando inconsequentes tentames ficcionais de juvenília, confessa que o *nomen-numen* Urraca, que reiteradamente emerge em tantos dos seus escritos, documenta «os terríveis estragos que, na minha mentalidade, faziam as lendas medievais: os Euricos, os Bobos, as lendas do Rei Artur, que li numa adaptação francesa, as lendas do Reno, a Canção de Rolando (“ço sent Rodlanz...”), etc.» (*apud* Lourenço, 2002: 231). O esboço inconcluso intitulado «Século XII (D. Fuas Roupinho)» (Sena, 1994: 15-17), de 1936, ou as «Variações sobre Cantares de D. Dinis», de 1938, posteriormente coligidas em *40 Anos de Servidão*, confirmam o diagnóstico de *medievalite* (peço o termo emprestado a António Nobre) na gestação do imaginário e da dicção senianos.

Não querendo alongar este excursus exploratório para além do desejável, limito-me a relembrar dois modelos de escrita medievais, com evidentes nexos ideotemáticos com a *res christiana*, que Sena revisita: a hagiografia e o *exemplum*. No que respeita à biografia sagrada, os contos «Mar de Pedras» (1960) e «O Grande Segredo» (1961) constituem expressões modelares da compulsão seniana em retomar, sob espécie deformante ou paródica, todas as formas de exercício literário autocrático, sobretudo aqueles géneros cuja conformação é ditada por um inescapável teocentrismo estrutural. Ora, a hagiolatria medieval, concretização de uma doxa impositiva, fundada na cegueira apologética cristã, proporciona-

nava a Sena um campo ficcional sem paralelo, no qual podia dar largas à sua pulsão iconoclasta.

Na *uita* fictiva de Beda o Venerável¹, o argumento narrativo colhido na *Legenda Aurea* de Jacques de Voragine, que Sena, em certa avaliação, descreve como florilégio de «milagres deliciosamente absurdos, idiotas, ou fundamente comoventes» (Sena, 1989c: 216), tematiza, à luz de um revisionismo ironicamente ambivalente, o poder do verbo evangelizador e da catequese pela palavra. É bem verdade que o Beda seniano, pregador culto mas singularmente inepto, consegue, expendendo insondáveis elucubrações teológicas, a inesperada conversão da assembleia de pedras. Contudo, o *explicit* do conto – «Onde, naquele momento, estaria Beda?» (Sena, 1989c: 52) –, numa insinuação epilodal de tudo não ter passado de devaneio onírico ou delirante, corrói as fundações do relato, autorizando a conjectura de toda a história se resumir a pura fantasia compensatória do santo. No caso do relato apócrifo do *arrobamiento* místico de Santa Teresa de Jesus, Sena desfigura parodicamente o catálogo de estilemas da narrativa de santidade, nela transplantando o motivo excêntrico do autoerotismo no feminino. Através da combinação instabilizante de dois níveis de leitura – um *teológico*; outro *ginecológico* –, Sena dinamita temas caros à iconologia cristã (como a resistência contumaz do santo à tentação e o triunfo da sua virtude inabalável), numa radical inversão da lógica diegética dualista que rege a psicomquia hagiográfica. A providencial imiscuição do demoníaco – permita-se-me o oximoro – redundando na rendição desejante da santa e na orgásmica celebração que metaforizam o retorno do recalçado – o «*Eros* em êxtase», na feliz formulação de Cota Fagundes (Fagundes, 1999b) –, sendo que é ele, o corpo em fruição, como sempre acontece em Sena, que neste conto verdadeiramente ganha precedência. É, em larga medida, este o verdadeiro caminho salvífico de Santa Teresa e é este o «grande segredo» que, em rigor, nos é revelado pelo próprio Sena, aproximando esta narrativa de uma verdadeira hagio(auto)biografia.

Expressivos desse «fascínio ambigualmente materialista por tudo quanto diga respeito ao problema da santidade» (Sena, 1989c: 215), estes contos dissentem da vocação endoutrinadora que permeia a exemplaridade de hagiológico, difundindo um evangelho radicalmente alternativo: o de uma irrestrita celebração do humano. A teografia patriarcal e assexuada das narrativas fundadoras da ética cristã surge neles desapossada do seu espaço

⁽¹⁾ *Vd.*, sobre este conto, o notável estudo de Francisco Cota Fagundes (1999a), citado na bibliografia final.

simbólico, para dar lugar à vitória da antropografia – e, assim, onde os medievais escreviam Deus, Sena escreve simplesmente Homem. Parábolas às avessas, estes relatos não ambicionam, naturalmente, «salvar as almas: pretende[m], sim, perdê-las, fazer com que sintam o chão fugir-lhes debaixo dos pés. Que, sobretudo, quando estão tão seguras de salvar-se (por si ou pelo grupo a que pertencem), desconfiem de que podem, afinal, pura e simplesmente, ter vendido uma coisa que não eram nem tinham: a alma...» (Sena, 1989c: 222-23).

A mesma «inactualidade aparente» e o mesmo «historicismo imaginoso» (Sena, 1989c: 220), amparados por uma «pseudo-reconstituição histórica» (Sena, 1989c: 221), regulam a *inventio* e a *dispositio* da novela *O Físico Prodigioso*, aliás integrada originalmente em *Novas Andanças do Demónio*, antes de, em 1977, ser dada à estampa como texto autónomo. O móbil de escrita é, neste caso, como Sena previne, sugerido por dois *exempla* extraídos do tratado de espiritualidade anónimo intitulado *Orto do Esposo* que o autor leu, arbitrariamente acoplados, na *Crestomatia Arcaica*, de José Joaquim Nunes e, mais tarde, na edição crítica de Bertil Maler. O exame do trabalho textual de *amplificatio* desenvolvido sobre as micronarrativas quatrocentistas, que redundam numa manobra de livre recriação ficcional, revela até que ponto o projeto retextualizador de Sena é, em si mesmo, «divergente e endemoninhad[o]» (Sena, 1995: 10), em função das «implicações fundamente revolucionárias e subversivas da narrativa inteira» (Sena, 1995: 8). O monologismo edificante do *exemplum*, dependente, regra geral, de dispositivos de vigilância interpretativa respaldados na *auctoritas* divina (*e.g.* a alegoria), é, na novela de Sena, sistematicamente sabotado pela ambiguidade dispersiva e pelo desconforto hermenêutico que a entropia de sentido instala na novela. Duplicação e especularidade, polifonia e acratismo narrativo, *Eros* dionísíaco e desregramento panssexual abrem fendas irreparáveis neste conto sem proveito e sem exemplo, cuja magnífica moral é a «do amor que tudo manda» e o «ímpeto da liberdade que tudo arrasa» (Sena, 1995: 11).

2. As derivas neotrovadorescas de Sena permitem adivinhar análogas *diableries* transgressoras, já que a elas preside um mesmo projeto estético e, mais latamente, político de demolição. E sublinho político, porque, mesmo aquela que poderia ler-se como espúria infiltração da lição trovadoresca na poética seniana, não poderá ser compreendida nas suas fundas implicações, se for desenquadrada de uma reiterada poética do testemunho e da intransigente fidelidade ao humano, tantas vezes reivindicada pelo autor.

A frequência dos cancioneiros medievais por Sena – com destaque para o satírico – apenas em parte é devida à sua atividade de *scholar*:¹ Para além de um natural interesse académico, o sofisticado virtuosismo formal e o estranhamento proto-surrealizante de uma linguagem poética essencializada e económica, oscilante entre a disciplina da *repetitio* e o desafio da *variatio*, não podiam deixar de instigar Sena, por, pelo menos, duas ordens de razões. Por um lado, pelo que o autor nela descobriu de audaciosa revitalização do significante poético e, sobretudo, da sua materialidade fónico-expressiva, uma vertente confessadamente valorizada pelo criador dos *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómene*. Por outro, porque tanto o efeito dos restritivos códigos sociopoéticos das cantigas de amor e de amigo – sobretudo no tocante ao estilizado apagamento do corpo erótico –, como a tradição crítico-hermenêutica da leitura histórica desses géneros, eivada de serôdios *clichés* filológico-nacionalistas,² representavam um irrecusável convite à revisitação subversiva do *corpus* poético de trovadores e jograis. Nota Sena: «A poesia medieval é pois oficial. Mas havia contradições, lutas pelo poder, ódios, etc. E é a tudo isto que devemos o encanto ou a violência desta poesia» (Sena, s.d.: 138). A epígrafe escolhida para *Conheço o Sal... e outros poemas*, respigada da fragmentária *Arte de Trovar* apensa ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, é, a este propósito, significativa. Sena reproduz o passo em que o tratadista anónimo esclarece o procedimento retórico do *mordobre*: «... *mays as palavras desuayran se, porque mudam os tempos*» (Sena, 1989a: 189). Atendendo a que esta coletânea é dada à estampa em 1974, mesmo se a data das composições nela reunidas é anterior, não será implausível ler nas entrelinhas deste desvairo dos tempos a voz da história em vertigem pré-revolucionária. Mas a mesma epígrafe poderia, com efeito, servir de

(1) Para além dos estudos expressamente consagrados por Sena ao trovadorismo galego-português, Harvey Sharrer refere que, à data da morte do autor, em 1978, ambos preparavam para as Edições 70 uma «antologia volumosa» da lírica galego-portuguesa, para a qual chegaram a selecionar os textos, mas que nunca chegou a ser dada à estampa (Sharrer, 1999: 86, nota 2).

(2) Cf. as seguintes observações de Jorge de Sena: «As *cantigas de amigo* têm tido o favor dos estudiosos em busca de uma originalidade muito difícil de encontrar na Idade Média em qualquer literatura, ou dos que acreditam na origem popular da poesia lírica. As *cantigas de amor* nunca foram muito estimadas, vistas como de “tradição Provençal”, um ponto de vista que não faz jus às suas peculiaridades. As por vezes extraordinariamente belas e divertidas sátiras só em recentes anos atingiram um público mais alargado, devido à timidez dos especialistas em publicarem as suas palavras feias ou a agressiva pornografia que nada deixa por dizer. Mas os limites entre as três categorias são um tanto fluidos, e muitas cantigas não encaixam em nenhuma das categorias» (Sena, 1992: 237-38).

legenda ao labor de distorção ressignificante a que Sena submete o macro-texto trovadoresco, *desvairando* a palavra medieval e maximizando a sua capacidade de traduzir o *modo mudando* daquela que foi sendo a sua contemporaneidade.

Nesta ordem de ideias, é forçoso um comentário lateral à célebre cantiga de amigo incluída em *O Físico Prodigioso* e, mais tarde, incorporada em *Visão Perpétua*. Como, num penetrante estudo de 1981, sublinhava já Luciana Stegagno Picchio (1984: 234), só num falacioso primeiro olhar se pode tomá-la como uma cantiga de amigo tradicional, porque o elenco invariante de epítetos cristalizados no autopanegírico da *dona virgo* e o motivo do banho núbil, adstritos, na moldura convencional do género, à figura feminina, aparecem aqui transferidos para o protagonista masculino, no que seria uma inadmissível perturbação do alinhamento semântico de *gender* e *genre*. Na composição seniana, a observância da estrita formalização paralelística e a comparência de estilemas decalcados da canção de enunciação feminina são minadas pela bizzarria andrógina de um físico de *corpo velido*, que, para cúmulo, se entrega, em prazenteira *coquetterie* exibicionista, a um banho pós-coital:

Ao rio perguntei por meu amigo
e u se lavou de dormir comigo,
e por quem morro, ai!

Ao rio perguntei por meu amado
e u se lavou de nosso pecado,
e por quem morro, ai!

(Sena, 1989b: 80)

A refuncionalização mítico-simbólica do arcaico motivo trovadoresco do banho de amor, que de discreto rito pré-nupcial se converte em ablução pós-consumatória, reaparece, em disfarce neotradicional e cancioneril, na «Glosa de um antigo mote castelhano»:

O que a menina lá lava?
Lava a menina o donzel.
O que o donzel lava lá?
Lava à menina o donzel.
De que se lavam os dois?
Lavam-se antes ou depois?

(Sena, 1989a: 127)

Num intencional procedimento de intercâmbio sémico, estes *pastiches* trovadorescos/cancioneiros de Sena são textos atravessados, muitas vezes à custa da sua hábil manipulação microestilística, por um hibridismo estabilizador. Mesmo quando na presença de uma aparente canonicidade, o leitor de Sena neles identifica uma irrefreável vontade de jogo semântico-formal, sintoma claro de que a pulsão anárquica prevalece sobre um qualquer programa poético de emulação.

Dos três géneros em que, convencionalmente, se tem arrumado o lirismo peninsular galego-português, Sena irá, de modo incontestável, dar o melhor da sua atenção, no ensaísmo como na criação poética, à «gritaria sarcástica e obscena das cantigas de escárnio e de mal-dizer» (Sena, 2001: 24). Impugnando a tese, de matriz teofiliana e fortuna neorromântica, da prioridade do *ethos* lírico na conformação da fisionomia literária nacional, nota Sena, no prefácio da 2.^a edição das *Líricas Portuguesas*:

(...) as antologias, as selectas escolares, etc., ainda imbuídas de preconceitos românticos e suas continuações positivistas, têm criado e perpetuado uma limitada e limitadora imagem da poesia portuguesa, revendo-se na qual os portugueses acabaram por aceitar a doutrina de que eles são os sonhadores líricos, cabendo à Espanha a imaginação épica, a satírica, etc. No entanto, a verdade é que, nos cancioneiros medievais galaico-portugueses, a maioria dos poemas satíricos arquivados cabe a portugueses e nem sequer a galegos; (...) que o realismo, a sátira, o humor, a ironia, etc., são a vera essência dos maiores prosadores portugueses. (Sena, 1984: XIX)

Esta defesa seniana da preeminência da energia satírica na produção literária nacional é, no quadro dos seus mitos pessoais e da sua arte poética, absolutamente previsível!¹ Refere Frederick Williams que «quando lhe perguntaram o que melhor caracterizava a sua poesia, se o amor, a música, a política ou a cultura, Sena respondeu que todos eles, mas depois

⁽¹⁾ Este posicionamento vai de par com a refutação da tese de uma dual sensibilidade ibérica (épica *versus* lírica) e com a enfática reivindicação da herança realista da tradição literária nacional: «Assim se diz e repete que a literatura portuguesa, por exemplo, é mais lírica e “subjectiva” do que a espanhola, na qual o realismo teria estado sempre presente. Isto é sem dúvida um mito romântico, depois retomado pelos positivistas, e que terá curiosamente raízes na imagem maneirista e barroca (muito popular na Espanha de então) do português como pinga-amor e sonhador incorrigível. E também no medievalismo, quando os romanistas, na segunda metade do século XIX, se dedicaram aos cancioneiros medievais galaico-portugueses, esquecendo o tremendo peso de “realismo” neles representado pela violência das cantigas de escárnio e mal-dizer, e mesmo por numerosas referências nas mais líricas cantigas de amigo» (Sena, 1988a: 349).

acrescentou que a sátira era claramente uma nota dominante em muito do que escrevia» (Williams, 1984: 97).

Ora, essa presença ubíqua de uma angulação satírica na cosmovisão e na prática literária de Sena ou, para o que aqui me interessa mais especificamente, a inscrição ressonante do maldizer trovadoresco na sua oficina poética não passaram despercebidas à crítica, mesmo se permanecem, ainda hoje, aspetos mais tangencialmente anotados do que sujeitos ao escrutínio atento que merecem. Maria de Lourdes Belchior, por exemplo, salienta ser a poesia satírica de Sena «tanto ou mais violenta do que as tradicionais cantigas de escarnho e maldizer» (Belchior, 1984: 70) e E. M. de Melo e Castro, na mesma linha, argumenta que «Jorge Sena é um assumido herdeiro da tradição de maldizer da poesia medieval portuguesa, tradição que assume por vezes características de tratamento textual a que hoje poderemos chamar de experimental, tanto no nível da articulação vocabular como sintáctica e estrófica» (Melo e Castro, 1993: 57). Tenciono, em breve, retirar algumas consequências destas palavras, mas quero, por enquanto, assinalar que, nos afluentes plurais que se encontram na obra poética de Sena, não faltam exemplos de composições que, por expressa nomeação de género ou, mais difusamente, pelos motivos ideotemáticos que glosam e pelos esquemas formais que atualizam, reeditam a herança do maldizer peninsular. Integram-se nesta categoria textos como «As Crianças Cantavam» (*Poesia II*) e a sua retoma, à maneira do *seguir* trovadoresco, «Dom Beltrão e Dona Ximena (iluminura medieval em duas hipóteses)» (*Poesia III*), em que o cenário convencional da donzela guardada, convocado na primeira secção do díptico («De pura virgindade encorralharam/ /inscientes do perfume em que lavaram/sempré um desejo cada vez mais mudo»), é rematado, em contrapontístico *volte-face*, pela consumação orgiástica da segunda iluminura:

D. Beltrão não hesitou
E trouxe a fralda à madama.
Ai que mantilha brilhou
ao deitarem-se na cama.

D. Beltrão cheirava a moura,
Dona Ximena à mantilha.
Era um cabo de vassoura:
Deixa, deixa, minha filha.

(Sena, 1989a: 30)

Para além desta «caricatura dos romances tradicionais» (Sena, 1988c: 215), a sátira peninsular medieval entreouve-se ainda em composições de tonalidade satírico-jocosa, constantes de *Visão Perpétua*, como «Cantiga dita de escárnio», «Dona Urraca tem um físico» (extraída da novela *O Físico Prodigioso*) e «Zamora». Por não poder, nesta ocasião, deter-me na análise circunstanciada destes textos, limito-me a anotar, em cada um, a presença de um distinto modelo formalizante (alguns deles mais próximos da invetiva; outros revelando claras afinidades com o sirventês), mas todos, sem exceção, consubstanciando exercícios, mais ou menos arrojados, de insubordinação poética.

3. Ao recensear, para o suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, a edição das *Cantigas d'Escarnho e Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, de Rodrigues Lapa, Sena abona, nos seguintes termos, o seu apreço pela magnitude e pioneirismo da empresa filológica do editor – sublinhe-se que se tratava, à época, da primeira edição conjunta do *corpus* satírico galego-português:

Imaginamos quanto Lapa terá hesitado antes de explicar por claro certas coisas que ali se dizem. Mas nós que não somos medievalistas, e que somos lidos em Jean Genet, em John Rechy, em Norman Mailer, em Sade, em Restif de la Bretonne, em *Fanny Hill*, em Petrónio, em Catulo e em Marcial, para não citarmos outras actualidades obscenas e escatológicas como Rochester ou John Donne, não nos assustamos por tão pouco... Gloriamo-nos, sim, em que os homens daquelas eras revolutas tivessem uma tão sã e tão viril violência, a ponto de a arquivarem ciosamente, em manuscritos, lado a lado com as finezas imaginosas do amor, o que indubitavelmente quer dizer que, para eles, a obscenidade não era nada de oculto e de escondido, ou de proibido pela polícia ou pelas solteironas castradas (machos e fêmeas, solteiras ou casadas) que, séculos depois, passaram a pretender fazer à literatura o que a triste vida fizera nelas. (Sena, 2001: 27-28)

Desconcertante em aparência, esta argumentação por analogia, zigue-zagueante entre medievais e modernos, não suscitará grande perplexidade no leitor acostumado às heterodoxias hermenêuticas do inquieto ensaísmo de Sena. Trata-se, é claro, do Sena exegeta-satirista no seu melhor, sobretudo quando, em remoque antiacadémico, incrimina Carolina Michaëlis, intangível «valquíria da romanidade», de ter, com zeloso decoro, expurgado os poemas de mais desabrida obscenidade. Sena salienta a paridade quantitativa dos textos dados à estampa por Lapa, por comparação com os

géneros «nobres» da cantiga de amor e de amigo, nela fazendo entroncar a precariedade da tese do nativismo lírico peninsular e a autoctonidade do canto de vocalidade feminina. Ora, esta «manifesta predominância portuguesa no culto do escárnio e do maldizer» (Sena, 2001: 32) não autoriza, bem entendido, grosseiras extrapolações, como a de considerar-se que «os costumes eram os de Sodoma e Gomorra, porque eles eram os de todos os tempos, simplesmente com uma franqueza moral e estética que se perdeu» (2001: 30) ou a que consiste em ignorar o poder de *despersonalização poética* evidenciado por esta literatura, «inteiramente contrária a uma visão romântica (...) em que a subjectividade individual predomina» (2001: 30). A máscara de fescenino que o trovador afivela, depois de se ter servido da de amante servil em agónico transe, ou de ter-se travestido em cândida donzela enamorada, terá, pois, que ser entendida como manobra criativa ao serviço de uma dispersão identitária esteticamente rendosa. Poesia de circunstância? «Toda a poesia é circunstancial», lembra Sena no anteprefácio de *Peregrinatio ad loca infecta* (1989a: 20).

Teremos, contudo, que matizar o termo para fazê-lo acolher a sobre-terminação conceptual que lhe foi inoculada na específica teorização do testemunho poético, explanada, em paratextos abundantes, por Sena e consignada na epígrafe de Goethe que precede a secção justamente intitulada «Circunstância», de *Pedra Filosofal*: «o mundo é tão grande e tão rico, e a vida tão cheia de variedade, que nunca faltarão motivações para poemas. Mas não-de ser sempre poemas circunstanciais, quer dizer, a realidade terá de proporcionar-lhes o motivo e a matéria» (Sena, 1988b: 129). Que a poesia de Sena sinaliza, a cada passo, o protagonismo da circunstância, seja ela epifenómeno histórico ou contingência pessoal, conferindo-lhe direito de cidadania no poema, é uma evidência que dispensa comprovação. É em função dela que o poema incorpora a notação do anódino e do trivial, numa constante valorização da miniloquência como registo maior deste jornalismo poético de quotidiana volubilidade: «De insignificâncias é feita a nossa vida por excepcional ou extravagante que seja, e de tudo isso se adquire aquela sagueza dolorosa e fruste que é, afinal, alguma grandeza que a poesia tenha» (Sena, 1988b: 28). A perpetuidade do testemunho compagina-se, deste modo, com a efemeridade da circunstância, porque a distinta longevidade de ambos se confronta numa poesia medularmente temporal. Anos mais tarde, no posfácio a *Arte de Música*, de 1969, Sena, comentando as suas metamorfoses poético-musicais, relembra que «nada há que possa ser alheio à poesia: e, se a obscenidade

retornou saudavelmente à poesia moderna, não se vê razão para que todas as formas de expressão cultural não possam entrar nela...» (Sena, 1988c: 212).

Ora, se provas faltassem, as «temíveis *Dedicácias*» (Amaro, 2007: 170), publicadas postumamente em 1999, ilustram exemplarmente esta defesa da nobilitação poética da circunstância como matéria-prima irrecusável do trabalho criativo. Na nota introdutória a *Visão Perpétua*, Mécia de Sena aludia à coletânea satírica inédita como «um livro muito especial, de tom violentamente de escárnio e mal-dizer que considerámos impublicável, enquanto o que foi explosiva catilinária não passar a ser, e só, isso mesmo, e não seja ofensa para seja quem for» (*apud* Sena, 1989b: 11). A antologia projetada por Sena, inicialmente denominada pelo autor como *Bestiário*, fora, sob a designação de *Fantásias e Dedicácias*, já anunciada em *Arte de Música*, antes de receber o título definitivo, onde parece insinuar-se, não sei se intencionalmente, a memória das *Dédicaces* de Verlaine. Do mesmo modo, o título, mais tarde abandonado, de *Bestiário*, de reverberações medievo-surrealizantes (*v.g.* a série poética intitulada «De um bestiário», de Alexandre O'Neill), permite deduzir a centralidade retórica do grotesco e da caricatura, tudo menos estranha num *livro de bestas*, sobretudo se de humana condição¹.

Trata-se, em todo o caso, de *envois* poético-satíricos que instituem um peculiar efeito de leitura. Ao postularem uma intimidade, real ou fictícia, entre autor e dedicatário, a natureza cifrada dessa interlocução só simuladamente privada transforma os textos em poemas *à clef*. Como é evidente, mesmo se (sobretudo quando) o indivíduo é real, o visado corresponde a um ser de papel, uma *persona* construída *no* e *pelo* discurso. Um pouco à maneira das *tornadas* occitânicas, remate estrutural da *canço* em que o trovador se entregava ao colóquio explícito com uma instância textualmente reificada – a *midons*, o mecenas, um jogral –, os *envois* de Sena, na sua opacidade alusiva e na sua dependência didascálica da realidade extratextual, solicitam a colaboração cúmplice de um leitor-modelo (mesmo

(1) O metaforismo zoológico, ao serviço da animalização deformante e grotesca dos destinatários da sátira, era, como se sabe, procedimento retórico comum na cantiga satírica medieval. O mínimo que se pode dizer acerca das *Dedicácias* é que Jorge de Sena não negligenciou as potencialidades satírico-burlescas desta imagística de bestiário. *Vd.*, a este propósito, as alusões zoomórficas contidas nas composições «Romance de Vitorino Director» («E Vitorino crescia/ em falas mansas e doces,/ em jeitos de quem dá couces», [Sena, 1999: 15]); «Alírio, Lírio, Pilírio» («Como quer's tu contar versos/ Co'as patas que Deus te deu?») e «O poeta delicado de ascendência humilde» («Mas, nas entrelinhas dos sorrisos dele,/ há sempre um rosnar doce de contida inveja:/ é que outros a quem batem são leões ou alifantes,/ porém não cães batidos», [Sena, 1999: 70]).

se o gesto de escrever para a gaveta o não fazia inicialmente prever) e neles surpreendemos a mesma exploração lúdica do imperativo do anonimato do destinatário, reminescente do *celar* occitânico. Trata-se, pois, de variações em torno da arte de nomear não nomeando ou, em declinação galego-portuguesa, de *ementar* não *ementando*.

O verbo exasperado de *Dedicácias* – o «sarcasmo de ferida aberta, ou não de todo curada» ou o «ranger de dentes», que José Régio, em tom de paternal admoestação, censura em Sena (Sena & Régio, 1984) – não surpreende num autor que, como bem viu Fernando Lemos, «fez da raiva uma forma bem sucedida de arte» (Lemos, 2007: 145). Com efeito, e para além da previsível perigosidade incendiária destes textos, que, em boa verdade, decorre bastante mais do curto intervalo histórico que os separa dos alvos do achincalhe do que de uma inabitual virulência, eles não constituem desvio imponderável de rota na poética seniana e inscrevem-se, de pleno direito, na sua coerente cartografia. Neles se ouve, ainda que com pontuais erupções histriónicas, a mesma «eloquência indignada» (Cruz, 2007: 38) com que se dá conta da «ciência/ do desespero de ser-se um ser humano/entre os humanos que o são tão pouco» («A Piaf», in Sena, 1988c: 202) ou da «dor de haver nascido em Portugal/sem mais remédio que trazê-lo n'alma» («Aviso de porta de livraria», in Sena, 1989a: 11). Logo, em 1958, numa reveladora profissão de fé poética, Sena elegia, no pórtico de *Fidelidade*, uma epígrafe de Matias Aires: «A arte leva consigo uma espécie de rudeza» (Sena, 1988c: 15). Como, em estudo recente, bem viu Gastão Cruz, quando entronizada em *mot d'ordre* poético, esta rudeza traduz-se, no plano da elocução, numa certa tendência informalista ou numa «veemente dureza de expressão» (Cruz, 2007: 38).

A justificação para a violência catártica de *Dedicácias* encontra-se, pois, a cada passo na obra de Sena, e não valerá a pena insistir no modo como nela real desinteligência dos outros e egofania de poeta que se julga perseguido se cruzam para dar origem a uma dorida execração: «a raiva é toda de eu não ser um espelho/ em que mirem com gosto os próprios cornos» e de «ter de existir num tempo de canalhas/de umbigo preso à podridão de impérios/e à lei de mendigar favor dos grandes» (Sena, 1989b: 175). O exorcismo, refere Sena na nota à coletânea precisamente intitulada *Exorcismos*, representa «uma das mais antigas funções da poesia, desde os tempos vetustos das idades primitivas e áureas, anteriores à existência histórica de Portugal e outras nações igualmente arcaicas» (Sena, 1989a: 114). Dir-se-ia que a ele subjaz o axioma homeopático do *similia similibus curantur*, cumprindo, portanto, uma função terapêutica e reequilibrante.

Na verdade, se como refere Mécia de Sena, no prefácio a *Dedicácias*, «estes poemas são produto de um profundo desgosto, porque alguém não esteve à medida da altura que devia; ou de ressentimento, por alguma maldade ou injustiça recebidas» (*apud* Sena, 1999: 10), facilmente se deduz que Sena pretende, ferindo, curar-se pela palavra. Por outro lado, é inequívoco que, na génese destes *poemas com endereço*, para parafrasear ainda um título de Alexandre O'Neill, radica a circunstância fortuita e, por vezes, irrecuperável. Não será, a este propósito, injustificada uma citação colhida nas pessoalíssimas «Notas acerca do Surrealismo em Portugal...», em que Sena justifica o relato pouco edificante do seu descaso com os grupos surrealistas, observando: «Mas a “petite histoire” tem o seu interesse, tratando-se de uma pessoa tão suprimida ou difamada como eu tenho sido» (Sena, s.d.: 259).

Iluminuras satíricas catalisadas por episódios dessa *petite histoire* anódina e antipoética, sobretudo a que envolve *cotteries* literárias e académicas, as *Dedicácias* reativam, em paralelo, os notáveis precedentes da sátira ocidental, da verrina epigramática de um Marcial às impudências goliardescas dos poetas galego-portugueses, reatualizando um amplo mostruário de géneros satíricos. G. Tavani nota que, contrariando o isomorfismo e a semântica homogénea dos outros géneros peninsulares, a cantiga de escárnio e maldizer parece definir-se pela negativa, por para esta categoria-limbo terem sido remetidos todos os textos de catalogação dúbia (Tavani, 2002: 232-233).

Estas considerações poderiam aplicar-se às diatribes senianas, porque, mesmo se coligados pelo denominador comum da invetiva (e compartilhando, portanto, intenção vituperante, propensão dialógica e desmesura elocutória, traços que, segundo Nella Bisiacco-Henry (1994: 89), singularizam a invetiva medieval), nem em todos os textos arrolados nas *Dedicácias* são desferidos ataques *ad hominem*.¹ A verdade é que, ainda que se verifique um expressivo predomínio do registo satírico do sirventês pes-

(1) Discernindo a sátira medieval típica da cantiga de escárnio e maldizer e a sátira contemporânea, nota Graça Videira Lopes que «a primeira e principal diferença radica no facto de as cantigas satíricas trovadorescas serem sempre pessoalmente dirigidas (os trovadores e jograis, tirando raras exceções, dirigem sempre a sua cantiga a alguém, e na maior parte dos casos citando explicitamente o seu nome); ou seja, estes textos parecem estar mais próximos da noção de invetiva do que da moderna noção de sátira, a qual implica geralmente a ideia de crítica social feita através de “tipos” mais ou menos ficcionais (representantes de uma classe ou comportamento social) e não a crítica a pessoas reais, historicamente realizáveis» (Lopes, 2013: 163-164).

soal (v.g. as composições «Romance de Vitorino Director», «Mr. Bismut», «Cabeça Grande», «Alírio, Lírio, Pilírio», endereçados, respetivamente, a Vitorino Nemésio, Roger Bismut, Miguel Torga e ao Padre Alírio de Melo), para recorrer a um rótulo trovadoresco de importação provençalizante, são vários os textos passíveis de inclusão na modalidade do sirventês literário («Sua Putidade o Crimertídaco», «Dos homens pequeninos»), da sátira religiosa e anticlerical («De púrpura andas vestido») e da diatribe antifeminista («Como a vida fode as mulheres»; «Origem do Império Português e do provincianismo português») ou do sirventês moral («Epístola a Álvaro Salema»). Testemunhos poéticos de um específico desencontro intersubjetivo e de circunstâncias irrepetíveis, é, pois, muito vasta a latitude ideotemática dos textos que integram as *Dedicácias*.

Mesmo assim, não será difícil neles detetar a presença insistente de dois dos campos sémicos que G. Tavani considera prioritários na configuração textual da sátira peninsular: o ultraje (e os registos correlatos da afronta, da irrisão, da reação e do litígio) e a polémica social, implicando, em particular, quer a título individual, quer como emblemáticos representantes de um estado, os «operadores culturais» (Tavani, 2002: 250-251). Por outro lado, e na sequência dos ciclos temáticos rastreados por Lapa para a cantiga de escárnio e maldizer, não seria despropositado aglutinar as iluminuras poéticas que integram as *Dedicácias* em torno de núcleos temáticos e neles reconhecer a relevância das grandezas (poucas) e misérias (muitas) do panorama literário nacional ou, na lúcida e impiedosa formulação de Sena, dos «pachás da literatura portuguesa/ sentados em suas cátedras de buraco aonde/ os discípulos aparam com ambições devotas/os carminativos borborigmas da ignorância douta» (Sena, 1999: 49).

Aí vemos, então, desfilar, em funambulesco cortejo, escritores de desvairada estirpe (e, entre eles, um «poeta nortenho e presencista», um «telúrico poeta», um «Breton de merda e escroto», os «litras vizirescos do neo-realismo»), críticos literários (crimertídacos) «pequeninos» e de duvidoso engenho que «livros (...) à semana lambem», professores catedráticos lusófilos e lusófobos, literatos arrivistas e sôfregos, pusilânimes acrobatas do revirvalho político, poetas funcionários de pena acomodática e subsidiodependentes que «[se] babam em antecipação parisina» à menção de uma tença da Fundação Calouste Gulbenkian (Sena, 1999: 39). Ocasionalmente, o libelo difamante dá lugar a um mais abrangente gesto de apropriação satírica, atingindo, por via da inquirição irónica de uma portugalidade arquetípica e da desmontagem rebaixante do psiquismo fundador da nação, o alvo dileto de Sena: o do endógeno provincianismo

da *intelligentsia* portuguesa, esse «sarro azedo» de quem «vive sempre com a aldeia ao lado» (Sena, 1999: 66). Deste modo se procede à dissecação, por *reductio ad absurdum*, dos epicédios pós-imperiais, loas inúteis entoadas à lusa história como tragédia:

HISTÓRIA TRÁGICO-MARÍTIMA

Lapas e Boxers eminentes
 com que prazer glosais erros e culpas
 que às naus as afundaram
 na carreira das Índias!
 Dos carpidores ecoais todas as queixas
 De Velhos do Restelo. O que quereis?
 Que nada se afundasse
 e o império fosse rico?
 Ou que ninguém jamais o navegasse
 senão entre Coimbra e Celorico?

(Sena, 1999: 56)

A confluência de esteios temáticos, coadjuvada por uma gramática satírica de largo espetro, impõe uma constante resintonização estilística, que pode ir desde a mais inflamada obscenidade, paredes-meias com o automatismo surrealista, ao discurso melancolicamente indagativo da reflexão de ecos neomaneiristas em torno do desconcerto do mundo¹. Aprecie-se, nos seguintes passos, a versatilidade da palavra satírica:

Como a vida fode as mulheres mais
 do que um exército de caralhos. E lhes pela
 a cona da alma. (...)
 A mulher vaca, a mulher girafa, a elefanta,
 a eléctrica, a macaca, a mesmo gente,
 Até a Vitória de Samotrácia, se casasse,
 Acabava nisto. Oh infelizes conas.

(Sena, 1999: 35)

⁽¹⁾ Sobre a tematização seniana do motivo do desconcerto do mundo, *vd.* o estudo que Fernando Pinto do Amaral dedicou às imagens da melancolia na poesia do autor. (Amaral, 2007: 21-32)

Que a nossa vida seja nossa: ninguém mais
 a vive senão nós. Que a nossa voz
 seja alheia: outros que falem por conta própria
 ou por conta do que acham próprio. E,
 se nos disserem que nos não entendem,
 respondamos que a honra não se entende
 onde o sentido dela se perdeu.

(Sena, 1999: 29)

A tematização do obsceno – que G. Tavani considera rasgo retórico exclusivo do *maldizer* galego-português – estatui a prevalência do disfémico (muitas vezes violentamente abjecionista) e do grotesco. Ambos convergem, no caso da composição «Sua Putidade o Crimertídaco», para a delineação de uma etopeia degradadora da figura de um «miserocrítico»¹ literário, prenunciada, desde logo, pelo criptograma do título:

Filho do que, de puta, nem por prenha basta
 para gerar um esterco assim tão penteado,
 tão crítico, tão de meias verdes,
 tão arrotantemente porco nas regueifas que
 do cachaço ascendem ao tutano encefálico,
 julga suinamente que não há lugares,
 nem seres humanos, livres da presença
 de Sua Putidade. Há.

(Sena, 1999: 26)

Na anónima *Arte de Trovar*, consagra-se a clássica distinção entre o escárnio e o *maldizer*, discutindo-se a diferença retórico-estilística dos dois registos. Com efeito, a presença de *palavras cubertas*, com *dous entendimentos*, que instaura a *equivocatio*, pedra angular do texto escarninho, contrasta com a vigência, no caso da cantiga de *maldizer*, de um regime de pura literalidade denotativa. Deixando de lado as zonas de sombra classificativas que esta bipartição do *corpus* satírico não ajuda a resolver, e aceitando-a como genericamente válida, pode, sem grandes hesitações, adiantar-se que, pela intensiva exploração da multivalência semântica do signo poético e pelo triunfo do *equivoco* como expediente lúdico, os textos incluídos nas *Dedicácias* manifestam uma nítida inclinação para a variante satírica do escárnio.

⁽¹⁾ O termo é empregue por Jorge de Sena em carta a José Régio de 17/12/1960. Cf. Sena & Régio, 1984: 164.

A dicção ambígua, resultante do recurso deliberado à *equivocatio*, manifesta-se, desde logo, na dinâmica de ocultação/desocultação gerada em torno da identidade dos visados. Múltiplos textos, rendibilizando o vasto repertório expressivo associado à *annominatio*, configuram verdadeiras charadas onomásticas, cuja decifração pressupõe, nos melhores momentos, um elevado grau de exigência culturalista. Reminiscentes dos desenfadados trovadorescos – como o *devinalh* occitânico ou as *coblas divinativas* (Bec, 1984: 19 ss) – pede-se ao poeta que, pelo recurso mais ou menos astucioso à arte do circunlóquio, num desafiante *tour de force*, encubra estrategicamente, mas também faculte pistas que permitam adivinhar, uma palavra-enigma. Percebe-se a memória que, nas *Dedicácias*, ficou destas impertinências verbais, que Pierre Bec agrega, no caso dos textos medievais, sob a designação genérica de hipertrofia do *trobar*. As composições dedicadas a Roger Bismut e a Segismundo Spina são justamente elucidativas dessa hipertrofia da palavra satírica:

MR. BISMUT

Será por a literatura portuguesa ainda sofrer tanto
do morbo gálico, que o Snr. Bismuto
se ocupa dela? Que culpa temos nós
de os antibióticos terem desempregado o bismuto?
(Sena, 1999: 33)

É de espinhoso e de *La vida es sueño*
o nome que ornamenta. Mas não sonha,
apenas pica como o nome indica.
Medieval Europa apresentou deslúrica,
roçou-se por Camões e embarcou
a *Fénix Renascida*. Todavia
que litra dos portugas restaria
na terra dos bandeiras, se este sábio
não fora um fidelino desherdado?
(Sena, 1999: 43).

No primeiro caso, a atração paronímica entre o apelido do lusófilo francês e o elemento químico do bismuto (e, em particular, a sua aplicação terapêutica no tratamento da sífilis) dá lugar à *interpretatio nominis* cómica, corroborando a justeza da «leitura clínica» desviante do patronímico. A alusão ao «morbo gálico», eufemismo quinhentista para a sífilis, amplia-se, por transdução metafórica, podendo ler-se também como ofen-

siva satírica à atávica galolatria da cultura pátria, de efeitos especialmente perniciosos no domínio da crítica literária. Os antibióticos que dispensam o bismuto, tornado-o obsoleto, constituem, pois, a tradução farmacológica de modelos hermenêuticos renovados, nomeadamente os de proveniência anglo-saxónica, a que, consabidamente, Jorge de Sena era mais favorável. No caso do texto dedicado a Segismundo Spina, a agudeza e o engenho do *jeu d'esprit* resultam de um sofisticado sistema alusivo, que convoca Segismundo, protagonista de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Mas este criptónimo satírico documenta também a magnífica inventiva verbal de Sena, imprescindível nesta pessoalíssima refundação de uma estilística da sátira que usa e abusa da multiplicação neológica por aposição afixal ou por derivação imprópria («deslérica», «embarrocou», «fidelino»).

Sublinhe-se que estes procedimentos, como é o caso das séries polípticas que, na arte poética peninsular são classificadas como mozdobre, se encontram presentes em profusão no repertório poético galego-português. Esta coincidência de processualidades estilísticas não pode, no caso de uma poesia que se sabe culta como a de Sena, ser fortuita. Tirando partido da *significatio per ambiguum*, baseada na homofonia armadilhada da palavra equívoca – a correspondente da *rims equivocs* das artes poéticas occitânicas –, é a partir da sua ambivalência que consistentemente se explora a derrisão:

Álvaro Júlio da Costa
e Pimpão por apelido,
tão douto historiador
quanto pimpão convencido,
Álvaro Júlio da Costa
de ter ideias não gosta.

(Sena, 1999: 23)

Fififidelidelidolino
Só de cosmópolis bebia o fino.
A crítica como ciência e a literatura
historiada em prosa da mais vácuca altura.
Morreu como um senhor, um grão-senhor de outrora:
tarde demais, porém, pois já fizera amora.

(Sena, 1999: 47)

A amora, metáfora cáustica para a incestuosa endogamia académica e para o *reino da estupidez* universitária, que Sena, sua vítima confessa, não

se cansou de denunciar, é, evidentemente, Antônio Soares Amora, discípulo (e genro) de Fidelino de Figueiredo, embora nem por isso deixe o satirista de, noutro lugar, ressaltar que «o único esforço continuado e sério, no Brasil, para fundar-se o estudo da literatura portuguesa, deveu-se a Fidelino de Figueiredo» (Sena, 1988a: 200) e lembrar que «todos foram seus discípulos ou discípulos dos seus discípulos» (1988a: 84). Seria, aliás, tarefa curiosa a de demonstrar como o retrato agreste e encolerizado que Sena traça de algumas destas personalidades parece, em alguns casos pelo menos, bastante mais um recreio poético exorcizante de *enfant terrible* do que uma sumária condenação e deverá, talvez mais distanciadamente, ser tomado como benigno ajuste de contas. Até porque não seria difícil colher, noutros passos da obra ensaística ou epistolar, valorações mais isentas e reparadoras, se não mesmo pontualmente laudatórias, dos atores da vida literária ou académica mortalmente alvejados nas *Dedicácias*.

Se os textos em que se trata de *departir* ou discriminar semanticamente os nomes próprios dos visados em clave irónica reciclam o magistério trovadoresco do *quiproquo* verbal, outros há em que os procedimentos de insurreição poética dão origem a engenhosos jogos fonético-grafêmicos, que poderiam ser aproximados, ora da inventiva poética, imitativa e aliterante do Eugénio de Castro de *Oaristos*, ora da experimentação tipográfico-conceptual de inspiração concretista¹:

Amora

Amaro

Aroma

(Sena, 1999: 44)

(1) Como salienta Jorge Fazenda Lourenço, também nas «Invenções “au goût du jour”», incluídas em *Sequências*, Jorge de Sena parodia «as técnicas da poesia dita “concreta” (no Brasil) ou dita “experimental” (em Portugal). Os vinte e cinco poemas da série apresentam uma mescla de processos da poesia visual, mais ancestral do que é uso dizer-se, e com outros que o vanguardismo modernista largamente utilizou: distribuição do texto pelo espaço tipográfico; exploração das virtualidades sonoras e associativas do signifiante; desconstrução e desmembramento do verso, da frase e das estruturas sintáticas; figuras de repetição (anáforas, aliterações); permutação dos termos do verso ou da frase, e respectivas variações; colagem e montagem... e tudo isto aliado à citação, à glosa, ao comentário parentético». (Lourenço, 2002: 87).

De pífias pívias pintelháceos pintos
gramaticou medieva a língua brasileira.

(Sena, 1999: 46)

Alírio, Lírio, Pilírio,
Pilrito de Seminário:
Por quantos séculos inda
Terão Cristo e a literatura
De aturar-te, salafrário?
(...)
O Santo Espírito baste
A iluminar-te o bestunto –
Alírio, Lírio, Pilírio
Das Novidades grão traste,
Da Inteligência martírio –
O falso vivo defunto,
Unto, unto, unto, unto.

(Sena, 1999: 32)

Note-se como, neste último caso, a eufonia *cantabile* conseguida pelo uso combinado de dobre e mozdobre – particularmente adequada ao Padre Alírio de Melo, estudioso diligente de minudências métricas e versificatórias – parece amenizar a virulência vituperativa. De certo modo, o idioleto satírico seniano incorpora, em paródica mestiçagem, os *clichés* do discurso satirizado, que ressoam nas entrelinhas do texto. É certo que não encontramos, nas *Dedicácias*, composições dialogadas, de acordo com o modelo responsório das tenções galego-portuguesas, o que se cifra num calculado silenciamento da alteração e oblitera, portanto, a possibilidade de contraditório. Contudo, o monopólio verbal do satirista e a consequente elisão da voz do visado são mitigados pela imiscuição de uma polifonia sub-reptícia, traduzida na integração poética de múltiplas linhas enunciativas e discursos alógenos, com notável ganho satírico. Esta miscigenação discursiva funciona, como aliás ocorria na sátira trovadoresca, por implicatura intertextual, abrindo a composição à linguagem, geralmente caricatural e fortemente estereotipada, do outro.

A convocação de epítetos convencionais, de módulos estilísticos fossilizados ou a repescagem humorística de *topoi* poéticos individuais ou geracionais concorrem, numa sistemática estratégia de denúncia de esgotamento criativo, para impor uma dinâmica de questionamento contratextual. No texto intitulado «Cabeça Grande», alusivo a Torga, o estafado

epíteto de «telúrico poeta», bem como a intercalação do verso pessoano de «Mar Português» recuperam, sob o signo de uma releitura trivializante, uma certa cartilha mitopéica torguina: a exaltação da terra, aliada a uma metafísica da grei, a apologia de um aristocratismo populista, a celebração altissonante da gesta da nacionalidade e dos seus heróis. Análogo efeito de difração paródica se consegue, noutra composição, que evoca irresistivelmente o poema «Exorcismo» de Drummond de Andrade, através da conjugação tática de *gradatio* paralelística e deslocamento cotextual do esconjuro litúrgico:

Dos homens pequeninos
libera nos Domine.

Dos homens pequeninos que são poetas
libera nos Domine.

Dos homens pequeninos que são poetas e críticos
libera nos Domine.

(Sena, 1999: 25)

Se, em algumas composições das *Dedicácias*, este dialogismo incide, como operador humorístico, em unidades fraseológicas restritas, noutros casos a carnavalesção elege um género ou um poeleteo, num procedimento de retoma muito próximo do *contrafactum* trovadoresco. Geralmente associado à lírica profana e, em especial, ao sirventês, o exercício trovadoresco do *contrafactum* (ou o do *seguir* peninsular) implica a reutilização poético-musical de um texto original (Léglu, 2000: 7), sendo que esse empréstimo métrico-melódico reintegrador permite a exploração de uma estética da rutura que se alimenta da diferença temática e formal entre texto original e texto recetor.

Assim acontece nas *Dedicácias*, em composições como «Romance de Vitorino Director» ou «Balada à Maneira de Charles d'Orléans sobre o Ano Literário de 1971». No caso da dedicácia consagrada a Nemésio, retratado como ilhéu videirinho, produto híbrido de «coimbrices» e «açorices», determinado em medrar no continente, Sena escarnece a sua ânsia de ascensão na hierarquia académica e insinua sarcasticamente as dúbias concessões que, no forçoso processo de angariação de boas vontades, terá sido compelido a fazer, nomeadamente por alturas da viragem progressista do ambiente universitário, ocorrida em meados da década de 50. O contrarromance de Sena é rematado com a nomeação apoteótica de Nemésio, suponho que para director da Faculdade de Letras de Lisboa,

cargo que, como se sabe, o autor de *Sapateia Açoriana* ocuparia entre 1956 (data do poema) e 1958:

Enfim, enfim, director!
 Cantam-lhe as loas os poetas
 em récuas, távolas, graais,
 pois nunca serão demais
 para ocupar a vazia
 cave porca, cave fria
 onde assentam arraiais!
 Viva a Santa Academia!
 Viva o Governo que as cria!
 Viva a Terra que os nutria!
 Vivam todos muito iguais!

Vitorino sem ninguém,
 com essa gente está bem.

(Sena, 1999: 21)

Sena recupera o género poético-narrativo do romance, replicando os seus códigos formalizantes e explorando as suas possibilidades rítmico-musical: uso da arte maior em detrimento do verso longo, em dois hemistíquios, oriundo da canção de gesta; presença fática discreta do contador no relato; recurso insistente a fórmulas narrativas com valor durativo («E Vitorino crescia»; «E Vitorino escrevia»); recuperação de mecanismos iterativos com finalidade mnemónica e, em particular, do refrão com variação adverbial. Ora, esta intromissão intertextual e intermelódica da toada romancística não é casual. Sabendo-se da profusão de redondilhas, baladas, xácaras, romances e quadras que povoam a poesia nemesiana (o que Sena, em irónica depreciação, designa por «folclore oficial»), compreende-se como o *contrafactum* é aqui também ironia metapoética. Aliás, não conhecendo ainda as *Dedicácias*, Joaquim Manuel Magalhães, num estudo comparativo das poéticas de Nemésio e Sena, salientava, já em 1984, como ambas pareciam dissentir no tocante ao aproveitamento de formas popularizantes: em Sena, «a sua ocorrência nunca tem o carácter directo, aparentemente espontâneo, como de quem sente “tenho este ritmo e sigo-o” típico de Nemésio» (Magalhães, 1984: 271). É esta mesma reformulação distanciadamente crítico-irónica da tradição que Sena

manipula¹ que o leva a recorrer à máscara, tão frequente nas diatribes trovadorescas, do *uir bonus*, servindo-se da retórica da antífrase e afetando uma aparente compassividade benévola para com o satirizado:

E Vitorino escrevia
de tudo o que lhe passava
ao rés do bico da pena.
Rainha Santa ou baleia,
nessa arte de fazer meia
com verso, prosa ou ideia,
ficavam muito engraçadas.
Toda a gente se encantava
e os ilhéus todos à uma
proclamavam que em suma
nada havia de melhor
(Sena, 1999: 17)

Do mesmo modo, na toada disfémica das redondilhas endereçadas a Mário Cesariny, coexistem, sem contradição, acinte pessoal² e homenagem literária. Anote-se, de passagem, que o próprio autor de *Pena Capital* não foi indiferente à lição trovadoresca, como o comprova o magnífico *planctus* burlesco, redigido por ocasião da morte do *compagnon de route* Alexandre O'Neill, e de que não resisto a transcrever um excerto:

(1) Sena confessara, aliás, no estudo que dedicara a Nemésio que «o Nemésio cabrito montês, salgado dos ventos do largo, e sapiente de Mallarmés e de Herculanos, que passeou pela Europa (e pelos Brasis também) a sua pronúncia nasalada, parece-me mais profundo, na sua quase superficialidade, do que o Nemésio de círio em punho envergando a opa do Santíssimo por sobre o capelo de Doutor em Letras» (Sena, 2001: 253).

(2) Não é esta a ocasião para historiar as difíceis relações de Jorge de Sena com os surrealistas portugueses e, em particular, com Cesariny. Refira-se apenas que essa hostilidade, poeticamente vertida na célebre «Ode ao Surrealismo por Conta Alheia», levou, por exemplo, à recusa de Cesariny em disponibilizar a Sena a sua ficha biobibliográfica para ser incluída no terceiro volume das *Líricas Portuguesas*. Incluído a contragosto na antologia, Cesariny faz o seguinte comentário: «J. de S. não só inclui os poetas em questão como lhes estabelece fichas biobibliográficas tão retorcidas como a cabeça dele». (*apud* Marinho, 1987: 102). Nas suas «Notas acerca do Surrealismo em Portugal...», Sena refere o «feroz antagonismo de um Cesariny de Vasconcelos, que sempre – jamais provocado – me pareceu a coisa mais inconcebível do mundo» (Sena, s.d.: 255).

Ca morreu o meu amigo
 O que surrealista migo
 Na escurana da manhã,
 Ca morreu o meu amigo
 Por todolo bem que fez consigo
 Vou pôr Dolviran
 (...)

Ca morreu trigoso e gentil
 E não mais irá a fossado
 Nem de seu elmo constelado
 Terá nome Alexandre O'Neill
 Ca morreu má hora e mau grado,
 Em as ondas do mar quebrado
 Vou pôr outro Deprimil.

(Cesariny, 2004: 194)

Em certa medida, o *contrafactum* instala, neste caso, a ambígua hipótese de funcionar a provocação imprecatória como inesperado tributo textual. Sena dedica a Cesariny uma espécie de rondó corrosivo e surrealizante, onde é inevitável reconhecer a logorreia obscena que se encontra em *O Virgem Negra* (e.g. «Vem, Vulva antiquíssima e idêntica»), propondo uma espécie de louvor e simplificação, já não de Álvaro de Campos, mas de Cesariny ele próprio:

Ó Maria Cesarina
 ó Botta surrealista,
 quantas peças esquentadas
 te tem rendido essa alpista?
 (...)

Os Vasconcelos encantos
 que a todos fazem calar
 são versos mal traduzidos
 e fáceis de copiar.
 (...)

Que a sífilis surrealista
 de que és supra-sumo esgoto
 só não se pega à distância,
 ó Breton de merda e escroto.

(Sena, 1999: 51)

Não sei que posteridade sonhou Sena para estas *Dedicácias*. Não sei também que apreciação qualitativa para elas, sinceramente, reservava. Não deixa de ser desconcertante a cândida admissão – sê-lo-á, na realidade? – de inépcia poética que encerra «A César o que é de César»: «Nem vale a pena pensar duas vezes/ e acabar este poema que sei – sem dúvida –/ ai muito mau, não é verdade, amigos?» (Sena, 1999: 62). À parte do escandaloso concerto verbal, reconduzível, como espero ter demonstrado, a uma insuspeita genealogia de maledicência, parece-me inegável que o que neles, hoje, sobretudo interessa é a resistência vitalista através de uma ética do exorcismo que faz do esconjuro ritual um imperativo categórico de consciência. Na entrevista que, em 1968, concede ao número da revista *O Tempo e o Modo* que lhe é dedicado, à pergunta sobre se se reconhecia na imagem de autor susceptível e agressivo, Sena responde:

Realmente? Julgava eu que esse mito já havia passado, por se ter revelado inoperante para neutralizar-me e destruir-me. Mas, se acaso sou susceptível, tenho a susceptibilidade dos exigentes e dos afáveis, honestamente afáveis. E, se sou agressivo, é só a agressividade do muito amor. Eu não perdoo a ninguém a mediocridade, a estupidez, a vileza, a malignidade, a incultura, a suficiência, a intolerância, o espírito de compromisso, a cobardia moral, etc. (*apud* Sales, 1997: 33)

Um dos poemas incluídos nas *Dedicácias* constitui um curioso exercício de despersonalização, afim daqueles que fascinavam Sena nos indecorosos bardos medievais. E dele retiro as palavras com que arrumamos a questão:

Dizem alguns directores literários
(e accionistas da própria propaganda)
que «o Sena não se vende». E é verdade:
Não vende. Só as putas se vendem.
(Sena, 1999: 63)

Capítulo 4

Uma «arqueologia produtiva»¹

Natália Correia
e a tradição trovadoresca

1. Num ensaio dado a lume em 1975, rastreava Manuel Simões, na que era ao tempo a novíssima poesia portuguesa, a inscrição transtextual do trovadorismo galego-português e concluía que «não deixa de ser curiosa a descoberta de relações culturais muito íntimas entre duas líricas separadas por seis séculos de uma constante e ardorosa aventura poética» (Simões, 1975: 189)². Ausentes a coesão grupal e a consciência programática que a certificariam como escola, esta orientação neotrovadoresca permite reconstituir, ainda assim, um traçado intertextual comum a muitas vozes líricas da nossa modernidade poética. De Afonso Duarte a José Régio, de Jorge de Sena a Eugénio de Andrade, de David Mourão-Ferreira a Fiama Hasse Pais Brandão, de Maria Teresa Horta a Manuel Alegre, serão poucos os autores a, em apropriações episódicas ou em ensaios mais constantes, ter-se esquivado à tentação desta «arqueologia produtiva».

(¹) A expressão «arqueologia produtiva» é retirada do ensaio de Pierre-Marie Joris intitulado «Dante avec Joyce: Charles-Albert Cingria ou le Moyen Age d'un poète». Cf. Joris, 2000: 70.

(²) Uma versão ampliada deste artigo foi posteriormente republicada sob o título «Os textos medievais, intertexto da literatura moderna e contemporânea». Cf. Simões, 2001: 583-599.

Esta «*philia dialógica*» (Nascimento, 1993: 444), que torna comunicantes, em iluminação recíproca, dicções poéticas tão distantes temporalmente, está longe de se esgotar na agenda nacionalista inaugurada por um certo neorromantismo saudosista ou lusitanista, que intentava mapear o roteiro literário da portugalidade, instituindo-se, ao invés, como verdadeiro exercício de arqueologia produtiva, no sentido em que a exumação dos textos líricos galego-portugueses – e a correlativa operação de mimetismo ideotemático ou formal por ela implicada – ductilmente se sintoniza com as solicitações dos específicos idioletos poéticos. Para além de uma evidente diferença de rendibilidade expressiva, é igualmente diversa a incidência quantitativa e qualitativa da «traça medieval» no texto contemporâneo, permitindo discernir, pelo menos, três modalidades de poética neotrovadorea: a reprodução mimética dos módulos poéticos medievais; a retextualização da atmosfera, símbolos, estrutura e procedimentos retóricos que reclamam uma leitura em confronto com a tradição lírica medieval e, finalmente, a transferência de fórmulas e estilemas medievais, que, em virtude do seu carácter putativamente popular ou arcaizante, permitem gerar uma imagística de matriz vanguardista (simbolista, criacionista, surrealista), da qual, em regra, não se encontra ausente uma pronunciada vertente lúdica (cf. López, 1997: 30-31).

2. Paradoxal em aparência, esta aliança do veio lírico trovadoresco e do arrojo experimental de vanguarda transforma-se em enlace necessário em Natália Correia que, com desassombração ou até histriónica grandiloquência, proclamou o papel transformador da tradição, na demanda daquela que é a mais íntima aspiração do homem: «uma revolução pelo espírito» (*apud* Ventura, 1986: 138). Já em *Poesia de arte e realismo poético* (1959), expendia a autora considerações sobre o seu entendimento da essência do moderno:

A verdadeira essência do moderno é a recusa cabal do contemporâneo mesmo quando, ou melhor, sobretudo quando o contemporâneo é encarnado num conceito de modernidade. Porque o fenómeno de conceitualização pressupõe uma marcha no tempo que, mau grado a sua aparência de vanguarda, caminha em direcção ao passado, onde está a sua fonte. (*apud* Martinho, 1996: 75)

No entanto, esta impreterível revisitação da tradição, como muito justamente nota Fernando J. B. Martinho, não obriga à replicação conservadora de uma qualquer linhagem literária. Inversamente, «a tradição que Natália Correia recupera na sua poesia é a tradição da rebeldia, da insub-

missão, da insurreição – a tradição que os poderes estabelecidos, ao longo dos séculos, têm marginalizado e tido por heréticos, heterodoxos, feiticeiros» (1996: 75).

Não foi fortuito nem efêmero o convívio de Natália Correia com a poesia galego-portuguesa; ao contrário, as tradições lírica e satírica da Idade Média peninsular intersetam consistentemente quer a sua obra poética, quer o seu labor ensaístico, transformando-se, neste último caso, em campo dileto de inquirição. O ensaísmo de reflexão histórico-literária constitui, aliás, em Natália Correia, uma espécie de antecâmara especulativa da sua criação poética e é nele discernível aquela «vontade de estilo»,¹ que deixa adivinhar a sua confinidade com o território do literário, para além de documentar as afinidades periodológicas eletivas da autora.

A inclinação afetiva pela tradição trovadoresca compagina-se, antes de mais, com a apologia reiterada da ibericidade e da unidade luso-galaica, de que *Somos todos hispanos* (1988) constituirá a exposição doutrinária. Neste opúsculo, argumenta a autora que, já nas primícias nebulosas do trovadorismo, se delinea a tríade singularizadora da cultura nacional, cindida entre o apelo telúrico, a dilatação continental e o impulso atlântico:

Logo no despontar do nosso lirismo nele se reúnem os três constituintes da cultura portuguesa. Predominam naturalmente nessa fase pré-expansionista a interioridade que se manifesta no ruralismo das «cantigas de amigo» e o foro mediterrâneo traduzido na mística amorosa do provençalismo que refinámos numa sentida efusão. E já o mar faz avançar os seus direitos no *maldito sea el mar / que mi faz tanto male* de Rui Fernandes, nas barcas que El-Rei de Portugal manda lavar e nas *frores que briosas van en o barco* do trovador-almirante Pay Gomes Charinho. (Correia, 1988a: 8)

O traçado das motivações mais intrinsecamente literárias desta afeição trovadoresca torna-se mais nítido pela leitura dos prefácios e das notas inclusas nas antologias *O Surrealismo na Poesia Portuguesa* (1973) e *Antologia da Poesia do Período Barroco* (1982). Refratária ao seguidismo apassivante de escolas literárias – «Não sou ovelha de nenhuma igreja», afirma em entrevista (Correia, 1991: s.p.) –, é iniludível a simpatia teórica e identificação estética da autora com particularidades dos estilos de época configurados nas instâncias periodológicas do Barroco, do Romantismo e do Surrealismo. E, sendo por demais evidente que a elocução poética de

⁽¹⁾ A expressão, de Juan Marichal, é utilizada por Goulart, 2001, p. 22.

Natália Correia presta tributo confesso a esta trindade literária, natural se torna que cada movimento seja tomado como orientação artística trans-temporal, extravasando, enquanto tendência conatural da criação, a fixidez de uma cronologia balizada pela história literária convencional.

É justamente aqui que entra a lírica medieval, por nela se fazer radicar a manifestação antecipatória das linhas de força estéticas e ideológicas que os movimentos irão substanciar em etapas literárias ulteriores. No tocante ao «*continuum* surrealista», Natália Correia reconhece naquele a exploração dos efeitos de uma «imagística e (...) dos ilogismos da poesia popular» (Correia, 1973: 10) aparentados com os do cancionero de amigo, uma «ocupação do espaço (...) pelo Amor (...) cuja retrospectiva se inicia com a religião erótica dos trovadores» (Correia, 1973: 63), e uma propensão para o humor negro, uma «bomba no mecanismo repressivo do tempo, demonstrando que pela alta magia da vontade o homem é capaz de transformar o não-prazer em prazer» (Correia, 1973: 112), afim, neste caso, da sátira galego-portuguesa. Deste modo, numa seguramente consciente heterodoxia crítica, emparceirando com textos dos mestres surrealistas, Natália Correia faz figurar na antologia a célebre cantiga de Meendinho ou um escárnio de João Airas de Santiago. No que diz respeito à poesia barroca, as analogias com a poética medieval são explanadas nas considerações prefaciais da autora, onde ressoam juízos estéticos e lugares críticos consabidamente convocados a propósito do trovadorismo galego-português.

Aduzo apenas dois exemplos que comentarei brevemente:

Enquanto o espírito renascentista marca o cume da tradição apolínea greco-latina, apropriada ao exercício do génio lógico masculino, o Barroco liberta as forças do irracional, do nocturno, do mágico e do fantasmal, a fim de surpreender uma cosmicidade que a direcção racionalista não atinge. (Correia, 1982a: 30)

Aqui são reconhecíveis os sinais de uma literatura que subentende a força mágico-transformadora da *poiesis*, que se assume como acção, que se desliteraliza para se hominizar, como nos nossos dias aconteceria com o Surrealismo (aristotélico, *malgré lui*, nos seus rasgos mágico-transformistas) cuja extracção barroca é irresistível reconhecermos na tenaz impugnação das mistificações idealista e racionalista. (Correia, 1982a: 112)

O indisfarçável favor crítico dispensado por Natália Correia a esta literatura que se desliteraliza para se hominizar, investida de uma força mágico-

-transformadora de cunho ritual, dificilmente pode deixar de evocar a autorreferencialidade de uma poesia formal ou a circularidade do grande canto cortês trovadoresco, que parece existir como pura linguagem, emancipada da sua capacidade designativa em relação ao universo. Deste modo, a busca da essencialidade expressiva, a demanda de uma *lira mínima*, de par com um certo «cultismo surrealizante» (Vasques, 1999: s.p.), constitui, porventura, uma das facetas desta herança trovadoresca da poesia de Natália Correia que, sintomaticamente, inscreve como epígrafe à «Ode do Agravo Geral» as seguintes palavras: «O valor das palavras na poesia é o de nos conduzirem ao ponto onde nos esquecemos delas. O ponto onde nos esquecemos delas é onde nunca mais se pode ter repouso» (Correia, 1999a: 123).

Contudo, é a análise da introdução aos *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses* (1970)¹ que permite identificar o ponto nodal da argumentação de Natália Correia, no tocante à revolução cultural cuja deflagração é concomitante com o advento do canto trovadoresco. No breve conspecto que apresenta das teorias explicativas das origens líricas, seguramente decalcado da obra seminal de Rodrigues Lapa (1929), Natália Correia inventaria as virtualidades interpretativas e insuficiências das teses médio-latina, folclórica, litúrgica e cátera, na cabal justificação da ética e da erótica trovadorescas, particularmente do fenómeno do amor cortês. É reconhecida à *fin'amors* uma radicalidade disruptiva, no complexo ideológico da medievalidade, potenciada pela «descoberta do espírito feminino» (Correia, 1978: 15). O espírito matrística, cristalizado na lírica cortês, reminiscência de uma «cultura pré-helénica de estrutura matriarcal» (Correia, 1978: 23), explica que o amor seja «concebido como agente de subversão» (Correia, 1978: 24). Esclarece a autora:

O amor trovadoresco não exprime um ajustamento da realidade e do conceito do amor e do amar, mas é um conceito que quer operar sobre a realidade, transformá-la, ou seja, converter a situação passiva da mulher em princípio activo, a mulher que inspira o amor que integra a personalidade do homem, a fim de que este reconquiste a sua natureza una, perdida na pluralidade que o escraviza à autoridade desnaturante. Nestes termos, a valorização do princípio feminino, a exaltação do amor como

⁽¹⁾ Por extravasar o escopo deste estudo, não nos deteremos sobre os processos de reescrita (ou, mais rigorosamente, de tradução diacrónica) dos textos trovadorescos antologiadados por Natália Correia. Leia-se, sobre o assunto, a estimulante análise apresentada em Fournier, 2001: 377-406.

portador do valor da unificação que liberta é uma arma contra a autoridade que oprime o livre exercício da individualidade. (Correia, 1978: 27)

Sublevando-se contra a potestade marital do patriarcado coercivo, o amor cortês é naturalmente adúltero, exacerbando-se «na destruição da virilidade, ou melhor, dos aspectos típicos que esta assume numa cultura matrística» (Correia, 1978: 30). Esta duplicidade erótico-tanatológica – subsumível, em última instância, a uma bipolaridade feminino-masculino de contornos algo maniqueístas – é aprofundada por Natália Correia num estudo que mereceu escassa divulgação, sugestivamente intitulado «Bissexualidade e Ruptura Romântica na Poesia Portuguesa». Aí avança-se a seguinte tese:

Sendo lícito sexuar os corpos sociais desde que neles predominem comportamentalmente ora características masculinas, ora femininas, ora bissexuais, é esta última conduta que, numa relação conflitual macho-fêmea, se manifesta no comportamento psicossocial português até ao período que, em literatura, se chamou romântico e liberal em política.

(Correia, 1987: 41)

Esta bissexualidade psicossocial encontra-se, assim, plasmada na confrontação conflitual de dois sistemas comportamentais: o matrismo, caracterizado pela «religião da mãe, liberdade em questões sexuais, democracia, posição privilegiada da mulher que goza de liberdade, progressismo, pouca diferença entre os dois sexos» e o patrismo, «marcado pela intolerância em matéria de sexualidade, pelo autoritarismo político, pelo conservadorismo, pela inferioridade da mulher considerada fonte de pecado, pelo ascetismo, pelo horror do prazer e por toda uma gama de intolerâncias que se manifestam na religião do pai» (Correia, 1987: 41). Daqui decorre que o sistema de géneros da poesia lírica galego-portuguesa espelha rigorosamente o bipsiquismo instituinte do carácter português, hesitante entre estes dois modelos: por um lado, o lirismo amador, e a cantiga de amor em particular, dão livre curso à apologia do *Eros* construtivo e regenerador da feminilidade; o cancionero de burlas, por seu turno, traduz a inexorabilidade destrutiva de *Thanatos*. No cancionero satírico, nas palavras de Natália Correia, «a mulher sófica degrada-se em fêmea évica» (Correia, 1982b: 58), dado que

Numa margem a rendição à superioridade do feminino inscrito na vinculação aos mitos matrísticas pré-cristãos ligados a um tipo de cultura transmitida pela memória colectiva. (...) Na outra margem, temos o enaltecimento da superioridade masculina infundido pela patriarcali-

dade eclesiástica que, santificando a mulher enquanto virgem, como fêmea, a concebe desprezível. (Correia, 1987: 42)

A «ruptura romântica» a que a autora alude traduz-se justamente no esbatimento da cisão bissexual, sinalizada pelo triunfo dos «comportamentos agrupados no ciclo matrlista»: «a pluralidade contra a linearidade absolutista, a bondade do homem natural pervertido pela organização social, os direitos do amor contra a razão do Estado e o apreço pelo popular» (Correia, 1987: 45). E será aqui oportuno um breve regresso às afinidades eletivas de Natália Correia, no que respeita à periodização literária, e à transversalidade do seu conceito meta-histórico de romantismo. O enfeudamento romântico do canto trovadoresco é explicitado nos seguintes termos:

Quer o trovadorismo quer o Romantismo, que daquele retoma o tema da liberdade através da ascese amorosa, doutrina que tem por núcleo a mulher, são reacções contra uma identificação paterna, na medida em que esta representa o princípio da autoridade, o espírito das leis mediante as quais se exercem os imperativos de um mundo patriarcalmente organizado. (Correia, 1978: 28)

Paralelamente, contrasta-se a ancestralidade clássica da *canso* occitânica com a genealogia romântica da cantiga de amor galego-portuguesa, na qual «o pensamento criador é substituído pelo sentimento criador» (Correia, 1978: 36). Na perspicaz leitura que desenvolve de *Sonetos Românticos*, Manuel Frias Martins reconhece que o parentesco periodológico insinuado no título não é tanto com o correspondente movimento literário oitocentista, mas antes com «o espírito da arte romântica, tal como Hegel a entendeu enquanto elevação do espírito, beleza da interioridade e subjectividade espiritual» (Martins, 2000: 89).

Empenhada na «pesquisa das origens matriarcais da cantiga de amigo» (Correia, 1978: 43), no desvelamento da «moldura rigorosamente matrlista dentro da qual se desenvolve a poesia de iniciativa feminina» (Correia, 1978: 44), na reconstituição do «espectro de uma arcaica composição ginecocrática» (Correia, 1988b: 393), Natália Correia submete os textos galego-portugueses a um crivo hermenêutico que remete para a penumbra o facto, sublinhado à saciedade pela crítica mais recente, de que a lírica trovadoresca é, por definição, essencialmente homosocial, isto é, um assunto de homens, mesmo quando (e sobretudo se) se fala de mulheres. A cantiga de amigo não representa, a este respeito, exceção: a astuta usurpação da vocalidade feminina concertadamente levada a cabo pelos poetas

masculinos significa que à mulher é conferida existência, apenas na justa medida em que o homem fala com ela, através dela ou sobre ela!¹ Não será, portanto, desprovido de ironia o facto de que talvez, como defende António Resende de Oliveira, «nunca a voz da mulher tenha soado tão androcêntrica: é que a amiga era puro desejo masculino» (Oliveira, 1999: 138).

3. O eco dos cancioneiros galego-portugueses na obra poética de Natália Correia assume uma ampla escala de verberação. Reclamando-se herdeira da grande família trovadoresca («Sou filha de marinheiros, / pelo mar que também quis./ Pela linha da poesia/ Sou neta de D. Dinis» [Correia, 1999a: 61]), o intertexto lírico medieval pode simplesmente representar um tributo poético celebratório, como na composição dedicada à Ribeirinha, «inspiradora de trovadores» (Correia, 1999a: 497). Com mais frequência, a prática citacional cauciona uma espécie de cânone nacional, pelo engastamento no texto recetor de ecos verbais de cantigas galego-portuguesas, entendidos como lemas de portugalidade. É o que acontece, por exemplo, no discurso de defesa da Feiticeira Cotovia de *Dimensão Encontrada*:

Vou pelos campos de linho
Do poeta D. Dinis
Atirar a flor de pinho
Que onde cai é um país.
(Correia, 1999a: 187)

no poema «Aeroporto»,

Para a leda flor de pinho dos nervos lusitanos
Franqueforte é farmácia que não está de serviço.
(Correia, 1999a: 374)

ou no libelo lançado contra o abastardamento da língua patente em «Língua Mater Dolorosa»:

Tu que foste do Lácio a flor do pinho
dos trovadores a leda e bem-talhada
de oito séculos a cal o pão e o vinho
de Luiz Vaz a chama joalhada.
(Correia, 1999a: 405)

⁽¹⁾ Encontra-se um ponto da situação equilibrado e revisão bibliográfica sobre o assunto em Ferreira, 1993: 23-38. Para um rastreio perspicaz das instâncias de misoginia velada na *canço occitânica*, veja-se Gaunt, 1990: 310-329 e Kay, 1990: 84-111.

O mesmo símile do verde pinho pode, inversamente, traduzir o desencanto político que sobrevém à falência da utopia revolucionária de abril, como ocorre no poema X de «Sacrifício»:

E veio Abril: cravos camonianos
 Aparelharam da liberdade as barcas.
 Do verde pinho as flores foram-me enganos
 As tecelãs do sonho eram as parcas.

(Correia, 1999a: 427)

Optativamente, pode o texto dionisíaco encontrar-se ao serviço do elogio da beleza pictural da paisagem do *Midi* trovadoresco. O poema «Ab lo temps que fai refreschar lo segle», cujo título retoma o verso inicial de uma conhecida *canço* de Cercamon, glosa a proposição ao canto colhida no rei-trovador:

Quero eu à maneira de provençal
 como da flor manda o código incivil
 comutar a frança na última instância
 desta pulsação de âmbar e anil.

(Correia, 1999a: 385)

Noutras ocasiões, a tradição lírica galego-portuguesa pode implantar-se num regime imagístico surrealizante, compondo um quadro poético de tonalidade caótica e turbulência apocalíptica, em que as sugestões de renovo e de fecundidade primaveris, condensadas no refrão da conhecida bailia de Airas Nunes, se transmudam em dança macabra:

Bailemos nós biliões de canalhas
 sob os morteiros destas verdes faias!

Bailemos nós biliões de aflitos
 sob as granadas destes eucaliptos!

Bailemos nós biliões de formigas
 sob os ramos nucleares destas ogivas!

Bailemos nós biliões de carneiros
 sob as flores de fogo destes bombardeiros.

(Correia, 1999a: 264-265)

É, contudo, em *Cantigas de Amigo*, um conjunto de textos constante dos inéditos posteriores a 1990, que Natália Correia erige em programa poético a lição formal dos cancioneiros. A publicação destas variações neotrovadorescas, inicialmente projetada em conjunção com os *Sonetos Românticos*, aspirava à restauração de um androginato lírico primordial, ou seja, intentava os «esponsais» do soneto, «estreme desenvolvimento da mística amorosa dos Trovadores que na voz do homem falava nas “cantigas de amor”» com a «canção feminina arborescentemente sófico-pagã na sua sábia comunhão com a Natureza» (Correia, 1999a: 619). Só mais tarde, admite a autora, terá chegado à verificação de que «consumada estava a incorporação do fêmeo no macho e do macho no fêmeo no ‘ouro da culminação da obra poética’ a que se dá o nome de Soneto» (Correia, 1999a: 619).

Os textos encontram-se agregados em dois ciclos líricos – intitulados respetivamente «Queixam-se as novas amigas em velhos cantares de amigo» e «Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo» –, cuja coesão macrotextual é sustentada pelos motivos do lamento e do júbilo femininos. A temporalidade binária, anunciada nos títulos, faz imbricar forma poética e circunstância histórica, numa dinâmica de metamorfose de sentido biunívoco. A repetição ritual da História, sobretudo no que ela implica de experiência agónica e dolorista, legitima a revisitação modernizada dos «velhos cantares de amigo». São múltiplas, nestes textos, as instâncias de mimetismo sémico-formal. Destaco, sem pretender ser exaustivo, a assimilação dos traços genológicos da alba e da pastorela, a presença de um esquema enunciativo lírico-dramático ou a reprodução do dialogismo da tenção, para além de inúmeras sugestões verbais e expedientes retórico-estilísticos decalcados dos géneros canónicos do lirismo galego-português, denunciando por parte da autora uma frequência assídua dos textos trovadorescos. A homologia de contextos poéticos (nomeadamente a interpelação às amigas ou a elementos naturais antropomorfizados, o lamento pelo amigo ausente ou a exortação eufórica à dança, a caça de amor, o banho ritual, o autopanegírico narcísico da donzela, etc.) prolonga-se na pregnância simbólica reconhecível no enquadramento paisagístico (ondas, vento, árvores, aves), embora, em alguns casos, se opte pela sua distorção funcional. No plano da composição formal, verifica-se sobretudo a exploração sistemática das virtualidades fónico-rítmicas da *repetitio* trovadoresca (consubstanciada nas estratégias iterativas do refrão, do *leixa-pren*, do *versus transformati* ou do paralelismo perfeito), que, mau grado concorrer para a fidelidade ao modelo

galego-português, ao afetar material verbal propositadamente moderno, instaura um efeito de premeditada extemporaneidade.

A composição que abre o díptico atualiza justamente as duas linhas isotópicas prefiguradas no título: a aparente mutabilidade da História, veiculada por meio da imagem heraclitiana das águas em perpétuo movimento, apenas ilude, mas não elide, a essencial permanência da dor, ligada, no caso, à inevitabilidade da guerra.

Nesta praia, amigas, de onde pr'ás cruzadas
 Foram matar mouros nossos lidadores
 Com cantares de amigo chamemos as barcas
 Que à lide levaram os nossos amores,
 Vão e vêm as ondas. Pelas mesmas águas
 Discorrem idades. Não mudam as dores.
 (...)

 Mudadas em naus as lenhas das matas
 Mudaram o mundo. Não mudam as dores.
 (...)

 Vêm os soldados e foram-se as Áfricas,
 São outras as guerras. Não mudam as dores.

(Correia, 1999a: 620)

Embora o cenário poético seja remanescente da partida do amigo para o fossado, a que tão insistentemente se alude no cancionero de amigo peninsular, o sujeito masculino metamorfoseia-se agora, em extrapolação trans-histórica, em nauta que ruma à Índia ou em soldado impelido a «matar pretos pelos seus senhores», originando uma suspensão acrónica que investe a personagem masculina de um estatuto quase alegórico.

Mais do que linguagens complementares de nomeação do universo, masculino e feminino surgem como órbitas em nítida colisão, reproduzindo, no plano intersexual, o antagonismo entre princípio da realidade (simbolizado no apocalipse urbano, na «ira das guerras dolorosas», nas «indústrias e infames ofícios», na «cólera, ganância e outros vícios») e princípio de prazer (representado pelo imaginário bucólico, pela «bailada», pelos «cantares velhos que os ódios desterram», pelo «corpo lindo»), o mesmo é dizer entre amor e morte, entre *Eros* e *Thanatos*. Na verdade, os amigos que habitam estes textos parecem duplos poéticos daquele outro que, na enigmática canção de alba de Nuno Fernandes Torneol, pateticamente secando as fontes e tolhendo os ramos, se empenha na extinção da harmonia natural e da reciprocidade amorosa. Também aqui, à inconstân-

cia masculina de um universo em irreparável dissolução, se contrapõe a vocação reequilibrante do feminino, figurada em sinais arquetípicos de fertilidade e abundância:

No alto do mundo, nós as montanhasas
 Chorando os amigos que estas penhas bravas
 Deixam por indústrias de loucas empresas,
 Os velhos alqueires regamos com lágrimas.
 Aos mais altos ermos acolhem-se as aves
 Do mal que os amigos fazem nas cidades.

O linho tecendo, não dando pelas horas
 Que os mancebos movem a andanças incautas,
 Choramos por eles que estas velhas hortas
 Deixam por indústrias que empestam as águas.
 Aos mais altos ermos acolhem-se as aves
 Do mal que os amigos fazem nas cidades.

(Correia, 1999a: 626)

Estes sinais tornam-se significativamente mais insistentes no segundo andamento do díptico, onde predomina, num jogo de refração especular, o júbilo feminino, convencionalmente aliado à vibração coreográfica das maias e ao ressurgimento primaveril. A convocação deste imaginário ritual, dinamizador da fecundidade, consorcia-se com uma figuração panteísta da natureza, à qual subjaz um «hierofantismo feminino» (Correia, 1978: 42). Desta feita, os ecos verbais das *milgranadas* de Airas Nunes constituem o móbil de uma bailia de alcance cósmico¹:

Sob a milgranada, amigas, bailemos
 As três danças concêntricas do Amor.
 Na árvore a Deusa seus floridos ramos
 Estende-nos no auge do seu esplendor.
 (...)
 Como à roda do sol a terra gira,
 Amigas, bailemos a dança radiante
 Que na raiz da milgranada excita

⁽¹⁾ Na introdução aos *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*, Natália Correia enfatiza a centralidade da natureza ritual da bailia: «Seja como for, é no Ocidente peninsular que o tema arcaico da canção feminina, comum a uma remota tradição da România, subsiste com maior vigor e fidelidade a um esquema coreográfico que tem como fundamento a dança ritual. Não é outra a origem das nossas bailadas, nas quais aliás perdura o vestígio da árvore ritual». Cf. Correia, 1978: 43.

O amor da Mãe dos Frutos: a Abundante.

(Correia, 1999a: 630)

A evocação distópica da terra gasta, repetidamente violentada por ação das ofensivas masculinas, abre agora espaço ao renascimento tornado possível pelo fim da guerra, num claro reenvio histórico para a revolução redentora de abril:

Pelos campos primaveris
 Radiosos de aves e ervas
 Os soldadinhos gentis
 Por quem acendemos velas
 Trazem flores em vez de balas
 Para libertar as belas.

(Correia, 1999a: 629)

O interregno no ofício bélico possibilita a entrega sensual e a fruição erótica, inscrevendo nestes ensaios neotrovadorescos a ressonância de «uma antiquíssima poesia feminina que sacralizava o corpo» (Correia, 1978: 45). Não obstante, os cerimoniais simbólicos da caça de amor, do banho ritual ou da lavagem pré-núbil dos cabelos e das camisas, glosados nos cancioneiros de D. Dinis, Martim Codax, Joan Soares Coelho, Estevam Coelho ou Pero Meogo, ainda que subtextualmente ativados pelos poemas, acusam o ajustamento a uma funcionalidade figurativa absolutamente distinta da original, mobilizando referentes literários sincréticos. E, assim, no motivo popularizante da lavagem dos cabelos pode, por exemplo, intrometer-se a reminiscência ofélica de ascendência shakespeariana:

Ledo o meu amigo foi caçar no monte,
 Disseram-me as aves que o esperasse na fonte.
 Jovial o vento levou-me o vestido,
 Soltou-me o cabelo. E o resto não digo...

(Correia, 1999a: 632)

Nas róseas ondas quando o amanhecer
 Carmina a areia, entre rochas altas
 Banham-se as belas. Vem amigo ver,
 Flutuar meu cabelo à flor das águas.
 Ó vem, sedento! Amigo, vem beber
 A água que do cabelo me escorrer.

(Correia, 1999a: 633)

A natureza bifronte da estética e da ética trovadorescas, em cuja origem se produz «o fenómeno do difásico *Dr Jekyll-Mr. Hyde*» (Correia, 1982b: 158), encontra-se projetada na releitura que, em paralelo, Natália Correia desenvolve do cancionero burlesco, testemunhada pelos conjuntos poéticos intitulados *Cantigas de risadilha* e *Cancioneiro Joco-marcelino*. Pelo cultivo desta poética bivalente dá a autora provas da «osmose lírico-satírica dos dois veios provenientes da génese trobadórica, berrante em Gomes Leal e Sá-Carneiro, porém quebrada pela mitofagia da religião pessoana» (Correia, 1989: 7).

É de sublinhar o imprescindível enraizamento circunstancial destes textos satíricos, que a autora lucidamente apoda de «desenfados quase todos parlamentares» (Correia, 1999a: 477). No entanto, o seu ludismo aparentemente inócuo não deve fazer esquecer que a «atitude intervencionista nos nossos dias postulada pelo realismo social» (Correia, 1978: 47), cuja vitalidade Natália Correia muito certamente assinala a propósito do escárnio trovadoresco, não se encontra de todo ausente destas diatribes poéticas.

Participes do sirventês político e da chufa pessoal, trata-se, em qualquer dos casos, de criações iluminadas pelas rubricas explicativas que as antecedem, nas quais se esclarecem as coordenadas situacionais que subjazem à sua génese, um pouco à maneira de *razos* modernas. No caso das *Cantigas de risadilha*, a explícita vinculação paratextual a um subgénero que surge, desde a lacunar codificação poetológica que dele figura na anónima *Arte de Trovar*, associado a uma pragmática do riso e do sem-sentido¹, revela precisamente «a transição do escárnio popular para a sátira artística» (Correia, 1999b: 24), assinalada pela autora na introdução à *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. Por seu turno, o *Cancioneiro Joco-Marcelino* («o parodístico registo das traquinices» [Correia, 1999a: 561] de Marcelo Rebelo de Sousa) estrutura-se segundo uma sintaxe poética serial, semelhante à dos ciclos satíricos galego-portugueses, organizados em torno de uma personagem histórica. Em qualquer dos casos, deteta-se a permanência de uma *persona* poética que endossa um discurso entre o sentencioso e o satírico-burlesco, bem como de artifícios retóricos claramente devedores da tradição satírica galego-portu-

⁽¹⁾ Sobre as *cantigas de risabelha* diz-se no capítulo V da *Arte de Trovar*: «Pero er dizem que outras há i 'de risabelha': estas ou serám d'escarnho ou de maldizer; e chama-lhes assi porque riim ende a vezes os homens, mais nom som cousas em que sabedoria nem outro bem haja». Cf. Tavani (Ed.), 1999: 42.

guesa. Na verdade, Natália Correia encarecera, em textos ensaísticos sobre a sátira, a «especulação imaginística» (Correia, 1978: 47) e o «dinamismo metafórico» (Correia, 1999b: 23) que a afastavam, no seu ponto de vista, da sentimentalidade hierática que vigorava nos géneros amorosos. Destaco, entre múltiplos exemplos possíveis, o recurso ao metaforismo animal, colocado ao serviço da composição de um bestiário grotesco, que evoca um outro «prodígio genético», este relatado na cantiga «Natura das animalhas», de D. Pedro Conde de Barcelos, ou a frequente exploração das virtualidades estilísticas da palavra equívoca:

PRODÍGIO GENÉTICO

*Para o Joaquim Gomes Carneiro
que na ceia da nossa despedida
desta dissolvida legislatura
afrontou as leis da espécie
produzindo um leitão.*

Neste adeus dos deputados
Ao lar da legislação
Ficam todos espantados
De ver – ó aberração!
Por obra de astros danados
Carneiro gerar leitão.

(Correia, 1999a: 485)

Na seca da discussão
Da famigerada seca,
Esta interpelação,
Por ser ao governo, peca.

(Correia, 1999a: 479)

A truculência demolidora proporcionada pela iconoclastia do riso outorga cidadania poética a um *ethos* do excesso, próximo da carnavalescação goliardesca. Nele assume especial centralidade a irrisão do vício e da sexualidade, indiciando indisfarçáveis afinidades com o campo sémico do obsceno do maldizer peninsular:

Durante o debate da lei contra o alcoolismo

Num país de beberrões
Em que reina o velho Baco
Se nos tiram os canjirões

Ficamos feitos num caco.

(...)

Se o verde e o tinto são
As cores da nossa bandeira,
Ai, lá se vai a nação
Se acabar a bebedeira.

(Correia, 1999a: 482)

Já que o coito – diz Morgado –
tem como fim cristalino,
preciso e imaculado
fazer menina ou menino;
e cada vez que o varão
sexual petisco manduca,
temos na procriação
prova de que houve truca-truca.
Sendo pai só de um rebento,
lógica é a conclusão
de que o viril instrumento
só usou – parca razão! –
uma vez. E se a função
faz o órgão – diz o ditado –
consumada essa exceção,
ficou capado o Morgado.

(Correia, 1999a: 486)

Em Natália Correia, o magistério trovadoresco não é nem regresso nostálgico, nem jogo poético solipsista, nem patriotismo panfletário. É, recuperando a imagem do título, arqueologia produtiva – e inevitável – para quem, nas suas palavras,

(...) tudo está em movimento perpétuo entre o passado e o futuro, passando pelo presente mas não podendo a sua visão amarrar-se ao ancoradouro do espírito do tempo. As pessoas que considero compreendem este meu ritmo. As que me querem fazer pagar um preço por isso ficam de mãos a abanar porque daqui não levam nada. (Correia, 1992: s.p.)

Capítulo 5

«Não é do cráter sagrado a demanda»

Lancelote, Robert Bresson
e João Miguel Fernandes Jorge

1. No ensaio de intenções panorâmicas, mas lucidamente interrogativo, «Medievalism: Scope and Complexity», que abre o volume *The Cambridge Companion to Medievalism*, Louise d' Arcens, depois de destacar a consolidação epistemológica, bem como a crescente implantação académica dos estudos de medievalismo,¹ postula uma primeira distinção fundacional entre um medievalismo que elege como objeto de indagação uma Idade Média *encontrada* ou *descoberta* ('found' Middle Ages) e um outro que, ao contrário, prefere dilucidar os contornos de uma Idade Média *construída* ou *fabricada* ('made' Middle Ages). Esclarece a autora:

One broad distinction that might provisionally be made is between the medievalism of the 'found' Middle Ages and the medievalism of the 'made' Middle Ages. The first kind has emerged through contact with,

⁽¹⁾ D'Arcens opta por uma conceptualização de largo espectro do fenómeno do medievalismo, a única que a natureza fortemente heterogénea, multiforme e mutável das suas derivas históricas e produtos culturais parece tornar admissível, definindo-o muito latamente como «the reception, interpretation or recreation of the European Middle Ages in post-medieval cultures». (2016: 1)

and interpretation of, the ‘found’ or material remains surviving into the post-medieval era, while the second encompasses texts, objects, performances, and practices that are not only post-medieval in their provenance but imaginative in their impulse and founded on ideas of ‘the medieval’ as a conceptual rather than a historical category. (2006: 2)

A despeito da sua pertinência operatória, este meridiano, que artificialmente divide um medievalismo que se acerca, com deferência arqueológica, da Idade Média de um outro que, inversamente, se propõe investigá-la sobretudo como *cosa mentale*, não encontra, como aliás logo de seguida admite D’Arcens, qualquer confirmação no sincretismo desafiadamente esquivo de muitas das suas manifestações, fazendo, pelo contrário, emergir uma «complex history of interdependence between scholarly and non-scholarly forms of medievalism» (2006: 6). Na realidade, como se acrescenta ainda, o ideal de arquivística assepsia desse medievalismo ‘científico’ (ou, como preferem alguns, ciosos do *distinguo*, do medievalismo,) elide o facto de, também ele, ter sido obviamente modelado «by a shifting range of powerful yet unexamined progressivist assumptions about what characterises the ‘modern’ and the ‘premodern’ – in short, by the medievalisms of the ‘made’ Middle Ages» (2006: 3).

Não raras vezes ainda hoje desqualificado, pela sua presumida ingenuidade anacrónica, incúria historiográfica e filológica ou frívola falsificação de uma Idade Média consabidamente irrecuperável na sua alteridade – e que só o medievalismo *highbrow*, academicamente encartado e escudado no *honesto estudo*, poderia, com legitimidade, aspirar a reconstruir –, a verdade é que os estudos do medievalismo – incluindo o das suas modalidades mais ostensivamente criativas – têm, sobretudo nas últimas duas décadas, vindo a angariar adeptos, recrutados tanto entre as fileiras de *scholars*, academicamente insuspeitos, especializados na Idade Média (e, talvez por isso mesmo, saudavelmente descomplexados em relação à «duvidosa» dignidade universitária do seu objeto e indiferentes a imputações de apostasia disciplinar), quer entre estudiosos de outros períodos histórico-literários, com natural relevo da época contemporânea.

Parece-me avisado supor que nenhum deles ignore que as movências do medieval de que se ocupam iluminem, na sua discrepante multiplicidade estética e ideológica, bastante mais acerca da época em que foram produzidas do que sobre a Idade Média propriamente dita. Precisamente por dizer respeito a uma Idade Média em segundo grau – representação de uma representação –, é evidente que o estudo da receção, mais mimética

ou mais transformadora, da Idade Média não adquire valor «only insofar as it ultimately concedes to, and/or reveals, the ‘real’ medieval past» (D’Arcens, 2006: 6), questão que é, valha a verdade, relativamente lateral na justa ponderação do seu interesse estético ou histórico-literário. Assim, repisar uma hierarquia sectária dos saberes sobre a Idade Média, que só a cruzada movida pelos *gatekeepers* do medievalismo erudito contra a impostura dos sequazes de um (neo)medievalismo *light* permitiria defender, não parece sustentável, pela simples razão de ambos constituírem vias heurísticas complementares – mas não sobreponíveis – de apropriação e recriação do passado medieval, coincidindo, isso sim, no comum interesse por um tempo histórica e simbolicamente sobredeterminado. Por isso, como justamente assinalam Nathalie Koble e Mireille Séguy, nas produções medievalistas,

(...) la rencontre avec le Moyen Âge peut résulter d’une connaissance intime ou érudite des modèles médiévaux exploités, être abordée par le biais d’œuvres secondes plus récentes, théoriques ou esthétiques, ou même être fortuite et peu documentée; elle peut être récurrente ou bien ponctuelle dans le travail d’un artiste; centrale ou secondaire; affichée, métamorphosée jusqu’à la défiguration ou dérobée – mais elle y est toujours précise et ne prétend jamais restituer une image globalisante, sans distance, du «Moyen Âge». Elle paraît au contraire répondre à une nécessité d’ordre interne, propre à l’ensemble qui l’accueille: chaque œuvre travaille en se limitant à l’exploitation de quelques modèles, toujours soumis à un jeu de réappropriation et intégrés dans un projet esthétique qui détermine la cohérence d’un parcours et met au jour la force de sa singularité, de sa problématique «contemporanéité». (Koble & Séguy, 2009: 10)

Sujeita a uma travessia dos tempos a que não é certamente alheio o seu poder de reverberação mítico-simbólica, a Idade Média ressurge, assim, livremente transplantada em inúmeros contextos de criação literária contemporânea, como verdadeira «necessidade de ordem interna» – substancial, por assim dizer, à própria *inventio* das obras que dela se apropriam –, tornando ostensiva a «problemática contemporaneidade» de um tempo que, por ser longínquo e por isso mesmo interpelante, se mostrou especialmente disponível para acolher os mais desencontrados imaginários.

2. Para as reflexões até agora expendidas se encontraria abundante confirmação em diversas práticas e autores da contemporaneidade literária portuguesa. Procurarei, contudo, discuti-las e, assim espero, substanciá-

-las em interlocução privilegiada com a poesia de João Miguel Fernandes Jorge, um autor que, desde a sua estreia literária, no início da década de 70, com *Sob Sobre Voz*, até *Fuck the Polis* (2018), o seu último volume publicado até à data, consolidou uma das mais persistentes (e intrigantes) vozes poéticas contemporâneas. Fernando Pinto do Amaral chamou justamente a atenção para a resistência hermenêutica com que esta poesia sistematicamente desafia o leitor, na sua «sábria e pessoal mistura de comunicabilidade e hermetismo», uma opacidade que não deriva, contudo, «de um léxico mais rebuscado ou de quaisquer jogos estritamente verbais, mas sim do universo referencial que os excede e ao mesmo tempo os envolve» (Amaral, 1991: 68). Na mesma linha, Fernando Guimarães salientou nela uma assídua «dispersão de significados, às vezes percorridos por referências culturais ou de índole meramente circunstancial que, apesar de um descritivismo a que não raro se mantém fiel, se tornam dificilmente reconhecíveis» (Guimarães, 1989: 114).

No seu hermetismo por vezes exasperantemente intransitivo, não é, de facto, raro que o idiossincrático universo lírico de Fernandes Jorge mobilize um efeito de real que, se em aparência parece pactuar com uma referencialidade reconhecível ou mesmo familiar, cedo dela se distancia, pela subversão estranhante de toda e qualquer sintaxe do real que possa funcionar como trave-mestra de sentido. Essa calculada desfocagem dos *realia* que, contudo, não deixam de reticularmente assomar no poema, assenta processualmente na livre combinação sintática e na descontinuidade fragmentária da frase poética, no cancelamento de grande parte dos nexos lógico-semânticos entre enunciados e num efeito de panglossia, em resultado do qual o poema se faz caixa de ressonância de discursos de incerta atribuição, enunciados por *personae loquentes* que o sujeito lírico quase sempre intima como seus objetivos correlativos dramáticos.

Por outro lado, textualizando indistintamente (numa correspondência que, muitas vezes, o leitor suspeita ser de ordem parabiográfica) o acontecer quotidiano mais anódino e um exuberante repertório culturalista – em que, de modo expectável, mas não exclusivo, avultam as referências às artes plásticas –, os poemas de Fernandes Jorge documentam uma «intersecção permanente do mundo pessoal com o da cultura, do mundo do quotidiano com o da história» (Magalhães, 1989: 220). Como observa Joaquim Manuel Magalhães, distinguindo-o, neste particular, de Jorge de

Sena,¹ como ele *poeta doctus*, na poesia de Fernandes Jorge, as alusões históricas e culturais «não são mero enfeite, não são folclores de saberes, não são exibição de cultura», mas antes «catalisadores de sentimentos, plataformas objectivas com que se tenta dizer o que se não pretende afirmar como mera expressão linear de si mesmo. São, se quisermos ver assim, processos de impessoalização» (1989: 222). Neste sentido, uma personagem histórica, como um quadro ou um filme, são, nesta poesia, sintomas de cultura integrados uma gramática autoexpressiva oblíqua e formando parte de cenários anímico-emocionais em que o sujeito lírico translata-se dramaticamente como uma das suas personagens, exercendo, por essa via, um confessionalismo alterizado.

Este processo de transferência imaginária ou elocutória, potenciado pelas permanentes deambulações histórico-artísticas de um sujeito culturalmente omnívoro, coloca frequentemente em cena figuras do passado, nas quais o eu poético se projeta por sinédoque (Mendes, 1992: 281), como exemplarmente ilustra *A Jornada de Cristóvão de Távora*. A propósito desse tríptico, em que, ao contrário do que faria prever a (falsa) pista titular, só na sombra se recorta a figura do valido de D. Sebastião, Joaquim Manuel Magalhães apresenta reflexões justas que aqui me interessa recuperar. Argumenta o crítico que, através dessa comparência, mesmo intermitente ou rarefeita, da História no corpo do poema,

(...) o que [Fernandes Jorge] parece dizer-nos é que acredita no facto de as emoções envolvidas no presente poderem ser evocáveis por eventos reais não coincidentes com esse presente e, ao mesmo tempo, que é possível transfigurar coisas verdadeiras ou verosimilmente acontecidas quer no passado longínquo quer no passado imediato através da fixação imaginativa da linguagem poética. (Magalhães, 1999: 179)²

⁽¹⁾ Acerca da distinta funcionalização poética desses «culturemas» em Sena e Fernandes Jorge, explica Joaquim Manuel Magalhães: «Esta poesia, que é uma das mais atravessadas de referências culturais explícitas da nossa poesia depois de Jorge de Sena (e seria curioso estudar e desde já referir a total diferença dos critérios referenciais num e noutro poeta, em Sena predominantemente ligados a uma paráfrase íntima, em Fernandes Jorge a uma descontínua passagem referencial), não se transforma nunca em poesia de cultura, nem a sua problemática se pode reduzir à da citação, porque mais do que isso ela produz inscrições de paixão». (1981: 237-238)

⁽²⁾ Ponderando o enquadramento periodológico da poesia de Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães acentua precisamente essa relação profunda com «o histórico, no duplo sentido de história como profundidade de passado com sentido para o presente e de história como verbalização de experiências imersas no quotidiano e dele ganhando ímpetus vocabulares». (1999: 170)

Ora, é precisamente à luz desta operação poética de comutação, em função da qual as «coisas verdadeiras ou verosimilmente acontecidas» são liricamente distorcidas pela sua reinscrição num passado imediato ou longínquo, que, segundo me parece, deverão ser lidas as incursões medievallistas do autor.

3. Indicial da já anotada «espessura cultural» (Magalhães, 1995: 1031) desta obra, a convocação da Idade Média – dos seus rastos factuais, artísticos e literários – é, na poesia de João Miguel Fernandes Jorge, indeligiável de uma mais ampla tropologia da História, nela assiduamente explorada como expediente de autodicção transposta. Nesse sentido, a presentificação poética da cenografia medieval não cumprirá função retórica substancialmente diversa daquela que poderia ser desempenhada por qualquer outro *envoi* de tipo histórico, por exemplo greco-latino ou renascentista, de que, aliás, nos seus textos se encontram também quantiosos exemplos. Contudo, uma leitura transversal da obra do autor não deixa de nela revelar uma especial constância transtópica e até formal do medieval. Espécie de *basso continuo*, discreto mas perdurável, a Idade Média, sobretudo se textualmente intermediada pelos seus discursos literários patrimoniais, conforma nitidamente alguns tropismos imaginários e imagísticos desta poesia.

O extenso conjunto poético intitulado *Crónica* (1977) inaugura esse diálogo crítico e criativo com referentes literários medievais, neste caso específico com a historiografia de Fernão Lopes, para a qual todas as composições nele incluídas expressamente reenviam, ao decalcarem *ipsis litteris* as rubricas titulares dos capítulos da *Crónica de D. Pedro*. A mimese estilística da enunciação da crónica medieval, com ocasional anexação de passos do texto original e grafia arcaizante, não é, contudo, suficiente para disfarçar a radical dissonância semântico-processual que faz divergir o poema contemporâneo da sua declarada matriz historiográfica. Joaquim Manuel Magalhães chama, nos seguintes termos, a atenção para esta «fingida equivalência» entre as crónicas de Fernão Lopes e a *Crónica* de Fernandes Jorge, argumentando que

(...) se lermos o poema e o capítulo a que envia, logo veremos quanto o método consiste em aniquilar qualquer efeito de paráfrase, qualquer redundância decorativa, qualquer intuito de meramente reduzir a verso o agido na prosa. O triunfo desses poemas (...) consiste precisamente em serem capazes de manter a autonomia da imaginação, imergindo simultaneamente nos três tempos históricos – o seu, o do relato de

Fernão Lopes, o do relatado nesse relato – para fazer emergir um outro tempo, onde a poesia, como acto criativo radical, institui o seu próprio tempo de mentira e de enigma e de mais acutilante verdade. (Magalhães, 1999: 182)

Esta fratura entre fonte e reescrita, que é, desde logo, genológica e tonal, manifesta-se, igualmente, na irrupção anacrónica de referentes excêntricos ao universo de referência medieval, na desconcertante disjunção semântica entre título e corpo do poema, na intrusão, em registo simuladamente confessional, de biografemas, no cruzamento de História (oficial) e história (privada), no acentuado desnivelamento estilístico entre as diversas composições, oscilantes entre o verso tenso e fragmentado e a dilação prosaica da frase, assim como no recurso regular ao dispositivo do monólogo dramático, fazendo alternar as vozes históricas que ecoam no poema. A composição que se reporta ao Capítulo XLIII da *Crónica de D. Pedro*, e que abaixo se reproduz, permite documentar algumas das estratégias colocadas ao serviço deste heterodoxo *aggiornamento* da crónica quinhentista:

CAPÍTULO XLIII

*COMO DOM JOHAM, FILHO DELREI DOM PEDRO DE PORTUGAL,
FOI FEITO MESTRE DAVIS*

Muito bem. Usarei da minha influência para com meu filho. Fez ouvir um som expressivo que não era nem um suspiro, nem um gemido, erguendo sobre a cabeça a sua espada. Houve um momento de silêncio. Ninguém sabia se havia de ficar ou retirar com um ar sério quase devoto como quem caminha de mãos atrás das costas não podendo enfiá-las nos bolsos do casaco.
«Eu não sou completamente falho de recursos e meu filho é o meu parente mais próximo e mais querido.»
«Conto supor nele um espírito ávido mas prudente ainda que levado pela fortuna da juventude.»
Inclinadas as cabeças, em sinal de assentimento, correram na cidade dizendo

«Pretende-se contactar com rapaz, cerca 20 anos, que no dia 22 de dezembro tomou comboio 17.34, Cais do Sodré. Vestia blue jeans, sapatos brancos desporto. Será futuro rei.»

Distante podíamos ouvir versos do antifonário moçárabe.

(Jorge, 1991: 71)

No breve texto «Somos matéria de deus», coligido no volume de ficções curtas *Uma paixão inocente* (1989), num registo híbrido que torna equívocas as fronteiras entre memória e invenção, Fernandes Jorge evoca Ruy Belo e as afinidades eletivas que com que o autor de *Boca Bilingue* terá partilhado, confirmando o ascendente criativo que sobre ambos os poetas exerceu o tema inesiano:

E a par, escrevemos poemas sobre os mesmos temas (...). E ambos tratámos em simultâneo, em duas obras paralelas, D. Pedro I e Dona Inês de Castro. Ruy Belo tratou essa questão maior do amor e da morte em *A Margem da Alegria*, um longo poema, um tão longo poema, como longa é essa legenda real. Eu escrevi *Crónica* e, não me esqueço, foi um belo serão, quando à luz de um brando fogo de lareira, por uma noite fria de janeiro, trocámos a primeira leitura sobre a globalidade desses trabalhos. Ouvia-se o mar sobre essa noite de janeiro e o Mosteiro de Alcobaça, onde repousam Pedro e Inês, não fica longe. (Jorge, 1989: 36)

Embora no cenário que emoldura este episódio de leitura recíproca – seja ele real ou efabulado, pouco importa¹ – se tornem inteligíveis notas, algo inesperadas, de um literário-nacionalismo de memória neorromântica (ironia involuntária?), a verdade é que os poemas inesianos de Ruy Belo e de Fernandes Jorge, e descontadas as muitas diferenças que os separam, não podiam encontrar-se mais distantes da letra e do espírito das copiosas *Inezices de Castro*² que proliferam nas primeiras décadas do século XX. De facto, não há neles sombra de historicismo nostálgico ou de arqueologia retificativa³ e ambos, como a propósito de *Crónica*, de Fernandes Jorge, assinala Fernando Guimarães, se desenvolvem sob o efeito de

(1) Joaquim Manuel Magalhães assevera, contudo, que este texto corresponde a «uma das pouquíssimas páginas verdadeiramente autobiográficas de *Uma paixão inocente* (...)». (1999: 176)

(2) A expressão, de ironia certa, é de Jorge de Sena e é por ele utilizada no ensaio «Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950». (Sena, 1988: 70)

(3) É a essa diferença que Luís de Miranda Rocha alude, na recensão que dedica a *Crónica*, observando que «as referências histórico-culturais a que estes poemas se (e nos) reportam situam-se à volta do rei Pedro e prendem-se a uma extensão de relações que se alarga a atracções muito mais vastas do que apenas Inês de Castro (tentação monopolizadora para qualquer vulgar poeta como Fernandes Jorge não é). É toda uma infinidade de pendências entre um rei e o seu reino, entre uma personagem e a cena onde ela se move e sua existência se processa». (Rocha, 1979: 75)

«um movimento digressivo e fugaz que acaba por tornar ambíguo o seu contexto, a ponto de nele se criar uma disponibilidade de leitura que tem uma correspondência no próprio texto com momentos que se condensam numa subjetividade terminal» (1974: 70).

Em *O Roubador de Água* (1981), na composição intitulada «Cavaleiro de Amares», a linha isotópica épico-cavaleiresca – a que Fernandes Jorge irá, mais tarde, regressar em *reprises* narrativas a que, em breve, se fará referência – surge intersetada com alusões à «ocitânia frase» (Jorge, 1991: 220) e à tradição poética galego-portuguesa, esta última aliás citacionalmente inscrita no poema, que reproduz um dístico colhido numa cantiga paralelística de D. Dinis!¹ Na figura do cavaleiro de Amares (verosimilmente o monge guerreiro Gualdim Pais, mesmo se nunca expressamente nomeado), parece esboçar-se um *analogon* disfarçado do próprio poeta, que com ele compartilha um mesmo *perpetuum mobile* existencial, «aparecendo e cantando/ a ideia sobre o mundo a emoção transmitida// ao espelho colectivo do amor» (Jorge, 1991: 220). Articulando-se, ainda, com o tema do escoamento insustível do tempo, sugerido pelo título do livro – que, na referência ao *roubador de água*, reedita a imagem da clepsidra, fatalmente evocativa de Camilo Pessanha –, a figura do cavaleiro medieval dá, pois, corpo a mais um *Ersatz* histórico-projetivo que permite desenhar o «roteiro de similitudes» ou o «mapa recortado em que se dilata o sujeito que nos diz os poemas» (Magalhães, 1989: 222):

(...) O
 cavaleiro na vigília de natal
 antes da hora do galo pelos ventos do tempo
 partia para a guerra inocente como um
 monumento. Os poemas são bandeiras

 marcando num mapa a terra percorrida
 eram forças visíveis e livros
 Do que eu muyt' amava
 Do que eu bem queria
 (Jorge, 1991: 221)

O repertório imagístico (e imaginário) da cavalaria medieval será ainda revisitado em textos em prosa, designadamente nas ficções breves «Boorz de Gaunes e a rainha Ginevra no castelo de Palmela», de *Uma paixão ino-*

⁽¹⁾ Trata-se dos versos «Do que eu muyt'amava/ Do qu'eu bem queria», extraídos da cantiga de amigo «Mia madre velida» (B 592, V 195).

cente (1989), e «A Sombra do Verão», incluída em *No Verão é melhor um conto triste* (2000). Nesta última, protagonizada pelo cavaleiro de nome Gaetano, é verdade que a progressão da linha efabulatória se processa através da acumulação de *topoi* narrativos procedentes da novela de cavalaria, como os da deambulação (horizontal) do cavaleiro norteada pela sua relação (vertical) com Deus, o entrelaçamento de proeza guerreira e erótica cortês na constituição do modelo –ancelotiano, aliás – do cavaleiro-amante ou a *disputatio* amorosa que, em torno da beleza, opõe Beatriz e Blanca, que parece replicar as justas verbais das *cours d'amour* occitânicas. No entanto, as flagrantes ingerências anacrónicas do narrador – veja-se, por exemplo, a sua convocação extemporânea da autoridade filosófica do «bispo Berkeley», que, de resto, ele próprio admite ser «tão futuro ao seu tempo» (Jorge, 2000: 53) – ou o efeito distanciador, que resulta, já no final do conto, do seu impudor confessional, desfuncionalizam os protocolos narrativos do subtexto cavaleiresco, deixando a descoberto os contornos acentuadamente antimiméticos deste medievalismo irónico:

Gaetano, Blanca: partiram para a mais pura luz do outono, enquanto nesse anoitecer de julho resplandecia o oiro amante do crescente negro e lunar.

(Não sei se já terão esquecido, mas será bom que o recordem quando estas páginas vos chegarem às mãos: este verão de 99 foi de cerejas esplêndidas. Comprei-as no mercado de Peniche nos primeiros dias de maio e, em pleno julho, voltei a comê-las de um vermelho pisado. Coloração idêntica à do manto de Blanca e que cobriu Gaetano quando ela o arrancou à voraz escuridão da água. (Jorge, 2000: 70)

Em «Boorz de Gaunes e a rainha Ginevra no castelo de Palmela», fantasia histórica, entre o paródico e o delirante, de inspiração arturiana, relata-se uma furtiva escapada romântica da mulher adúltera de Artur, já em idade avançada – «a rainha quase poderia ser avó do jovem cavaleiro», comenta o narrador – com o jovem Boorz, espécie de *gigolo* insinuante, «nos seus ténis e camisola verde» (Jorge, 1989: 100). Explorando um efeito de dissonância anti-histórica, a narrativa inclui muito contemporâneas insinuações de efebofilia e oportunismo sexual – «Um whisky para o chulo da gaija!» (Jorge, 1989: 101), murmura, surpreendentemente, o criado do hotel onde ambos se hospedam –, mesclando tempos e figuras, num absurdismo pancrónico afim da história paratática de linha-gem pós-modernista:

Seguiam para Noudar. Tinham ainda que atravessar todo o Alentejo. Ginevra queria encontrar Gonçalo Mendes da Maia que por lá anda assombrado por causa de uma moura que também é serpente. Ginevra julga que Gonçalo Mendes da Maia transporta o corpo do seu tão amado Lançarote e que dupla personagem, ali, nos subterrâneos do fronteiro de Noudar, o irá encontrar sob o encantamento da moura-serpe. Talvez se engane. Por ora é Boorz quem a conduz no carro de *sport* vermelho e já não muito novo. Ainda podemos ver o seu lenço de azul ferrete e o seu braço que vai envolver os ombros do nobre cavaleiro Dom Boorz. Amanhã em que lugar estarão? (Jorge, 1989: 100)

A referência a Lançarote – simultaneamente amante de Ginevra e primo de Boorz, na genealogia lendária arturiana – explicará, porventura, a razão pela qual Fernandes Jorge decide republicar este texto, fazendo-o constar de *Pickpocket* (2009), o volume que, a partir da cinematografia de Robert Bresson e em parceria com o escultor Rui Chafes, dará a lume em 2009. Nele, o conto, que conhecera edição duas décadas antes, será acolhado ao extenso poema serial que, sob o título «Diário de Lançarote do Lago pelos dias de Agosto do ano de 2008», o autor compõe a partir do filme *Lancelot du Lac*. O «lenço de azul ferrete» que, na narrativa de Fernandes Jorge, surge emblematicamente associado à rainha é já, para quem o souber reconhecer, um discreto *clin d'œil* bressoniano. No seu cromatismo estrídulo, calculadamente discorde num filme austero, penumbroso e apocalíptico como *Lancelot du Lac*,¹ o lenço da Guenièvre de Bresson converte-se numa espécie de sinédoque reificante da rainha adúltera. Não espanta, pois, que Fernandes Jorge lho peça de empréstimo, para que também a sua Ginevra o exhiba como reconhecível senha de identidade.

4. Realizado apenas em 1974, mas acalentado como projeto por Bresson durante mais de duas décadas, *Lancelot du Lac* é unanimemente considerado uma das mais notáveis concretizações da sua estética cinematográfica, cujos fundamentos programáticos o realizador consignou, sob forma aforística, nas célebres *Notas do Cinematógrafo* (1975). Aí, Bresson enuncia, em registo fragmentário e tom provocatoriamente doutrinal, as linhas-mestras da sua pessoalíssima cinematografia – que, com ênfase discriminante, insiste em denominar de *cinematógrafo*, afastando-a, assim, do

⁽¹⁾ A esse respeito, Tony Pipolo sustenta, por exemplo, que «*Lancelot of the Lake* (1974) is surely the darkest film anyone has made of the Arthurian romances». (Pipolo, 2010: 280)

cinema de representação, desvirtuado, na sua essência e função, por uma retórica teatral de que nunca terá realmente conseguido emancipar-se –, que se traduzem em escolhas intransigentes de *mise en scène*, cuja idiosincrasia se tornou proverbial.

Entre estas, assume relevo, sem dúvida, a recusa categórica do realizador em contratar atores profissionais para os seus filmes, substituindo-os por *modelos* sem experiência dramática anterior, cuja estudada inexpressividade gestual e atonalidade – no estilo inconfundível do que veio a celebrar-se como o «*recto tono* bressoniano» (Alvim, 2011: s.p) –, os converte em emissários de um texto que são instruídos a debitar num quase automatismo, liberto de todo o *pathos*. Agregando imagens desnarrativizadas e recorrendo a uma montagem elíptica, de tipo eisensteiniano (Bello, 2014: 19), baseada mais na analogia do que na causalidade lógico-cronológica, Bresson forja um idioma cinematográfico inconfundível, que alguns descreveram já como «realismo abstrato» (Bretèque, 1985: 23), especialmente apetente para a perscrutação do mistério ou do inefável que habita o visível. Num realizador declaradamente católico, de inclinações jansenistas, compreende-se que a revelação que o seu cinema obsessivamente persegue adquira, com muita frequência, contornos de verdadeira demanda místico-espiritual. Como, a propósito do *cinematógrafo* de Bresson, salienta Emílio Bustamante,

O aparente naturalismo da representação, a estrutura elíptica e repetitiva de seus filmes, o emprego sistemático do fora de quadro e de um tipo de atuação atonal, o uso particular da montagem (que às vezes prescinde de contra-plano) e do som (que dá especial ênfase ao *off* e ao silêncio), são marcas estilísticas cuja finalidade é aludir ao «invisível», ao «inefável», à graça, ou como se quisesse chamar. (Bustamante, 2011: 32)

Que, em *Lancelot du Lac*, se intui essa onnipresença, misteriosa e interpelante, do numinoso ou do divino não restam dúvidas. Rejeitando o escrúpulo restitutivo ou a reciclagem pitoresco-medieval colocados em voga pelos grandes épicos do cinema anglo-americano, Bresson distancia-se dessa gramática do realismo histórico, para fazer emergir do passado uma verdade emocional essencialmente acrónica, a que a crise de consciência de Lancelot permitirá conferir verosimilhança dramática. Nas *Notas do Cinematógrafo*, declarará, com imperativa convicção: «Nada de filmes de história que pareçam ‘teatro’ ou ‘farsa’. (Em *O Processo de Joana d’Arc*, eu tentei, sem fazer ‘teatro’ ou ‘farsa’, encontrar com palavras históricas uma verdade não-histórica)» (Bresson, 2008: 101). Assim,

também em *Lancelot du Lac*, a comparência da História – e da história arturiana, em particular – não torna a *camérastyle* do realizador recetiva a qualquer injunção mimética ou arqueológica, como acontece no *cartão-postalismo* (Bresson, 2008: 94) estereotipado e arcaico-medievalizante, à Hollywood. A história medieval e arturiana disponibiliza, pelo contrário, um alfabeto translato, ao qual se confia a revelação de uma verdade que, sendo mais do presente do que do passado, não é subsumível nem à contingência do facto nem à sua confinante cronologia.

Assim se compreende que Bresson tenha repetidamente insistido, em depoimentos concedidos por ocasião da estreia de *Lancelot du Lac*, que fora sua intenção desenredar a matéria da Bretanha «do que é a nossa mitologia» (*apud* Bresson, 2016: 577)¹, colhendo na lenda arturiana, de que confessa ter-se apropriado com irrestrita liberdade, apenas vaga inspiração e procurando, portanto, *desliteraturizá-la*. Essa decapagem literária da lenda, saturada de um imaginário que a tradição torrencial do *roman* arturiano ajudara a cristalizar, conseguiu-la-á Bresson por duas vias: por um lado, concentrando a diegese do filme no crepúsculo da saga arturiana, isto é, no momento pós-épico e já descensional, em que os cavaleiros do Graal, derrotados e de mãos vazias, regressam à corte de Artur; por outro, expungindo os episódios de tipo feérico ou fantástico que se aglomeravam nas narrativas do ciclo bretão. Nas palavras de Bresson,

(...) si j'ai choisi la fin des aventures, c'est que ces romans, c'est de la fantaisie, de la féerie..., et puis tout à coup, il y a une situation extraordinaire: Lancelot du Lac, qui s'est lancé dans une aventure, revient vaincu. Tout à coup, une conscience entre en jeu, alors qu'avant il n'y avait pas de conscience. C'est la plus belle situation qui existe au monde.

(*apud* Paquette, 1985: 104)

Está, pois, justificada a escolha da fonte literária – em qualquer caso, só difusamente evocada – e do cavaleiro-protagonista do filme de Bresson. Mesmo sem aludir à narrativa do ciclo bretão em que mais diretamente se inspirou, é evidente que, tanto no que diz respeito à cronologia da história arturiana, como ao recorte pré-apocalíptico a que o filme procede (cujo genérico introdutório, aliás, informa o espetador que «les chevaliers rentrent au château du roi Artus et de la reine Guenièvre, décimés et n'ayant pas trouvé le Graal»), o realizador parece ter visivelmente privilegiado *La*

⁽¹⁾ Cf. «*Interviewer*: What were you trying to do with this subject? § *Robert Bresson*: To draw from our mythology. And this particular situation: that of knights returning to the castle of Artus without the Grail. The Grail, which is the absolute: God.» (*apud* Bresson, 2016: 577)

Mort le Roi Artu, a derradeira secção da Vulgata que, no século XIII, irá fazer convergir a escrita arturiana em torno da figura de Lancelot e, na sua sequência, do seu filho Galaad.¹

Tematizando o eclipse do mundo arturiano, na *Mort Artu* infiltra-se, assim, essa intimação de mortalidade que o amor maldito – e fatalmente descoberto – de Lancelot e de Guenièvre não deixará de tragicamente precipitar. Sem nunca mencionar que os cavaleiros Galaaz, Perceval ou Bohort tinham já anteriormente, na *Quête du Saint-Graal*, sido, de facto, recompensados com a visão celestial do vaso sagrado, o filme de Bresson irá explorar essa perturbadora rasura do divino, metaforizado no Santo Cálice, para, a partir dela, fazer evoluir a fábula filmica. O que está em causa em *Lancelot du Lac* é, pois, sobretudo o recuo da espiritualidade e a deserção do sagrado, atribuíveis quer à degradação pecaminosa do ideal erótico, quer ao combate fratricida que divide os cavaleiros da Távola Redonda. Com intencional ironia antifrástica, numa alusão a essa clamorosa irrepresentabilidade de sagrado que permeia o filme («Dieu n'est pas un objet qu'on rapporte», lembra Guenièvre ao melhor cavaleiro do mundo), Bresson tinha, aliás, pensado originalmente intitulá-lo «Le Graal» (Roussel & Sivan, 1998: 122), o que, como se sabe, não veio a acontecer.²

O novo título elegerá, assim, Lancelot como herói problemático, justamente por ser ele, como observa Mireille Séguy, a «figura emblemática de uma Idade Média crepuscular que assiste à sua própria ruína» (Séguy, 1998: 29)³ Contrariamente à inumana virtude sem mácula de Galaad, Lancelot surge, por força do pecado maior que representa o desejo ilícito que o liga a Guenièvre, ferido de uma ambivalência que constantemente

(1) Sobre o texto-fonte de Bresson, argumenta J. M. Paquette: «Or, qu'en est-il finalement de cette source principale de Bresson? Il ne pouvait s'agir que de la fameuse *Mort le roi Artus* dont il n'existait pour lors que trois éditions: celle de Bruce (1910), celle de Sommer (au tome VI de sa Vulgate, 1913) et celle de Jean Frappier (1936). Des trois, c'est cette dernière qui demeurait encore la plus accessible à un non spécialiste. Il n'existait alors aucune version en prose moderne du roman en prose du XIIe siècle si l'on excepte les très libres adaptations de J. Boulenger (*La Mort d'Artus*), (1923). On peut donc raisonnablement supposer que c'est dans le texte de Frappier, vraisemblablement à travers le résumé de l'œuvre figurant à l'introduction, que Bresson fit premièrement connaissance avec le personnage de Lancelot». (Paquette, 1985: 103)

(2) É o próprio Bresson quem reconhece que «I wanted to title the film *The Grail*, precisely because of the intensity of the Grail's absence throughout the film.» (*apud* Bresson, 2016: 600-601)

(3) Como observa Tony Pipolo, «as the film's title suggests, it is Lancelot's dilemma and failure that Bresson wished to illustrate as a reflection of the diminishing hold of Christian thought on the modern world». (Pipolo, 2010: 281)

relembra a justa medida da sua imperfeita humanidade. Encarnando, desde Chrétien de Troyes, a sina dupla (e tragicamente irreconciliável) de cavaleiro e *fin'amant*¹, de vassalo ao serviço de dois senhores, em *Lancelot* reconhecerá Bresson a personificação da inocência perdida e da consciência em crise. Nas suas próprias palavras,

Our hero is aware of his responsibility for the failure to find the Grail; I'm interested in how he is torn between fidelity and felony, love and purity. He's a man crushed by the machine of a destiny shaped by luck and predestination... There is neither conversion nor redemption in my film – unlike some other stories about the Knights of the Round Table.

(*apud* Bresson, 2016: 592-593)

Participando da linhagem dos grandes heróis trágicos, *Lancelot* é, assim, manietado por um destino que futilmente tenta ludibriar, ao procurar redimir-se perante Artus e perante Deus, mas para o qual se encaminha resolutamente. No filme, multiplicam-se os *omina* dessa tragédia anunciada, a um tempo individual e coletiva, prefigurando-a através de profecias (como a inicialmente formulada pela velha de Escalot: «Celui dont on entend le pas avant de le voir, mourra dans l'année») ou de sinais (*v.g.* o sinistro grasnar dos corvos, paisagem acústica que pontua várias cenas), que antedizem tanto o destino infausto do cavaleiro-amante, como a derrocada do mundo arturiano. Verdadeiramente antológica, a cena do confronto final – que, na *Mort Artu*, correspondia à batalha de Salesbières –, em que, em brutal carnificina, se digladiam os cavaleiros de Artus e de Mordret, detêm-se nos corpos caídos no campo de combate, reduzidos agora ao rangido metálico das suas armaduras, «carapaces vides, inútiles» (Cugier, 1985: 109), tornadas grotescamente redundantes. Nessa *wasteland* pós-apocalíptica, os corpos decepados e as armaduras ocas são, como bem os considera Cugier, «morceaux de geste» (Cugier, 1985: 112)², sucata amontoada de um tempo de epopeia que a voragem dissolvente do presente fez irremediavelmente ruir.

(1) Numa entrevista, Bresson descreve lapidarmente *Lancelot* como um «Tristan without the love potion». (*apud* Bresson, 2016: 609).

(2) Como nota Vincent Amiel, «Dans *Lancelot du Lac*, nombre de plans montrent ainsi des fragments de corps: jambes, bassins, pieds de chevaliers, poitrail, œil, pattes de chevaux. Leur objet est identifiable mais insignifiant. Parfois ces fragments renvoient à la compréhension minimale de l'action: galop du cheval, départ du personnage. Mais la plupart du temps ce morcellement est un choix d'écriture, sans visée immédiate» (Amiel, 2014: 77)

Sem poder demorar-me na caracterização do idioleto cinematográfico de *Lancelot du Lac*, convém, ainda assim, registar o modo como, aliando uma enunciação elíptica a recursivas sinédoques visuais (a janela iluminada de Guenièvre, os pendões dos cavaleiros no torneio de Escalot) e acústicas (o rumor metálico das armaduras, o relinchar aflito dos cavalos), Bresson subordina a narrativa fílmica a um regime de representação que depende mais da iteração de padrões tópicos e estilísticos do que da lógica do acontecimento.¹ Compreende-se, assim, que seja precisamente na discreta conjuração de alguns destes estilemas bressonianos, espécie de metonímicas assinaturas autorais, que, de modo mais evidente, se dá a ler, na série poética que Fernandes Jorge compõe a partir de *Lancelot du Lac*, a presença vestigial do pré-texto cinematográfico. Mas não só: ele insinua-se também na errância infecunda e na melancólica desocupação dos cavaleiros, que já nenhuma esperança de ver o Graal congrega. Do *Lancelot* de Bresson, como do Lançarot de Fernandes Jorge, emana, portanto, um em tudo semelhante «modern sense of absurdist void» (Pipolo, 2010: 282).

5. Se a datação flagrantemente anacrónica do «Diário de Lançarot do Lago pelos dias de Agosto do ano de 2008», integrado em *Pickpocket* (2009), poderá suscitar compreensível sobressalto hermenêutico no leitor, já a presença da sequência poética que, sob esse mesmo título, figura no volume não carecerá de especial justificação.

Organizado a pretexto de uma retrospectiva integral da cinematografia de Robert Bresson que teve lugar, em 2009, na Cinemateca Portuguesa, os poemas encontram-se, em *Pickpocket*, acompanhados, em premeditada cumplicidade interartística, de fotografias que reproduzem cenas de vários dos filmes do realizador (da responsabilidade da cineasta Rita Azevedo Gomes), bem como de imagens – de Alcino Gonçalves – das esculturas exibidas por ocasião da exposição homónima de Rui Chafes. O volume apresenta, tanto pelo esmero da execução gráfica, como pelo seu hibridismo iconotextual, evidentes afinidades com o livro de artista. Não cabendo aqui averiguar as modalidades e efeitos semânticos e processuais deste encontro interartístico e multissemiótico, que coloca em rendoso diálogo poesia, cinema, escultura e fotografia, ocupar-me-ei exclusivamente da série de poemas que João Miguel Fernandes compõe a partir de

⁽¹⁾ Este *modus narrandi* foi já descrito como um «parametric mode of narration»: «a parametric narration is a style-centred one, that is, a large-scale structure determined by the stylistic choices of the author and not by the events of the narrative, and in which redundancy is a basic condition». (Alvim, 2019: 174)

Lancelot du Lac, de Bresson, sem, neste caso, descurar a interlocução – mais pressuposta do que manifesta – que os textos estabelecem com o filme do realizador francês de que descendem.

Essa fertilização cruzada entre cinema e poesia – ou, mais especificamente, entre a singular *poiesis* cinematográfica de Bresson e a oficina lírica de Fernandes Jorge – surge, desde logo, programaticamente consignada nas três epígrafes que o poeta seleciona de entre os aforismos reunidos em *Notas sobre o cinematógrafo*: «*Remettre le passé au présent. Magie du présent*»; «*Modèle. Âme, corps inimitables*»; «*Montage. Passage d'images à des images vivantes. Tout refleurit*». Na realidade, cada uma delas sintetiza um princípio de composição da cinematografia bressoniana que, num processo de transdução estilística, os poemas irão verbalmente simular. Assim, o anacronismo criativo e a refiguração trans-histórica do passado, redimensionado à luz do presente, o deslocamento desreferencializador e metonímico do real imposto pelo poema e a função ressemantizadora da montagem são gestos de composição bressonianos que os poemas de Fernando Jorge, na sua morfologia e sintaxe, certamente exploram.

Titularmente apresentados como diário, cedo a leitura dos vinte e um poemas torna clara a inoperância desta classificação, demonstrando que ela corresponde bastante mais a um efeito de leitura, por meio do qual se constrói a expectativa (e a ilusão) de ser este conjunto heterogéneo de textos obra de uma mesma mão, do que a um rótulo genológico consequente. Muito pouco aproxima estes poemas, aliás francamente dissemelhantes no seu estilo enunciativo e arranjo formal, do diarismo canónico. É certo que todos surgem antecedidos da convencional datação, se encontram dispostos segundo a ordenação calendar e evidenciam uma natureza fragmentária que se diria descendente da escrita diarística. Mas nenhuma unidade de tom – que forçosamente se manifestaria, fosse a consciência do sujeito que se escreve uma – ou lógica interna de sucessividade permite integrá-los num dispositivo de cariz diarístico. Por outro lado, as vozes que neles se cruzam são múltiplas e alternantes: se, em alguns textos, a fala é facilmente assimilável à de Lançarot (como acontece na entrada de 3 de agosto, onde se relata a investidura de Galaaz), noutros é Genevra quem detém a palavra (no dia 5 de agosto, por exemplo, reproduz-se um «Lamento da rainha Genevra») ou, então, o direito de palavra é exercido por um relator anónimo, ora coetâneo do mundo arturiano e sua testemunha privilegiada, ora dele historicamente distanciado. Não é raro, aliás, que esta voz coincida, num curioso jogo de ventriloquismo inter-

textual, com a do narrador medieval que citacionalmente se chama ao poema, como acontece na entrada datada de 15 de agosto:

O conto dos cavaleiros. Alguns dos CL

Gallaaz, Tristam, Lançarot, Boorz de Gaunes,
 Blioberis, Lionel, Estor de Mares, Brandinor, Elaim o Branco,
 Orunho, Ocursus o Negro, Acantam o Ligeiro, Danubre o
 Curioso. Estes e outros, sem Tristam, eram da linhagem do rei
 Bam e vieram à corte do rei Artur por amor a Lançarot.
 Da linhagem do rei Branco: Galuam e Gaariet, Agravaim,
 Grieres, Morderehet, Agroval, Persival, Corsidares, Maidaros e
 Persives de Langaulos.

(Jorge & Chafes, 2009: 70)

Rapidamente se percebe que este catálogo enumerativo dos cavaleiros da Távola Redonda é diretamente decalcado do capítulo da *Demanda do Santo Graal*,¹ intitulado «O conto dos C e L cavaleiros da Tavola Redonda. Os nomes deles» (cf. Nunes, 1995: 45-46), onde ele figura em versão mais distendida. A intertextualização de fragmentos da *Demanda do Santo Graal* é, aliás, estratégia repetida em vários poemas, atestando a mesma tendência para a integração da dicção arcaizante no enunciado poético contemporâneo e prolongando um efeito de pluriestilismo que o autor inaugurara logo em *Crónica* e que, neste «Diário de Lançarot», se converte em reincidente exercício de mimetismo idiomático. É o que ocorre no poema datado de 3 de agosto, em larga medida moldado sobre o relato da investidura de Galaaz, incluído na *Demanda*:

Naquele dia arnei cavaleiro Gallaz. Em aquele
 tempo não podia achar donzel tão
 formoso
 em todo ele era tal
 que não podia homem achar em que lhe cravasse, fora que
 era manso em seu continente
 o corpo havia bem talhado.

«Senhor
 quem é este cavaleiro que ora fizeste?» Perguntou Boorz.

⁽¹⁾ A *Demanda do Santo Graal* corresponde, como se sabe, à tradução portuguesa de uma versão tardia da *Queste* da Post-Vulgata, sendo, aliás, o testemunho mais completo que dela nos chegou.

«Quem quer que seja
 mais perfeito nunca vi de sua idade
 e se for tão bom cavaleiro
 muito bem lhe faria nosso Senhor.» Disse Lionel.

Cavalgai e vamo-nos. Então cavalgámos.

(Jorge & Chafes, 2009: 62)¹

Diga-se, de passagem, que a sutura de discursos e a repescagem de episódios ou personagens da *Demanda* são, quase sempre, processos cinematograficamente imotivados e não estabelecem, portanto, qualquer nexos anafórico consequente com o filme de Bresson. De facto, não encontramos em *Lancelot du Lac*, por exemplo, rasto dos episódios da espada no padrão² (a que se alude no poema datado de 9 de agosto), da Besta Ladradora (referida na entrada de 10 de agosto), da donzela que Persival viu tornar-se «em forma de demo»³ (mencionada no poema de 16 de agosto) ou daquela outra que se matou por amor de Galaaz⁴ (que surge no texto de 24 de agosto). Essencialmente destoantes do ascetismo híper-realista de Bresson, esses episódios, uma vez acolhidos no diarismo poético do Lançarot de Fernandes Jorge, neles instalam uma retórica oscilante entre a impessoalidade da voz arcaica do texto medieval, que extensamente se reproduz, e a irrupção imprevista do sujeito lírico contemporâneo, às vezes arditamente *doublé* em cavaleiro, impondo, assim, uma radical transcontextualização do discurso e do imaginário cavaleirescos. Veja-se, por exemplo, a entrada de de 24 de agosto:

Nuvem de aves brancas.

Ergueu a espada
 feriu-se com toda a sua força
 em meio do peito
 caiu em terra
 sob o cântico tangível, sob
 as vozes que lhe falavam. E a donzela se matou por
 amor de Gallaz. (...)

(1) O poema retoma palavras extraídas de dois capítulos da *Demanda*, designadamente «Como Lancelot fez Galaaz cavaleiro» e «Como Lancelot viu Boorz e Lionel que veerom após el». Cf. Nunes, 1995: 22-23.

(2) Cf. *Demanda do Santo Graal*, cap. 11. Cf. Nunes 1995: 26.

(3) Cf. *Demanda do Santo Graal*, cap. 250. Cf. Nunes, 1995: 202-203.

(4) Cf. *Demanda do Santo Graal*, cap. 116. Cf. Nunes, 1995: 94-95.

Anoitece nas almas. A palma das mãos, clareira de golpes.
 O sexo na dissonância das vagas do mar interior.
 E eu entan era cavaleiro
 assi como vos agora sodes
 e andava com eles
 floresta e noite se estreitavam.

(Jorge & Chafes, 2009: 77-78)

Nem sempre, bem entendido, o *ethos* elocutório destes cavaleiros é devedor dos modelos arturianos que parecem querer emular. Com frequência, as palavras que enunciam, no seu intimismo confessional, flagrantemente contemporâneo, encontram-se bastante mais próximas daquelas que, noutras composições de Fernandes Jorge, são endossadas pelo sujeito lírico através do qual a voz autoral escolhe vicariamente dizer-se. Parece ser esse o caso das palavras que, no poema de 20 de agosto, são proferidas por Persival, personagem em que o sujeito momentaneamente parece alterar-se:

«Eu vos recebo à porta
 das coisas ocultas em mim,
 oh corpo elaborado no cristal do veloz nocturno desejo» –
 foi o que disse dom Persival
 àquelas donzelas que lhe levaram nas brancas mãos licor de
 amoras e frutas dos pomares de Camaloot.

(Jorge & Chafes, 2009: 75)

Esta *nacionalização* das fontes medievais, de que a insistente reciclagem citacional da *Demanda* representa a mais evidente manifestação, prolonga-se, por outro lado, na sua *sincretização*. Na verdade, a par da novela de cavalaria, são também audíveis, em algumas destas composições, ecos difusos do cancionero galego-português, designadamente das cantigas de amigo e de amor, que, em articulação com os estilemas arturianos, evocam a tradição dos lais bretões:

Lamento da rainha Genevra
 O meu amigo que me faz viver
 em Camaalot
 vem minha alma triste e coitada
 desde que vi em Camaalot dom
 Lançarot (...)

Irei p'lo do meu amigo ao nascer
da luz triste e coitada vem minha
alma quando morrer por ele por
ele e por mim.

(Jorge & Chafes, 2009: 63)

Onde estais Senhora minha
pois na torre coberta pela neve do inverno já não esperas?

(Jorge & Chafes, 2009: 69)

A presença deste intertexto compósito – importado tanto do romance arturiano, como do lirismo galego-português – no tecido verbal dos poemas, se, por um lado, denuncia a intenção de aclimatar o imaginário bressoniano à tradição literária nacional, mesclando-o com os textos fundacionais da Idade Média ibérica, por outro, afasta necessariamente o «Diário de Lançarot do Lago» da pura éfrase cinematográfica, emancipando o texto e a meditação lírica nele vertida do estímulo filmico que lhes serviu de impulso inicial. Num procedimento aliás perfeitamente consonante com a referencialidade rarefeita da poesia de Fernandes Jorge, também nestes textos só a custo se encontrará remissão óbvia para cenas ou sequências específicas do *Lancelot* bressoniano. Na realidade, os poemas parecem escrever-se sobre (ou sob) a memória sedimentar e sincrética que as imagens do filme ajudaram a fixar e, por isso, eles não são nunca derivação parafrástica da narrativa cinematográfica, resultando antes da observação fortemente instanciada num espetador-poeta, cuja subjetividade transfigurante torna muitas vezes difusa, ou mesmo ininteligível, a relação entre o cinema e a poesia ou, se se preferir, entre *Lancelot* e *Lançarot*.

Num texto que, dois anos antes, Fernandes Jorge escrevera para o volume intitulado *A Palavra* (2007), onde se reúnem poemas compostos a partir dos filmes de Carl Dreyer – a par de Bresson, outros dos seus cineastas diletos –, o autor expende reflexões sobre a sua poética da visão cinematográfica – próxima de uma *ars videndi* – que aqui vale a pena relembrar:

Difícilmente fixo o nome de um realizador e nunca reconheço o nome de um actor. Não tenho alma de cinéfilo. O filme para mim foi sempre um universo de passagens bruscas, mesmo escarpadas, que vão de um estado de total adesão a um imediato esquecimento. Às vezes a tensão é elevadíssima e cada imagem pode viver por si, sem ter em conta o que a precede ou o que se lhe segue. (...)

Dirão que vejo filmes não como quem vê filmes, mas como quem lê um romance. Talvez. (...)

A personagem fílmica combate o excesso da palavra do romance. Invade mesmo, com a sua possibilidade real e formal de precipitar a sua escrita na visibilidade imediata da imagem, o território da contenção e da reserva, do mais secreto e ilegível, do que é capaz, desde sempre, de invadir a gratuidade dos deuses e a insignificância que resulta da paixão humana: e muitos filmes, muitos talvez não, mas alguns (para não dizer bastantes) andarão de par com a arte da poesia. (Jorge, Loureiro & Gomes, 2007: 43-44)

As homologias desta sumária antropologia visual com o *cinematógrafo* de Bresson são por demais evidentes. Bastará lembrar o modo como, ao valorizar a particular tensão significativa de algumas imagens e o seu poder de irradiação semântica, Fernandes Jorge coincide com os fundamentos da montagem descontextualizadora, fragmentária e elíptica praticada por Bresson¹. Construídos sobre esse «mediato esquecimento» do filme e decorrendo, portanto, de uma operação de amnésia cinematográfica, os poemas retêm dele apenas imagens dispersas, narrativamente desagregadas, conjuradas em ordem aleatória, numa espécie de *ars combinatoria* de tipo interseccionista. Não será difícil reconhecer, em algumas passagens, a memória espectral do *Lancelot* de Bresson e de algumas das suas imagens icônicas: a violência expressionista do combate sanguinário entre cavaleiros, outrora congraçados pela fraternidade das armas; a *sur-découpage* obsessiva e o uso antológico da elipse na filmagem do torneio de Escalot, o ininterrupto rumor metálico das armaduras que, no filme, penosamente arrastam estes cavaleiros-ciborgues medievais:

Um braço decepado. Corpos sobre corpos. (...)

Armadura sobre armaduras. Cavalo sem montada perde-se em corrida

Os pendões caídos, nas cores vivas, calam as

linhagens. Recebem nas figuras do tecido

o sangue que dos corpos correu.

(Jorge & Chafes, 2009: 61)

⁽¹⁾ Idêntica aproximação foi já sugerida, a propósito dos poemas que Fernandes Jorge compôs a partir do filme *Mouchette*, de Bresson, também integrados em *Pickpocket*: «A qualidade poética dos textos de João Miguel Fernandes Jorge relaciona-se também com o mecanismo sugerido por Bresson como o “sistema da poesia” e que consiste em pegar em elementos o mais diversos possível, e aproximá-los numa certa ordem que não é a ordem habitual». (Freitas, 2020: 54)

As viseiras estão já descidas. O cavalo escava o chão. A espora sangra-
-lhe o lado. Rompem velozes os cavaleiros. Uma e outra vez. Lança
contra lança, escudo contra escudo. Caiu ferido. Caiu morto o
companheiro no jogo – julgaste o seu corpo uma quimera? – sofre a
morte em luzeiro de sangue.

(Jorge & Chafes, 2009: 68)

Lá fora o frio das estrelas, o passo metálico, em
guarda, de um cavaleiro em armadura.

(Jorge & Chafes, 2009: 69)

Embora reveladoras de um significativo trânsito interprocessual entre cinema e poesia, estas zonas de mais evidente coincidência efrástica não esgotam as afinidades entre o Lancelot de Bresson e o Lançarot de Fernandes Jorge. Elas encontram-se também, segundo creio, na consciência por ambos os cavaleiros compartilhada de que, como lapidarmente se anuncia logo no poema de abertura, «Não é do cráter sagrado a demanda/ o próprio Deus é/ o objeto da procura de/ tanto estio e séculos invernaís» (Jorge & Chafes, 2009: 60). Se, em *Lancelot du Lac*, «le naufrage du monde arthurien est présenté comme la métaphore du naufrage vers lequel se dirige le nôtre, à partir du moment où il a renoncé à toute dimension spirituelle» (Bretèque, 1996: 163), em «Diário de Lançarot do Lago», insinua-se um travo de niilismo decetivo, que nasce da contemplação de um mundo que se descobre desabitado de transcendência e onde nem já o rumor das armaduras – espécie de último murmúrio de uma já distante memória épica – consegue iludir a mais irredimível solidão:

(...) Que significa este
silêncio, porquê este silêncio? Somos apenas um
sopro nos confins da luz.

(Jorge & Chafes, 2009: 86)

As palavras são de Lançarot. Mas Lancelot não diria melhor.

Capítulo 6

Modos de amanhecer

Infleções da alba na poesia portuguesa contemporânea

1. Acordar nas *Ramblas*

Em «La imitación como mediación, o de mi Edad Media», o poeta catalão Jaime Gil de Biedma, comentando o variável ascendente estético exercido pela lírica medieval na sua trajetória criativa, detém-se num caso exemplar, colhido na sua própria obra, de apropriação retextualizadora de um «estereotipo de la lírica europea medieval, la separación de los amantes al amanecer, tal como se da en los trovadores» (Gil de Biedma, 1994: 278). Convocando o admirável poema «Albada», incluído em *Moralidades* (1966), Biedma procura, num exercício de *close reading*, iluminar o sentido e o alcance da reescrita que nele empreende do género da alba provençal, a partir daquele que é reconhecidamente um dos seus mais perfeitos exemplares: a célebre composição *Reis Glorios*, de Giraut de Bornelh. Embora longo, é obrigatório transcrever integralmente o texto de Gil de Biedma:

ALBADA

Despiértate. La cama está más fría
y las sábanas sucias en el suelo.
Por los montantes de la galería

llega el amanecer,
con su color de abrigo de entretiempo
y liga de mujer.

Despiértate pensando vagamente
que el portero de noche os ha llamado.
Y escucha en el silencio: sucediéndose
hacia lo lejos, se oyen enronquecer
los tranvías que llevan al trabajo.
Es el amanecer.

Irán amontonándose las flores
cortadas, en los puestos de las Ramblas,
y silbarán los pájaros – cabrones –
desde los plátanos, mientras que ven volver
la negra humanidad que va a la cama
después de amanecer.

Acuérdate del cuarto en que has dormido.
Entierra la cabeza en las almohadas,
sintiendo aún la irritación y el frío
que da el amanecer
junto al cuerpo que tanto nos gustaba
en la noche de ayer,

y piensa en que debieses levantarte.
Piensa en la casa todavía oscura
donde entrarás para cambiar de traje,
y en la oficina, con sueño que vencer,
y en muchas otras cosas que se anuncian
desde el amanecer.

Aunque a tu lado escuches el susurro
de otra respiración. Aunque tú busques
el poco de calor entre sus muslos
medio dormido, que empieza a estremecer.
Aunque el amor no deje de ser dulce
hecho al amanecer.

– Junto al cuerpo que anoche me gustaba
tanto desnudo, déjame que encienda

la luz para besarse cara a cara,
 en el amanecer.
 Porque conozco el día que me espera,
 y no por el placer.

(Gil de Biedma, 2010: 84-85)¹

Ao esclarecer o *aggiornamento* disruptivo a que sujeita a alba do trovador occitânico, Biedma dá conta do sistema de correspondências engendrado por esse gesto de reescrita anacrónico:

Mi versión ha cambiado el amor cortés en transitoria aventura de una noche, la *gensor* en desnudo cuerpo anónimo y *la cambra*, tan exaltada pelos trovadores, en habitación de *meublé*, como aún decimos la gente barcelonesa de mi generación; los pájaros que pían *qieren lo jorn per lo boschatge* son los de las Ramblas y *lo fol gilos* no es sino la rutinaria realidad de la vida. (Gil de Biedma, 1996: 279-280)

Em glosa urbana e contemporânea, o canto do amanhecer surge, assim, semanticamente refuncionalizado e os *topoi* convencionais que lhe conferiam reconhecível identidade encontram-se, na versão (pós)-moderna de Biedma, sujeitos a um efeito de *decrecendo* retórico ou a uma verdadeira sabotagem lúdica: o estereotipado preâmbulo primaveril, que acompanhava o surgimento do novo dia, ou, em registo oposto, a execração da madrugada por parte dos amantes, inconformados com a brevidade da noite e coagidos a separar-se, são modernizados em função de um regime um *bathos* dessublimador e comparecem na qualidade de prosaicos suce-

(1) «ALBA Acorda. A cama está mais fria/ e os lençóis sujos sobre o chão./ Olha, que pelos vidros da varanda/ chega o amanhecer,/ com sua cor de agasalho de outono/ e liga de mulher.// Acorda, pensando vagamente/ que o porteiro da noite vos chamou/. E escuta no silêncio: sucedendo-se/ no ar, ao longe, ouvem-se enrouquecer/ os eléctricos que levam ao trabalho/. É o amanhecer. // As flores ir-se-ão amontoando/ cortadas já, pelas tendas das Ramblas,/ e gorjearão os pássaros – cabrões –/ sobre os plátanos, quando já podem ver/ a negra humanidade que se deita/ depois do amanhecer.// Lembra-te do quarto em que dormiste./ Enterra a cabeça na almofada,/ sentindo ainda a irritação e o frio/ que dá o amanhecer/ junto ao corpo de que tanto gostámos/ antes de adormecer.// e pensa que devias levantar-te./ Pensa na tua casa ainda às escuras/ onde entrarás para mudar de fato,/ e no escritório, com sono pra vencer./ e em muitas outras coisas anunciadas/ desde o amanhecer.// Embora a teu lado escutes o sussurro/ de outra respiração. Embora tu procures/ o pouco de calor entre suas coxas,/ meio dormente, que começa a estremecer./ Embora o amor não deixe de ser doce/ feito ao amanhecer.// – Junto ao corpo que à noite me agradava/ todo despido, deixa-me acender/ a luz para nos beijarmos face a face, neste amanhecer./ Porque eu conheço o dia que me espera,/ e não pelo prazer». Tradução de José Bento. (Gil de Biedma, 2003: 67-69)

dâneos num tempo pós-aurático. Deste modo, a primavera já só é metonimicamente intuível nas «flores cortadas, en los puestos de las Ramblas»; os pássaros são vituperados, sem que qualquer decoro verbal suavize a exasperação do amante estremunhado («cabrones»), e o vigia – isto é, o *gaita* que, na alba provençal, figurava como eloquente porta-voz do princípio da realidade feudal, advertindo ou admoestando o amante que, relapso por amor, desleixava as suas obrigações militares – transforma-se agora em indiferenciado guarda noturno. O trabalho de modernização ressignificante exerce-se igualmente sobre a própria gramática do erotismo representado: se, na alba provençal, o encontro furtivo (e ilícito, porque adúltero) se consumava com o patrocínio da ética cortês que protegia os amantes e postulava uma absoluta disjunção entre conjugalidade e *fin' amors*, na declinação contemporânea de Gil de Biedma, o cenário evocado é de um efêmero *one-night stand*, cujas ressonâncias homoeróticas não escaparão ao leitor mais familiarizado com aquela que é, consabidamente, a expressão do desejo dissidente tematizada em muita da sua «poesia da experiência».

O texto de Gil de Biedma reveste-se, para o que aqui o me irá ocupar, de uma dupla exemplaridade. Por um lado, documenta a movência diacrónica e a modulação de um género poético medieval, processos que aqui me proponho ilustrar através de três casos de incidência e renovação da alba na poesia contemporânea. Esclareço, de partida, que, com Alastair Fowler, entendo por modulação genológica «the process whereby some genres, at a certain point in their history, extend into much broader, 'modal' entities which can combine with and modify other genres (...)» (Fowler, 2014: 232) e que, ainda seguindo o mesmo autor, se pode concretizar através de estratégias de invenção tópica, combinação ou refuncionalização dos traços originais do género, que, deste modo, se recria e se perpetua, sob espécie renovada, na diacronia literária.

A esta conveniência demonstrativa, acresce ainda uma reveladora coincidência que ao poema de Biedma se encontra associada. Com efeito, foi o poeta Joaquim Manuel Magalhães quem, pela primeira vez, apresentou o autor catalão ao público português, divulgando, em 1989, uma seleção dos seus poemas no número inaugural da revista *As Escadas não têm Degraus* que então dirigia.¹ Antes dessa data, incluía já, no seu volume *Segredos, sebes, aluviões* (1985), uma «Alba», onde são irrecusáveis os ecos, mesmo

(1) Cf. Jaime Gil de Biedma. Uma escolha de J. M. M. *As Escadas não têm Degraus*, nº 1, pp. 29-60.

que refigurados por uma dicção pessoalíssima, da leitura da «Albada» de Biedma. A este e a outros parentescos textuais regressarei em breve.

2. A alba: para uma mitopoética da madrugada

Na monografia que dedica à alba românica medieval, sublinha Fuente Cornejo que todos os estudiosos que dela se têm ocupado são unânimes em considerar como seu eixo semântico «fixo, dominante ou pertinente» (1999: 15) o da separação dos amantes ao amanhecer. Deste *Leitmotiv* subordinante se tornou, com efeito, inseparável o horizonte de receção do género. Explorando tanto a sobredeterminação simbólico-imaginária, como a polifuncionalidade poética do cenário do amanhecer, a alba participa, assim, do universal antropológico subjacente às várias manifestações de «poesia auroral»: a convenção de que, sendo propícia à fruição erótica, a noite é sempre intoleravelmente efémera para os amantes que, ao abrigo da sua cumplicidade, mutuamente se deleitam no prazer dos sentidos. O fulcro lírico-dramático do canto do amanhecer assenta, pois, na violenta cesura afetivo-sexual imposta pela chegada do dia e na separação forçada dos enamorados, já que o brevíssimo idílio amoroso que lhes foi autorizado surge sempre como *a priori* presumido do quadro disfórico de despedida que tonaliza o género. Esta temporalidade aporética, exemplarmente metaforizada na indeterminação liminar do momento do dealbar, é indispensável ao canto do amanhecer, pois, como bem lembra Gale Sigal, «events occur at dawn in the alba because dawn itself is a loaded symbol. It symbolizes a time of utopian stasis in which night and day are held in balance while it simultaneously signals light, the future, and movement.» (Sigal, 1996: 179). Em larga medida, portanto, a matéria de que a alba é feita é o próprio tempo: suspenso ou veloz, extático ou dilacerante, aos amantes não resta senão sujeitar-se à lei, caprichosa e inexorável, da sua *durée*.¹

Quaisquer que sejam efetivamente as controvertidas origens da alba – populares ou eruditas, clássicas ou litúrgicas –, a verdade é que o cenário poético da separação dos amantes ao amanhecer conhecerá, sobretudo a

(1) É também esta a opinião de Jonathan Saville, para quem «the events of the *alba* take place in time; indeed (...) the whole poem is to some degree *about* time: time which is real, time which causes separation, time which must be accepted». (Saville, 1972: 231).

partir do século XII, uma notável projeção em inúmeros contextos literários da Europa medieval. Da *alba* provençal à *albada* hispânica, da *aubade* francesa à *Tagelied* alemã, o género será cultivado, ainda que com desigual representatividade, em múltiplos espaços de aculturação e, em frequente hibridação com formas poéticas neles preexistentes, inscrever-se-á no sistema poético medieval. Na definição inclusiva que do género propõe Elizabeth Poe surgem, pois, condensadas as isotopias estruturantes e a gramática actancial necessárias ao microdrama que na *alba* se encena. Refere a autora,

An *alba* is a courtly (*i.e.*, opposed to popular) lyric piece whose distinctive formal trait is its use of the word «*alba*» in the final verse of each stanza. The constant theme, love, articulates itself in terms of contrasting motifs: night/day, sleep/wakefulness, union/separation, joy/sorrow, all of which find poetic resolution in the image of the dawn, which connotes awakening, leave-taking, and a mixture of conflicting emotions. The three roles basic to the representation of the *alba* theme are: the sleeper, the object of desire, and the vigilant figure. The corpus of known texts, composed in Old Provençal and dating from the late twelfth through mid-thirteenth centuries, embraces a broad range of registers: erotic, didactic, burlesque, religious. (Poe, 1984: 148)

Para além destes traços definidores (o tema da separação, a reiteração do *mot-refranh alba* ou a presença do vigia), a *alba* explora diversas modalidades de enunciação mista (lírico-dramático-narrativa), cuja crescente complexificação alguns estudiosos avocaram, aliás, para sustentar uma trajetória evolutiva do género que, do solilóquio feminino, teria progredido para o diálogo entre os amantes, passando, já no século XII, a incluir o *gaita* como terceira personagem. Precisamente por, segundo se supõe, a sua origem radicar nesse monólogo fundacional em voz feminina, a *alba* tem sido, regra geral, integrada na tradição da *chanson de femme* medieval, macrocategoria heteróclita, definida pela enunciação (e não pela autoria) feminina dos textos, e onde têm sido incluídas desde as *kharjas* moçárabes às *Frauenlieder* alemãs, das cantigas de amigo galego-portuguesas aos poemas das *trobairitz* occitâncias ou às composições de voz feminina de *troubadours* e *trouvères*.

Estranhar-se-á, porventura, que assim seja, considerando o discreto espaço enunciativo que, na *alba* occitânica, efetivamente se atribui à palavra feminina. No entanto, a par do desassombro erótico e da reciprocidade afetiva, totalmente desconhecidos noutros géneros líricos medievais, a *alba* concede um inédito protagonismo à mulher, redimindo-a, mesmo

que só pontualmente, do silêncio a que, tanto por constrangimento retórico, como por conveniência ideológica, fora coagida pelos autores do grande canto cortês. Com efeito, como nota Katy Bernard, «c'est par sa propre voix que se radicalise l'originalité de la chanson d'aube, bien qu'elle ne se fasse entendre que dans quatre chansons» (Bernard, 2009: 136). Na subtil complexidade do retrato que a alba devolve da mulher, deduzido a partir do discurso que enuncia em voz própria ou lhe é transpostamente atribuído, confluem uma audácia erótica, uma autodeterminação emocional e um poder de agência incompatíveis com o estreito *script* de género com que a tradição cortês a manietava.

Deste modo, como convincentemente argumenta Gale Sigal, a mulher figurada na alba instabiliza esse feminino dicotómico, codificado, com zelo maniqueísta, pelos géneros maiores, como a *canso* ou o *sirventes* (Sigal, 1996: 19). Baralhando papéis sexuais e assumindo-se como sujeito desejante, a personagem feminina que emerge na alba reivindica, sem pudor retórico, o seu pleno direito à voz e ao prazer. Por isso, acrescenta ainda a mesma autora, no âmbito das constricções da poética cortês, «the outlet for subversion is the alba» (1996: 19). Inscrevendo-se num lugar epistemológico que é manifestamente o dos *gender studies*, a leitura de Sigal, se outros méritos não tivesse, teria decerto o de chamar a atenção para a relevância de que, na alba, se reveste uma erótica intersubjetiva (e já não afetivamente autista, como acontecia na retórica monológica da *canso*), no interior da qual se dá uma voz, ainda que ocasional e supletiva, à mulher e, mais importante, se reconhece o seu direito ao desejo e à sua enunciação. Por outro lado, no erotismo mutualista e andrógino (isto é, permutável e paritário) dos amantes que se separam ao amanhecer, a alba dramatiza o confronto decetivo – às vezes mesmo elegíaco – entre a cumplicidade da noite e a chegada do dia delator, o amor e a sua circunstância, o princípio do prazer e o princípio da realidade. Não surpreendentemente, será em torno destes dois eixos de sentido – o sexual e o elegíaco – que as reescritas contemporâneas da alba mais insistentemente irão desenvolver-se.

3. Três albas contemporâneas

Numa exaustiva prospeção das declinações da canção de alba na poesia espanhola do século XX, Henriette Partzsch lembra, muito justamente, que os poetas que, na contemporaneidade, se propuseram visitar o género se viram confrontados com a substância *gendrada* de um formato

poético equacionado como indeclinavelmente feminino (Partzsch, 2004: 29). Como, através de abundante ilustração, comprova a autora, conexio-nando-se com diversos contextos periodológicos e incorporando as coordenadas estéticas, ideológicas ou políticas dos distintos momentos em que foram produzidas, estas *nealbas* quase sempre reconfiguram (ou, mais rigorosamente, *desfiguram*) a herança tópica e os códigos formalizantes do género, em operações mais ou menos ostensivas de renovação arquitectural.

No mesmo sentido, ao examinar os avatares do canto medieval do amanhecer na poesia inglesa contemporânea, Érik Martiny assinala o modo rarefeito como neles se manifesta a codificação trovadoresca da alba occitânica e/ou oitânica, cujas convenções são, na maior parte das vezes, submetidas a um processo transformador de estilização ou erosão irónica. Ainda que, num gesto classificativo algo paradoxal, estes textos insistam em autodenominar-se *albas*, parecendo deste modo querer sinalizar a genealogia em que entroncam e deixar a descoberto o exercício de escrita derivativa de que decorrem, não é raro que a livre manipulação dos módulos poéticos que, nas concretizações medievais, definiam o género possa mesmo conduzir à sua inversão contratextual. Isso mesmo se verifica, por exemplo, com o *Leitmotiv* instituinte da manhã que, em muitas destas glosas contemporâneas (e o exemplo convocado por Martiny é o da sombria «Aubade», de Philip Larkin), «the dawn of day comes to symbolise not beauty and luminescence but the inexorable journey towards death, and the coming to terms with the concept of nothingness» (Martiny, 2010: 446). É certo que a frequente contaminação entre os géneros da *alba* e da *alborada*,¹ bem como a *grauitas* meditativa ou a desesperança niilista que, muitas vezes, impregna com um lastro de melancolia estes novos cantos do amanhecer, tendem, nas versões poéticas contemporâneas, a obscurecer o confronto agonístico entre os amantes e a chegada implacável da madrugada ou a sensualidade jubilosa, ambos ingredientes imprescindíveis no arquétipo medieval. A verdade, ainda assim, é que, em exercícios culturalistas de clara intenção mimética ou em jogos alusivos baseados numa mais discreta insinuação intertextual, «contemporary dawn poems rework the auroral anxieties of Troubadour albas» (Martiny, 2010: 444). Porventura porque, como sugere ainda o mesmo autor, nestes poemas aurorais se encontre decantada a memória de um pastorilismo pré-lapsário que, em

(1) Ao passo que a *alba* tematiza a separação dos amantes, precipitada pela chegada da madrugada, a *alborada*, com frequência com ela confundida, reconstitui um cenário oposto, isto é, o do encontro amoroso que se desenrola ao amanhecer.

tempos de *finis mundi* como os nossos, tendemos a associar, ainda e sempre, a essa perpétua esperança de recomeço de que a manhã é metáfora emblemática. Portanto, é bem plausível que «(...) the twentieth century was drawn to the sense of a beginning that the genre [*alba*] offers because it seemed the end of a millennial epoch» (2010: 448).

3.1. Uma alba pacifista: Natália Correia

Terá sido decerto a natureza explicitamente *gendrada* da poesia lírica medieval de vocalidade feminina – e a inédita economia libidinal prescrita pela alba, em particular – a impulsionar Natália Correia a compor uma elaborada sequência de *pastiches* de cantigas de amigo galego-portuguesas, incluída entre os seus inéditos posteriores a 1990, dados à estampa por ocasião da reunião da sua obra poética completa em *O Sol nas Noites e o Luar nos Dias* (1993). Originalmente projetadas como a «contraparte feminina» dos *Sonetos Românticos* (1990), a autora admite, no conciso prefácio explicativo anteposto às dezoito cantigas, só mais tarde ter descoberto que, numa imprevista coalescência alquímica, «consumada estava a incorporação do fêmeo do macho e do macho no fêmeo no ‘ouro da culminação da obra poética’ a que se dá o nome de Soneto.» (Correia, 1999: 619). Esta adenda paratextual não deixa dúvidas sobre o *ethos feminino* e *feminista* que subjaz ao sofisticado exercício mimético desenvolvido por Natália Correia, facilitado, em grande medida, pelo seu continuado convívio filológico e criativo com a poesia trovadoresca peninsular!¹

As composições surgem repartidas em duas séries que se distinguem pela tonalidade respetivamente disfórica ou jubilatória do discurso dos sujeitos enunciantes: na primeira, as «novas amigas» lamentam-se em «velhos cantares de amigo»; na segunda, serão as «velhas amigas» a rejuvilar em «novos cantares de amigo». A estrutura em quiasmo é certamente sintomática da pulsão a um tempo arqueológica e criativamente anacrónica que dinamiza o exercício de reescrita. Por um lado, os poemas

⁽¹⁾ A familiaridade da autora com a tradição poética galego-portuguesa, de que foi diligente estudiosa e infatigável divulgadora, traduziu-se na publicação de numerosos ensaios, antologias e adaptações modernas do lirismo medieval. Entre essas várias contribuições, as de maior repercussão foram certamente a «escandalosa» *Antologia da Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* (1966), que incluía uma seleção de poemas satíricos de trovadores e jograis galego-portugueses, e os *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses* (1970), em que se facultam versões modernizadas (ou, mais rigorosamente, traduções) de setenta e duas cantigas.

reciclam os *clichés* fraseológicos, o simbolismo, os códigos formais e mesmo o estrofismo dos modelos medievais, recobrando as variantes tradicionalmente subsumíveis à tradição da cantiga de amigo, como a barcarola, a balia, a pastorela e a alba. Por outro, este trabalho mimético é frequentemente sabotado pela interferência de remissões para a história contemporânea, inscrevendo as problemáticas tematizadas nas composições (a inevitabilidade da guerra, a cupidez cega e sanguinária, a exploração infrene e a exaustão dos recursos naturais ou a atávica solidão feminina) num *continuum* transtemporal que não é já restritivamente medievo.

Sem tempo para examinar detidamente a totalidade das composições, importa salientar que nelas a intervenção masculina, invariavelmente assimilada à viagem, à conquista ou à destruição, se situa em diametral oposição ao pastorilismo pacifista – dir-se-ia mesmo ecofeminista – corporizado pelas *amigas*. São elas que, através do seu canto arcaico, moderam o ímpeto mercenário dos homens, exortando-os a depor as armas¹; são elas que anunciam o renovo primaveril e tentam atalhar os males do mundo com as suas danças propiciatórias²; são elas, enfim, que, recorrendo à única arma de que dispõem, procuram dissuadir os amantes pelejadores, ameaçando suspender todos os favores eróticos³. A tematização desta diferença sexual, que os poemas gradualmente constroem numa oposição binária masculino/feminino de contornos nitidamente essencialistas, é, aliás, assumida, em voz própria, por Natália Correia que, em entrevista, depois de lembrar a ancestral hegemonia da palavra masculina, sustenta que «estruturalmente, a mulher é avessa, alérgica à ideia de guerra e de conflito. A sua própria experiência maternal a predispõe contra a guerra. Dá vida, mas não gosta de contribuir para a sua destruição. É por uma actuação pacífica» (*apud* Gonçalves, 2004: 45).

Integrada na «secção jubilatória» («Alegram-se as velhas amigas em novos cantares de amigo») do minicancioneiro de Natália Correia, de que constitui a sua derradeira composição, a alba nele incluída reativa a moldura militar-feudal que, no correspondente género occitânico, enquadrava

(1) «É Maio, amigo, deixa a batalha e vem/ Meu olhar triste encher de alegres flores/ (...) Já as maias, amigo, douram os campos./ Deixa a ira das guerras dolorosas/ E vem viçoso entre os verdes ramos/ Em meu seio beber sumo de rosas». (Correia, 1999: 621)

(2) «Sob a milgranada, amigas, bailemos/ As três danças concêntricas do Amor./ Na árvore a Deusa seus floridos ramos/ Estende-nos no auge do seu esplendor». (Correia, 1999: 630)

(3) «Nossos amigos que foram descontentes/ Por donos de armamentos pelejar./ Ao luar nos fizemos juramentos/ De hecatombes de flores não lhes votar./ Se o fizerem não mais sob os loendros/Lhes faremos carícias ao luar.» (Correia, 1999: 624)

o microdrama lírico, confirmando o binarismo erótico-relacional a que antes se aludiu:

ALBA

No laranjal laranjedo
 A lua florida estava.
 Sonhando estava o guerreiro
 Que em meus braços repousava.
 Comigo sonha o guerreiro
 Não venha acordá-lo a alva.

Em meus braços o guerreiro
 Com maravilhas sonhava.
 Veio o fruto, ao laranjedo.
 Florido o tempo passava.
 Com granada e tiroteio
 Não venha acordá-lo a alva.

No laranjal o guerreiro
 Em meus braços acordava.
 Mas a metralha e o morteiro
 Por maravilhas trocava.
 Estão os homens em sossego.
 Já pode romper a alva.

(Correia, 1999: 634)

Conjugados com estilemas de ressonância romancística (*e.g.* «laranjal laranjedo»), confluem no poema, no qual a voz feminina detém exclusivo monopólio enunciativo, motivos reconhecíveis do canto do amanhecer. Entre eles, encontram-se a referência explícita à noite que os enamorados passam juntos e à consumação física do seu amor, os ecos lexicais da *Natureingang* ou do exórdio primaveril («florida») e a habitual reiteração, no refrão, do distintivo lexical de género (*alva*), ecoando, aliás, a titulação do poema. Embora assumida, esta descendência arquiteitual não consegue, contudo, disfarçar o muito que separa esta composição da sua congénere provençal. Com efeito, se, na alba original, o fugaz êxtase amoroso autorizado pela noite era já memória de uma felicidade pretérita face à iminência da separação, ele é aqui um processo em curso, como as formas verbais com valor aspetual durativo claramente atestam («sonhando estava», «sonhava», «passava»). A temporalidade distendida (e noturna) das duas primeiras estrofes, evocativa de uma *stasis* aberrante, alheia ao

transcurso das estações do ano («Veio o fruto ao laranjado./ Florido o tempo passava»), revela-se, assim, totalmente discorde da urgência cronológica que, nas albas provençais, confrontava os amantes com um dilema lacerante: o desejo de, por um lado, suprimir a consciência do tempo que passa para poder fruir o momento¹ e, por outro, a necessidade de nele se reintegrarem, por forma a evitar a interferência lesiva de terceiros, sobretudo a do *gilos* ou marido ciumento, ocasionalmente convocado como oponente fantasmático a um amor interdito (Sigal, 1996: 195). É certo que, em versão anacronicamente adaptada à artilharia moderna («granada», «tiroteio», «metralha», «morteiro»), a guerra surge ainda como pano de fundo contextual e circunstância divisora: na alba medieval, como no *pastiche* de Natália Correia, é ela que precipita a separação dos amantes, por se encontrar o guerreiro coagido a abdicar do amor para cumprir as suas obrigações de auxílio militar.

Mas é, porventura, neste particular que, de modo mais ostensivo, a reescrita de Natália Correia diverge do seu arquétipo. Na última estrofe, enfim desperto, o amante-guerreiro decide (é persuadido?) trocar «a metralha e o morteiro» pelas «maravilhas» sensuais propiciadas pela amante. Uma vez cessado o combate, estando «os homens em sossego», o poema culmina com o nascer do novo dia: «Já pode romper a alva». Revertendo ironicamente a imagem da subalterna fragilidade da mulher (tão medieval quanto contemporânea), o poema ilustra exemplarmente o poder feminino de, pelo exercício de uma ancestral sagesa erótica, sublimar uma violência que aqui surge representada como prerrogativa falocêntrica. Assim, a oposição entre noite e dia, que conformava a economia simbólica da alba medieval, converte-se, agora, em metáfora da diferença sexual entre os amantes: se, no homem, se personifica o *negotium* bélico, cuja força destrutiva se renova a cada novo amanhecer, a mulher figura o *otium* erótico, noturno e reparador. Só a sua *energeia* libidinal e o poder performativo do seu desejo conseguem domesticar o instinto marcial e neutralizar a pulsão de morte corporizados pelo homem. A sua é, pois, uma erótica-ética do pacifismo.

(1) Como, a propósito da alba medieval, salienta Jonathan Saville, «the lovers want to reject time, to blot it out. But the movement of time appears at the very foundation of the dramatic events in the *alba* (...). Time, in the *alba*, is not merely one element among many. It is the basic force behind the events of the story, and the basic medium in which they take place.» (1972: 180)

3.2. Uma alba homoerótica: Joaquim Manuel Magalhães

Na recolha poética *Segredos, sebes e aluviões* (1985), inclui Joaquim Manuel Magalhães uma «Alba» que inequivocamente participa da tradição do género poético medieval. As afinidades com a «Albada» de Gil de Biedma são flagrantes, manifestando-se menos no plano da dicção ou da *dispositio* escrupulosamente replicativa que caracterizava o *remake* do poeta catalão e bastante mais ao nível da cenografia poética – marcadamente urbana, em ambos os casos – e (homo)erótica nela presentificada:

ALBA

Olhavam-se, viera com os outros,
ficava depois de terem ido.
Viam-se no mesmo espelho os dois.

Uma alegria dolorosa calava-se.
Os autocarros voltavam a ouvir-se
para além do parque.
A medo prendiam os olhos a sorrir.

Desapertavam os atacadores.
Abriam os colarinhos. Perdiam-se
No ardente tecido em redor do peito.

Na raiz do sexo o sobressalto
Da primeira claridade nos estores.
A mistura de sorte e de prazer
A que chamamos o bem.

(Magalhães, 1985: 31)

Como Gil de Biedma, Magalhães esbate a memória do ritual cortês da *fin'amors*, reduzindo-o a um fortuito encontro sexual, invertendo, em paralelo, o *ethos* heteronormativo (mas já ambigualmente homosocial) que regulava os géneros poéticos medievais, incluindo a alba. O re-engendramento *queer* do canto do amanhecer operado pelo autor não deixa de se revelar, apesar da sua elíptica contenção, particularmente eficaz. Mesmo elidindo todos os marcadores gramaticais de género e impessoalizando estrategicamente os atores poéticos, tanto o andamento narrativo, que habilmente recria um quadro de contingente e incoativa aproximação sexual, como, sobretudo, o valor indicial masculino das metonímias que dizem o desnudamento dos corpos («Desapertavam os atacadores. / Abriam

os colarinhos.») dissipam dúvidas quanto à natureza homoerótica do encontro. Como bem sabe o leitor da poesia de Joaquim Manuel Magalhães, o toca-e-foge sexual, com expressão no erotismo nómada do «engate» ou do encontro fortuito, é nela cenário familiar, dando razão a Eduardo Prado Coelho quando, três anos após a publicação deste poema, sustentava que «hoje poderemos afirmar que a homossexualidade é uma das áreas temáticas mais intensas e explícitas da poesia portuguesa contemporânea, o que se pode ler em obras de assinalável elaboração e risco no dizer da sexualidade (...)» (1988: 123), e apontando, entre outros casos exemplares, o do autor de *Segredos, sebes e aluviões*.

Não se verifica, na alba de Magalhães, um tão disciplinado exercício de modernização por *permutatio*, como aquele que Biedma, num evidente *tour de force* emulativo, desenvolve na sua «Albada». Encontram-se, por exemplo, dela ausentes os vestígios de um *locus amoenus* transposto e a *urbanitas*, metonimicamente figurada no ruído dos autocarros, não surge amenizada por qualquer nota bucólica, acentuando-se, antes, a hermética divisão entre o espaço doméstico que dá abrigo cúmplice à feliz coincidência erótica e a máscara social (sinalizada pelos «outros» e pela «alegria dolorosa» que se lhes encontra associada), no que pode bem ler-se como releitura deflacionada do insanável conflito entre desejo e lei que travejava a alba medieval.

A tendência microrrealista, ou, nas justas palavras de Manuel Frias Martins, o «*pathos* do detalhe» (Martins, 1986: 129) que a crítica tem repetidamente assinalado na poesia de Joaquim Manuel Magalhães exprime-se agora pela focagem magnificada da coreografia do encontro casual, com a sua gramática consensualizada de olhares e gestos, vacilações e investidas, que o sujeito poético, em *telling* distanciado mas com evidente deleite de *voyeur*, vai gradualmente decompondo. A madrugada irrompe, na última estrofe, como «sobressalto», mas não dá lugar nem à violência imprecatória dos namorados inconformados, nem sequer à dolorosa antecipação do dia social e funcionário. Na verdade, a chegada da luz não parece coagir os amantes a qualquer separação involuntária e, na sua economia quase gnómica, os dois versos finais insinuam simplesmente a feliz saciedade dos corpos: «A mistura de sorte e de prazer/ a que chamamos o bem». Contrariamente à alba homoerótica cultivada, na Espanha franquista, por autores como Luis Antonio de Villena, em que o sigilo que rodeava o encontro noturno e a separação dos amantes ao amanhecer eram devidos à perseguição que o heterorrorismo ditatorial movia a um erotismo considerado dissidente (Partzsch, 2004: 278), nesta alba *queer*

de Joaquim Manuel Magalhães, é sobretudo da colisão feliz de dois corpos desejantes que se trata. Por isso, mesmo breve e imprevisto, este encontro não parece totalmente subsumível à predação volátil e intransitiva que, reproduzindo a lógica frutiva do engate, se encontra em muita da poesia do autor. Com efeito, e – sabe-o Magalhães, como, antes dele, o tinham percebido já os cultores medievais da alba – também pela (precária) jubilação dos corpos se pode aceder ao bem.

3.3. Uma alba elegíaca: Pedro Sena-Lino

No estudo já antes mencionado, destaca Érik Martiny o processo de impregnação reflexiva-metafísica a que, a partir do século XX e sobretudo na sequência do uso renovado que do género fará o poeta anglo-americano W. H. Auden, a alba será sujeita (Martiny, 2010: 445). Publicado em 2006, *livro de albas*, de Pedro Sena-Lino participa desta ressemantização filosófico-especulativa de que o género é objeto nas dicções poéticas contemporâneas, tornando-o, por vezes, tipologicamente irreconhecível. Esta angulação temática renovada permitirá explicar que, se Sena-Lino é, de entre os três poetas de aqui me ocupo, o único a organizar integralmente uma coletânea lírica em torno do género da alba – autorizando o leitor, por sugestão titular, a tomar todos os poemas que a integram como variações do modelo do canto medieval do amanhecer –, ele é também aquele que maior distância semântico-formal introduz entre os textos que compõe e o arquétipo comum de que derivam.

Com efeito, articulando-se como exercício recorrente de indagação póstuma de uma perda amorosa, num cenário de rarefeita impessoalidade e fazendo uso de uma dêixis neutra que não deixa identificar o género do objeto de desejo interpelado, as composições que integram este *livro de albas* retextualizam tanto o momento, como o motivo da separação. Apresentando-se como melancólica arqueologia retrospectiva de um amor que não chegou a ser («Comme ils sont beaux, les trains manqués», diz-nos a epígrafe de Laforgue), as albas de Sena-Lino orbitam obsessivamente em torno do fim, numa *voluptas doliendi* indispensável à esconjuração catártica do malogro amoroso, dando, pois, razão a Érik Martiny quando argumenta que as albas contemporâneas «have paradoxically at least as much, if not more, to do with the ends of things than with their beginnings» (2010: 444). Não é, pois, a manhã que desune os amantes, mas antes o insuperável insulamento ontológico de todos os seres que inviabiliza qualquer projeto de encontro e, por extensão, qualquer forma de comunicação

amorosa. O solilóquio, assumido como exclusivo regime enunciativo em todos os textos, é expressivo de um muito fundo desamparo antropológico que parece condenar, por antecipação, qualquer tentativa de pôr corpos ou almas em comum. Por isso, o convencional tropismo da manhã, circunstância externa que, na alba clássica, ditava a separação, surge agora reconfigurado como uma descontinuidade essencial que afasta os seres e os enclausura numa irredimível solidão:

a manhã é um eco de corpos
 devorados no seu próprio destino

seria tão fértil se eu tocasse o amor
 donde se via crescer a alba
 seria tão aceso ver chegar-me eu
 onde tinhas chegado tu
 mas a madrugada apenas a confusão dos sonhos
 onde tu jamais terias existido (...)

com as duas mãos amanhecidas em ontem
 despeço-me em ti

(Sena-Lino, 2006: 24-25)

Em rigor, estes poemas constituem, portanto, elegias amorosas¹ nas quais, livremente disseminados, se enxertam estilemas da canção de alba, já só remotamente aparentados com o contexto medieval original. A bipolaridade sémica noite/madrugada, por exemplo, explorada com grande rendimento simbólico nas albas occitânicas, torna-se funcionalmente ambivalente, ao ponto de qualquer um dos termos poder agora assumir conotações eufóricas ou decetivas, como os exemplos seguintes documentam:

quando chegares existirá um amor
 mais alba que sermos manhã
 e fabricarei um mundo
 onde não nos possa morrer

(Sena-Lino, 2006: 14)

caíram as primeiras luzes do fim

(Sena-Lino, 2006: 17)

⁽¹⁾ Como refere Rui Lage «a elegia amorosa versa a perda do amor, o fim (ou o fim pressentido, signo da fatalidade) de uma relação amorosa, a despedida entre os amantes, a impossibilidade da realização do amor». (2010: 35)

espera um amor do princípio que nasça contra a manhã
e raie de um mínimo infinito as juntas das trevas

(Sena-Lino, 2006: 18)

Deste modo, o *pathos* elegíaco que permeia os textos e que inibe qualquer pulsão jubilatória – porque de elegias sem *consolatio* se trata – converte-os em verdadeiras *contra-albas*, em que, mais rigorosamente, se enuncia «a refutação da madrugada», por ser ela emissária de uma esperança nunca consumada:

daqui onde o grito surdo incendeia
a refutação da madrugada
donde o crânio esmaga o coração
um homem corta pela janela
a própria certeza de ter sido

não é tarde demais para uma manhã
que foi a enterrar em tantas noites
as escadas morreram de sede
a terra caiu em nunca

podes levar os dias que trouxeste

(Sena-Lino, 2006: 22-23)

ARTES DE CONTAR

Capítulo 7

Medieval, romântica, pós-moderna

Transcontextualização e metamorfose na lenda da dama do pé-de-cabra

As both nonorigin and origin, the Middle Ages can be everywhere, both medieval and postmodern, and nowhere, sublime and redemptive. What better material for a dream frame for popular culture, a truly relative past that can be read as either the present or the future?

Kathleen Biddick, *The Shock of Medievalism*

1. Idade Média em contraluz: a persistência do medieval ou o retorno do recalcado

A julgar pelas inúmeras ressurgências contemporâneas da cenografia medieval – da cultura *high-brow* ao entretenimento popular –, pode deduzir-se que, em plena (hiper)-modernidade, nos encontramos, ainda e sempre, como observa Georges Duby, em face de «un Moyen-Âge qui fonctionne comme une mythologie, qui se situe simplement 'bien loin dans le

temps' et assez obscur pour qu'on y projette librement ses fantasmes présents, en leur donnant consistance de l'épaisseur du passé» (*apud* Bordes, 1985: 171).¹ Essa saturação imaginária permite explicar que, para um mesmo tempo, se tenham forjado os imaginários discordes de uma Idade de Ferro ou de uma Idade de Ouro, de uma lenda negra ou dourada, de uma época tenebrosa ou fulgurante, bárbara ou cristã. Há, sabemos-lo desde há muito, pelo menos duas Idades Médias – uma da peste e outra da catedral.

Parece, em todo o caso, irrecusável o renovado desafio criativo que esta «*never-never land* fantástica»² continua a representar, e a perenidade da sua irradiação mítico-simbólica é amplamente confirmada pela circunstância de que «ha sido y sigue siendo productor de representación, de evocación, de imaginario» (Sergi, 2000: 15). Essa alternância imaginária manifesta-se no que pode ler-se como variante do complexo de Jekyll e Hyde: uma postura anti-historicista, crente no progresso, vê nela um lapso intersticial de *ipertenebra* ou de *metabarbarie* (Cardini, 1986: 34); o desgosto do presente, de recorte decadentista e neorromântico, nela reencontra, ao contrário, uma época onde se refugiaram – quase ilesas – as ancestrais virtudes, assim poupadas à imparável ruína da modernidade. Mas como, com judiciosa cautela, não deixa de prevenir Giosuè Musca, «niente Medioevo Inferno e niente Medioevo Paradiso. Il Purgatorio (...) ci appare più credibile, più umano, più storico» (1986: 29).

Ora, apoiando a sua operação de releitura no trabalho da medievalística, o medievalismo inscreve-se, em função das mais díspares motivações culturais, estilísticas ou ideológicas, na encruzilhada dos revivalismos contemporâneos. Não é, portanto, surpreendente que a medievalidade histórica, isto é, «il medioevo vero e próprio» ande quase sempre longe destas paragens. Desenganemo-nos, portanto: «il medioevo è sempre altrove» (Musca, 1986: 34). O *décor* recriado por este *revival* medieval é, em si próprio, produto de um olhar parcelar e seletivo, descomprometido, pois, com uma reconstrução historicamente vigiada. Trata-se, como ironicamente assinala Franco Cardini, de uma Idade Média feita

(1) Christopher Lucken salienta o facto de as construções ideológicas da Idade Média oscilarem entre a denigração sumária e a apologia mitificante de um tempo genesíaco: «le Moyen Âge se présente à la fois comme un monde lointain et inconnu, dont l'existence est avant tout celle d'un objet perdu et fantasmagorique susceptible de prendre toutes les apparences dont on veut le revêtir, et comme une référence essentielle permettant de fonder l'identité du présent». (Lucken, 2003: 14)

(2) A expressão é utilizada por Massimo Oldoni, no ensaio «Approdo all'isola-che-non-c'è: la scoperta del Medioevo» (1997: 13).

(...) di molti castelli, pochi monasteri e nessuna città; di molti buoni cavalieri, malvagi guerrieri e splendide dame ma di pochi poveri contadini e di quasi nessun banchieri o mercante; di molta magia, ma di poca scienza e di una tecnologia ora improbabilmente informatizzata, ora inesistente. Insomma, in realtà un Medioevo le cui principali fonti (dirette o, più sovente, mediate) non sono neppure Chrétien de Troyes o Wolfram von Eschenbach bensì, semmai, Walter Scott, la pittura di Morris e il romanzo gotico. (1986: 33-34)

Reclamando a especificidade do medievalismo em relação a fenómenos adjacentes (como os que designa por *antiquarianismo* e *paródia*), Clare Simmons argumenta ser ele o único a possibilitar uma reavaliação do passado, conservando, em todo o caso, uma apurada consciência do presente, condição indeclinável para que esse reexame se opere!¹ Este processo de recontextualização, porque pressupõe uma adaptação aculturante, reveste-se de um caráter pluridisciplinar e interartístico – envolvendo, por exemplo, os territórios da literatura, das artes visuais, da música, entre outros – e nele a autora se propõe discernir três modalidades, respetivamente definidas em função do recurso a *narrativas*, a *formas* ou *códigos de valores* medievais. Nas suas palavras,

In the first category, writers or artists rework myths such as those of King Arthur and Robin Hood, or specific historical figures and events, such as the life of Joan of Arc and the Hundred Years' War. Use of forms includes adaptations of Gothic architecture and poetic structures such as the ballad. (...) In many cases, Medievalism selects form or narrative to reinforce what are seen as positive medieval values in danger of being lost in the contemporary world. (Simmons, 2001: 22)

O medievalismo impõe, então, a prerrogativa de que a retoma de um arquétipo narrativo ou de um esquema formal se compagine com um horizonte ideológico e estético, putativamente medieval, que se pretende reequacionar em diálogo crítico-comparativo com o *status mundi* presente.

A analogia entre Idade Média e contemporaneidade, justificada também por previsíveis temores finimilenares, tornou inadiável uma ponderação da presença e dos usos contemporâneos do medieval. Como afirma

⁽¹⁾ Elizabeth Fay distingue categorias semelhantes, propondo as designações alternativas de *anachronism* e *antiquarianism*: «The conflict between anachronism – the disruption of temporal sequence – and antiquarianism – its preservation – can be seen in the difference between Horace Walpole's antiquarianism, which leads to the creation of Gothic, and Walter Scott's antiquarianism, which leads to the creation of the historical novel». (Fay, 2002: 13)

Jacques Le Goff, numa entrevista sintomaticamente intitulada «Pour une autre vision du Moyen Âge», «nous plongeons, en effet, dans une culture à la fois étonnamment proche et très différente, qui nous a façonnés et dont certains pans demeurent vivaces» (*apud* Montremy, 1999: 25). E se, há já algumas décadas, Paul Zumthor sublinhava que nada podia verdadeiramente compensar a distância cronológica que afasta o medievalista do seu objeto (1980: 35), advertindo para a irredutível alteridade da cultura medieval, a aproximação dos dois contextos epocais explora, inversamente, a sua inesperada (mas indisfarçável) homologia.¹

Da suspeição iluminista à apaixonada exumação literária empreendida pelos românticos ou à paródia dessacralizante e transgressora da pós-modernidade, a literatura tem, ora pela emulação admirativa, ora pela retoma temática ou mítico-imaginária, ora pela transcontextualização subversiva, lançado mão dos expedientes sémico-formais disponibilizados pelo filão medievalista. A esta ubiquidade transtemporal do medievalismo – uma «linguagem meta-histórica», na certa definição de Renato Bordone (1993: 14) – não será certamente estranha a sua notável capacidade de aclimação, que lhe permitiu instalar-se em contextos periodológicos extremamente diversos, articulando-se com os sucessivos espíritos de época e as flutuantes vogas literárias.

É justamente esta *exportabilidade* cronológica do medieval que constitui a sua mais revolucionária marca distintiva (Oldoni, 1997: 22): o(s) Romantismo(s) encontram nele o genesíaco *Volkgeist* – convertendo o medievalismo na «disciplina más idónea en la que fundar la construcción nacional» (Domínguez, 2001: 160) – ou o escapismo libertador; o Simbolismo detém-se nas insuspeitadas afinidades que com ele partilha no que respeita ao culto autotélico de uma linguagem poética de elevado rigor formal, próxima por vezes do hermetismo cifrado do *trobar clus*; o (Pós)-Modernismo explora as possibilidades do *pastiche* e da contrafação de textos canónicos e redescobre, nos autores e motivos medievais, precedentes de renovação mitopoética e de «arqueologia produtiva» (Joris, 2000: 70).

(1) Em confronto com a rasura iluminista da medievalidade, ou com a arqueologia nostálgica dos românticos, o século XX inaugura, segundo Michel Stanesco, a apologia da ideia de «retorno da Idade Média» ou de «nova Idade Média»: «Au moment où l'on s'interroge sur la validité des principes idéologiques de notre modernité, cette idée devient une sorte d'outil conceptuel, dans la méditation sur la philosophie de l'histoire comme dans les analyses sociologiques, économiques, culturelles de notre fin de siècle». (Stanesco, 1998: 213)

Embora formulada tendo em vista a tradição anglo-saxónica, a classificação dos usos principais do medievalismo literário, proposta por Carla Arnell, não deixa de se revelar fecunda à hora de dar conta do funcionamento criativo do fenómeno em distintos campos literários. A autora distingue cinco funções nucleares do medievalismo, que emergem, de forma mais expressiva, em específicas conjunturas socioliterárias: o uso político e histórico, o uso moral, o uso psicológico e autoexpressivo, o uso espiritual e o uso satírico ou paródico. Ora, ao passo que as duas primeiras modalidades, determinadas por um nítido propósito didático de intenções regeneradoras, se afirmam sobretudo, embora não exclusivamente, no período romântico, as restantes funções conhecerão uma mais evidente projecção no dealbar do século XX. Nas obras (pós)-modernas de inspiração medievalista, parece, pois, transvasar-se a «involução neurótica» dos tempos, tornando-se, dessa forma, inteligível «a pattern of social and spiritual renewal in a time of confusion and despair» (Arnell, 1999: 30). A atitude de ludismo subversivo, ao instabilizar o edifício canónico da tradição medieval, não se abstém de incorporar a cética reflexividade típica das formas de escrita contemporânea, que enjeitam, por demasiadamente ingénua, a identificação projetiva com o leitor e colocam sob suspeita, pela disrupção irónica, a transparência unívoca da História.

A medievalidade pode, deste modo, constituir-se como espaço eletivo de *expressão do recalçado* da consciência das sociedades contemporâneas (Bretèque, 1997: 288) e, dessa forma, facultar um tempo de fértil tensão criativa. A contrapartida literária desta postura antimimética consiste na dissolução da distância que separa época medieval e contemporaneidade, expondo, sem disfarces, a vacuidade de qualquer projeto de recuperação objetiva do passado. Em muitos casos, modernidade e medievalidade inter-setam-se, em virtude de uma inesperada coincidência de processos. Como, com lúcida ironia, observou Juan Goytisolo, alguns procedimentos de escrita como o entrecruzamento polifónico de vozes no texto ou os reenvios metaliterários ou metalinguísticos, que põem em relevo a materialidade da escrita, longe de inaugurarem «una moda caprichosa o una manía perversa», remontam «nada menos que a los primeros siglos de nuestras letras» (Goytisolo, 1985: 25), comprovando, portanto, como a vanguarda não se inibe de mobilizar a tradição literária institucional. Se a apropriação do passado incorpora, não raras vezes, explícitas ou camufladas motivações presentes – políticas, ideológicas, éticas –, algo contraditoriamente, os exercícios de reescrita, refeitura ou adaptação da cultura

medieval «often tell us more about the age in which they were produced than the one revived or revisited» (Gentrup 1998: ix)!¹

Implantando-se nesse tempo parentético, que vê no presente uma retoma cíclica do passado, a estratégia do medievalismo, posicionada na confluência de história e mito, institui tanto uma retórica do factual, como da sua idealização imagística, da cópia como da reinvenção, da sondagem das origens como da filtragem ideológica do passado. Ou, nas palavras de Richard Glejzer, «medievalism acknowledges the fictional structure of history, going beyond simple historical understandings, to focus instead on a mythic structure that ties us to history» (Glejzer, 1995: 220-21).

Neste ensaio, proponho-me, justamente, partir desta hipótese de leitura para, através do estudo da circulação transtextual da lenda da Dama do Pé-de-Cabra, averiguar a notável vitalidade desta fábula mítica, acompanhando-a nas suas multímodas deambulações diacrónicas. Há cerca de três décadas, Juan Paredes Núñez, mapeando as derivas literárias do género linhagístico, advertia já para a necessidade de «considerar la repercusión de estas narrativas en la literatura posterior» (1988: 505). Procurando corresponder a este repto, tomarei em consideração o relato original, incluído no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro, e as reescritas (literárias) posteriores a que procederam Alexandre Herculano, Amadeu Lopes Sabino e Hélia Correia.²

2. (Re)escrever as origens: sobre fadas e genealogias

Composto provavelmente entre 1340 e 1344, como parece lícito deduzir-se pela referência à Batalha do Salado e à circunstância provável de ser a sua redação anterior à da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* foi, depois da morte do seu autor, objeto de dupla refundição (Mattoso, 1993: 419-421) e representa, na aspiração à exaustividade expressa nos seus setenta e seis títulos, o mais ambicioso registo genealógico da nobreza peninsular. O «súbito e amplo interesse

(1) Michael Glencross distingue, a propósito dos usos que o Romantismo francês fez do passado medieval, três funções do medievalismo: «interpretative/analytical, preservative/replicative, and (re)creative». (1996: 100).

(2) Este trabalho não atenderá, pois, às fecundas repercussões da lenda na literatura popular portuguesa ou ibérica. Para uma abordagem preliminar do assunto, *vd.* Paredes Núñez, 1995: 70-73.

pela genealogia na classe nobre portuguesa» (Mattoso, 1981: 45) e, muito particularmente, pela obra do Conde de Barcelos parece dado irrefutável: já bem mais tarde, em 1650, na *Monarquia Lusitana*, ainda Frei Francisco Brandão asseverava encontrar-se o *Livro de Linhagens* «tão vulgarizado por toda a Espanha que a poucos curiosos falta nas livrarias» (*apud* Figueiredo, 2005: 129) e Rodrigues Lapa não hesitará em classificá-lo como «o livro mais útil e mais consultado da Península, exceptuada a Bíblia» (Lapa, 1981: 306). Como demonstrou José Mattoso, à singular fortuna peninsular deste «género semi-literário» (Cintra, 1983: I, CLXXXI), num tempo em que noutras paragens ele entrara já num ciclo de irremissível decadência, não são estranhas as condições especialmente adversas com que a nobreza nacional se via confrontada, a menor das quais não seria seguramente a vigorosa política de centralização régia (Mattoso, 1981: 51).¹

Em relação aos monumentos linhagísticos que o antecederam, representados pelo *Livro Velho* e pelo *Livro do Deão*, o rol genealógico do Conde de Barcelos – replicando um modelo, em grande medida, decalcado do *Liber Regum* navarro – procede à ampliação do escopo genealógico das casas reais conhecidas, inscrevendo-o num *continuum* diacrónico de orientação universalista, consonante com o projeto narrativo-historigráfico de uma história geral hebraico-cristã (dos tempos bíblicos ao presente), e acrescentando às linhagens portuguesas as oriundas da Galiza, de Castela e da Biscaia. Como, referindo-se ao pioneiro labor genealógico de D. Pedro, destaca Prieto Lasa, «desde el punto de vista historigráfico, su importância reside, sobre todo, en la novedad de superar el localismo de los *livros* portugueses anteriores» (2002: 128).

⁽¹⁾ Cito, a este propósito, as palavras de J. Ramón Prieto Lasa: «Las genealogías medievales portuguesas constituyen un testimonio excepcional y relevante dentro del panorama cultural peninsular, y europeo, de la Edad Media. Su singularidad, en un momento de progresiva decadencia del género, está motivada por diferentes circunstancias. Cuantitativamente, representan la mitad de la producción historigráfica portuguesa conocida hasta al siglo XIV, incluida la *Crónica Geral de Espanha de 1344*, enriqueciendo de forma sustancial el género de los nobiliarios peninsulares, por lo demás escasamente representado. Además, su concepción contrasta con las de otras genealogías medievales, cuya extensión, desarrollo y significación suelen tener un alcance mucho más limitado. Es fundamental, en este sentido, su propósito de abarcar grupos, más o menos extensos, de linajes, pertenecientes a uno o varios reinos. También, la adecuada integración de materiales de muy diversa índole y procedencia, mediante su subordinación a determinados principios ideológicos y a los intereses políticos de los sectores sociales que representan, mencionados explícitamente en sus prólogos». (Prieto Lasa, 2002: 127)

As finalidades do *Nobiliário* enunciadas, com exaustividade programática, num prólogo onde o genealogista disserta sobre os fins utilitários e as motivações ideológicas da empresa, «puseram D. Pedro em categoria muito diversa da do autor do *Iº Livro Velho*: não simples escrivão de cartório, mas um historiador genealógico, movido de elevados intuítos de moral política; já um historiador que compreende a história com objectivos políticos» (Amora, 1948: 46). Com efeito, se, ao ordenar este elenco de gerações, o autor não enjeita uma função manifestamente pragmática (permitindo esclarecer laços de consanguinidade ou acautelar o legítimo usufruto de privilégios hereditários), o propósito crucial do *Nobiliário* é por ele exposto no prólogo como sendo o de «meter amor e amizade entre os nobres fidalgos da Espanha» (*apud* Godinho, 1986: 59). Ora, se, por um lado, rememora parentescos, celebra vínculos e firma laços de fidalguia, a literatura genealógica portuguesa aparta irrevogavelmente linhagens nobres e linhagens régias, reconduzindo sempre estas últimas às gerações reais do universo antigo ou recente. Colocando, portanto, a genealogia ao serviço da expressão da solidariedade de classe, o *Livro de Linhagens* preenche, como aliás o faz também a coeva produção poética trovadoresca, uma função de confirmação de pertença social, fortalecendo uma consciência nobiliárquica e consolidando a coesão identitária do grupo.

Os relatos mítico-lendários inseridos no título IX do *Livro de Linhagens*, a propósito da origem genealógica da família biscainha dos Haros – a independência da Biscaia, a Dama do Pé-de-Cabra e o Cavalo Pardalo¹ –, consubstanciam exemplarmente este procedimento legitimador. Constituindo, provavelmente, narrativas autónomas relativamente à tradição familiar à qual surgem associadas por empréstimo (a procedência insular de Dom Froome, bem como o regime do maravilhoso convocado parecem antes reminiscentes do repertório folclórico celta²), elas representam, em qualquer caso, o testemunho singular de um fundo lendário que, sob múltiplas versões, teria constituído objeto de ampla circulação. O relato mítico da Dama do Pé-de-Cabra, progenitora dos Haros e esposa sobrenatural do

(1) Acolho a titulação que José Mattoso propõe para estas narrativas de fundo mítico (Mattoso, 1983: 69-71). Todas as citações das lendas se reportam a esta edição. Embora de evidente matriz melusiniana e, portanto, concretização narrativa de um mesmo esquema mítico, não tomo em consideração a lenda genealógica de Dona Marinha, uma vez que nunca as reescritas que constituem objeto do presente trabalho se lhe referem. Sobre a posteridade literária do relato de Dona Marinha, *vd.* Paredes Núñez, 1993a: 243-255 e Cardigos, 2001: 209-218.

(2) Cf. Mattoso, 1983: 65 e Paredes Núñez, 1995: 52.

quarto titular, Diego Lopez, é antecedido da lenda etiológica relativa à independência da Biscaia e inscreve-se, portanto, no estádio fundacional da linhagem, que compreende as cinco primeiras gerações. A incrustação, no árido registo nominal, desta micronarrativa de teor mítico instaura, como muito bem assinalou Prieto Lasa, «una dinámica temporal que integra, sin solución de continuidad, el tiempo mítico de los orígenes, el pasado histórico y la situación presente, de tal manera que cualquiera de esos tres ejes proyecta su presencia constantemente en los otros dos» (2002: 138). Numa espécie de preâmbulo demonstrativo, procede-se à apresentação genealógica de um grupo familiar, acentuando, no caso vertente, a autonomia dos Haros relativamente à dinastia castelhano-leonesa à qual, no decurso do século XIV, o senhorio da Biscaia se encontrava politicamente subordinado (Paredes Núñez, 1993: 217).

Aduzindo argumentos sólidos, demonstrou já Luís Krus que ao momento histórico de composição deste relato teria seguramente correspondido a exacerbação do antagonismo entre a monarquia castelhano-leonesa e os senhores da Biscaia, argumentando que «tal facto apenas teria sido possível num momento marcado por fortes tensões entre os senhores de Haro e o rei castelhano, isto é, entre 1201-1205, no período dos confrontos travados entre Diogo Lopez e Afonso VIII de Castela» (Krus, 1985: 25). Deste modo, «a *Lenda da Independência da Biscaia* projectaria assim, num tempo mítico de fundação, um conflito real: a derrota do conde Moninho em Arguriega corresponderia à vitória de Estella» (1985: 25).

O recurso ao sobrenatural feérico corporizado na Dama do Pé-de-Cabra corresponde, como foi já acentuado por vários autores (cf. Paredes Núñez, 1995: 56; Krus, 1985: 7), a um assíduo procedimento de historicização de figuras míticas, cuja ancestralidade prestigiante é estrategicamente convocada, no sentido de emprestar carisma a uma linhagem, legitimar regalias presentes ou abonar o prognóstico de conseguimentos futuros. Como, no contexto da economia simbólica da linhagem, uma forjada ascendência fantástica sobrepujava o prestígio heráldico, reivindicar um vínculo estreito entre o feminino sobrenatural e o clã biscainho significava, em rigor, dar corpo a «um projecto de refundação mítica do poder dos Haros» (Krus, 1985: 26).

Conquanto sobejamente conhecida, relembremos, nas suas linhas gerais, a história fantástica da progenitora mítica dos Haros e do caçador caçado, D. Diego Lopez. No decurso de um desenfado venatório na floresta, Diego Lopez avista uma dama de linhagem de incedível beleza, «salvando que

havia ùu pee forçado como pee de cabra» (Mattoso, 1983: 70). Requestada pelo monteiro que, desde logo, por ela se apaixonara, a mulher acede à sua proposta de casamento, sob condição de nunca Diego Lopez se benzer na sua presença.¹ Esgotado um ameno período de bonança conjugal, durante o qual nascem um filho e uma filha, o marido quebra inadvertidamente o pacto firmado, quando, ao presenciar a inverosímil vitória de uma frágil podenga sobre um corpulento alão, não consegue evitar persignar-se. Conseguindo arrebatrar a filha (mas não o filho, resgatado *in extremis* pelo pai), a mulher evade-se «pera as montanhas em guisa que a nom virom mais, nem a filha» (Mattoso, 1983: 70).

Na sua diegese condensada e unilinear, este estilizado conto genealógico suscita questões instigantes, tanto no que diz respeito ao seu funcionamento ideológico no interior de um macrotexto historiográfico como o do *Livro de Linhagens* – constituindo uma das «digressões relativamente longas e de carácter lendário» (Mattoso, 1981: 48) que, segundo José Mattoso, são sintoma da contaminação cronística do *Nobiliário* –, como no tocante ao influxo nele detetável do fundo mítico melusiniano. Ora, é inegável que a intercalação de *exempla* narrativos, dotados de relativa autonomia semântica e formal, no interior do registo seco de linhagens, abre caminho ao fugaz triunfo da literatura sobre a genealogia. Isso mesmo reconheceu, com notável penetração crítica, João Gaspar Simões, ao sublinhar que «esta fusão da lenda, antiquíssima matéria tradicional oral, com uns vagidos de história rudimentar, proporciona-nos trechos de uma valia extraordinária no ponto de vista novelístico» (Simões, 1987: 43). Luciano Rossi, por seu turno, observa, a propósito da lenda protagonizada pela fada biscainha, que nela «o cronista experimenta técnicas narrativas mais complexas, como por exemplo a descrição directa dos diálogos e, sobretudo, o típico enredo da fábula de magia» (Rossi, 1979: 21).

Detenhamo-nos, por momentos, no parentesco mítico do relato da Dama do Pé-de-Cabra com as narrativas melusinianas. Não restam dúvidas de que a fada biscainha descende da linhagem da Melusina «maternal e arroteadora»,² a antepassada mítica dos Lusignan, protagonista dos

(1) Como salientou Luís Krus, «trata-se aqui de uma significativa variante ao habitual esquema narrativo melusiano, no qual é a fada que propõe a ligação, prometendo terra e grandes riquezas. Neste caso, parece evidente uma contaminação com o vocabulário e usos da vassalagem: à Dama de *alto linhagem*, o herói oferece o seu feudo em vassalagem, em troca de protecção e auxílio». (Krus, 1985: 16, nota 33)

(2) Retomo aqui o título do conhecido ensaio de Jacques Le Goff e E. Le Roy Ladurie, «Mélusine maternelle et défricheuse», originalmente publicado em *Annales ESC*, em 1971.

romans de Jean d'Arras (1392) e de Coudrette (1401-1405). Verdadeira Dama da Abundância pagã, ligada à fecundidade e ao florescimento económico, no fim de contas representação emblemática de um *ethos* nobre definido pela ânsia de autopromoção social, Melusina documenta, como refere Ruíz Domenec, «a introdução das fadas no mundo dos valores genealógicos» (*apud* Álvares, 2002: 136)¹. Num estudo hoje clássico, L. Harf-Lancner, destrinchando-o do conto morgânico,² codificava, nos seguintes termos, o esquema narrativo melusiniano:

(...) un être surnaturel s'éprend d'un être humain, le suit dans le monde des mortels et l'épouse en lui imposant le respect d'un interdit. Il regagne l'autre monde après la transgression du pacte, laissant une descendance. (Harf-Lancner, 1984: 9)

Como argumenta Cristina Álvares, nas narrativas que se ocupam prioritariamente da tematização do problema genealógico, a disjunção entre conto morgânico e melusiniano «representa para as audiências cortesãs uma alternativa: ou abandonar o mundo do laço social, da lei e da linhagem e gozar a felicidade eterna com a fada no outro mundo; ou permanecer no mundo em que a sucessão genealógica se estabelece sobre a perda da felicidade feérica» (Álvares, 2002: 137). No fundo, como se a preservação do imperativo da sucessão varonil, indispensável à sobrevivência da linhagem e garante da sua superioridade, aconselhasse ao cancelamento do pacto feérico.

É justamente nessa perda que se encontra estribado o relato lendário da Dama Pé-de-Cabra do *Livro de Linhagens*. Acentuando a provisória (e malograda) domesticação da mulher das florestas, que, por desejar aculturar-se ao mundo dos homens, aceita uma factícia conjugalidade, a versão peninsular não deixa de reproduzir protocolarmente as sequências diegéticas prescritas pelo arquétipo narrativo melusiniano: encontro da fada com o mortal, interdito, transgressão, perda (Lecouteux, 1978: 294-306). A específica concretização narrativa a que a lenda procede do modelo formalizante melusiniano decorre, antes, da nítida cristianização do inter-

(1) Como nota Ivy A. Corfis, «*Mélusine* was a politically charged text from its very inception». (Corfis, 1998: 570). Sobre o modo como, também no caso do *Roman de Mélusine*, a ficção fundacional de uma linhagem se articula com tensões sociais reais, *vd.* Harf-Lancner, 1993: 25-36 e Morris, 2001: 13-19.

(2) No conto morgânico, «un être surnaturel s'éprend d'un être humain et l'entraîne dans l'autre monde. Le retour du mortel parmi les siens est lié au respect d'un interdit dont la transgression provoque la mort du héros ou sa disparition définitive dans l'autre monde. Cette union demeure stérile». (Harf-Lancner, 1984: 10)

dito, que, em consequência, torna viável (e, de certo modo, impõe como necessária) uma leitura tropológica da lenda, em sintonia com a qual a sua transgressão «significa o triunfo do cristianismo sobre o paganismo, e do homem sobre a mulher» (Mattoso, 1983: 66). Até certo ponto, a cristianização da matéria folclórica não consegue erradicar, de forma convincente, uma ambiguidade que subsistirá (irresolvida) entre o interdito implícito (ditado pela sociedade que desaprova o pacto feérico como estratagem ilícito de obtenção de poder) e o interdito explícito (expressamente formulado pela mulher): com efeito, se, mesmo depois de regressar à floresta, a Dama continua a prodigalizar ao marido e ao filho, Eñeguez Guerra, proteção ilimitada (como muito bem ilustra a seqüela narrativa do «Cavalo Pardalo»), o relato não autoriza a dedução de que todas as práticas mágicas devam merecer condenação intransigente.¹

Esta indecidibilidade ajudará, porventura, a compreender a moderada satanização da protagonista que se revela bastante discreta na exibição da sua procedência fantástica. Excetuando o *pee forçado* (um motivo de assídua atestação folclórica) ou vagos dons divinatórios², o texto não se demora no retrato sobrenatural da mulher, insinuando, antes, a alteridade humano/feérico pela intermediação quase subliminar de um imaginário dualista que molda a configuração do espaço e, de modo ainda mais determinante, do género sexual. Ao cenário da domesticidade conjugal (que emoldura o nascimento da progénie, invariante mitema melusiniano) opõe-se explicitamente o território selvagem e pagão das montanhas, refúgio natural da fada ctónica. Na realidade, como observou Luís Krus, «a dialéctica espacial aldeia/campo de batalha, conduzindo à entrega consentida da Biscaia aos Haros, é agora substituída pela tensão solar/floresta. À conquista do espaço sociabilizado, junta-se a conquista do espaço selvagem» (1985: 16). A polaridade sexual, delineada pelo texto, constitui outro dos desdobramentos desta geografia simbólica, insistindo-se que «quando comiam de

(1) Como refere Prieto Lasa, «el pacto garantizaba, pues, el disfrute de una acción protectora, de dimensión mágica, tanto sobre los señores como sobre Vizcaya, afianzaba el carácter indisoluble de la relación entre ambos, reforzaba la calificación de aquellos como protectores de este, y añadía a dicha calificación un nuevo rasgo: el de ser mediadores entre el territorio y las fuerzas sobrenaturales que actuaban en él, superando así las capacidades del resto de los mortales, o, al menos, las de sus posibles competidores». (Prieto Lasa, 2002: 139)

(2) Na narrativa subsequente, «O Cavalo Pardalo», Eñeguez Guerra vai ao encontro da mãe em busca de auxílio para libertar o pai feito prisioneiro em Toledo. Antes mesmo que pudesse explicar a razão de tão inesperada visita, a Dama fala «em cima de ãa pena»: «Filho, Eñeguez Guerra, vem a mim ca bem sei eu ao que vées». E el foi pèra ela e ela lhe disse: «Vées a preguntar como tirarás teu padre da prisom?». (Mattoso, 1983: 71).

suum dom Diego Lopez e sa molher, assentava el a par de si o filho, e ela assentava a par de si a filha da outra parte» (Mattoso, 1983: 70). A territorialização estrita do feminino e do masculino – também duplicada numa «geografia do alto e do baixo» (Farra, 2004: 9) – encontra-se simbolicamente figurada na miniatura narrativa em espelho que constitui o episódio da disputa entre alão e podenga. Alegoria transparente da vitória do princípio da feminilidade sobre a virilidade (e, translatamente, do cristão sobre o pagão), esta *mise en abyme* pressagia também, numa espécie de alternativa fantástica à sucessão linhagística agnática, a transmissão de poderes sobrenaturais à filha abduzida pela Dama Pé-de-Cabra. A verdade é que, no que respeita ao seu destino, o texto opta por um desconcertante silêncio. Já Laurence Harf-Lancner notou, a propósito da versão peninsular, que «le récit s'intéresse visiblement peu au sort de la fille, dont on ne connaît pas même le nom» (1984: 102), comprovando a absoluta hegemonia do modelo de descendência patrilinear: «Seuls importent donc les descendants mâles, qui portent et transmettent le patronyme» (1984: 102).

É este silêncio que, como oportunamente se verá, os textos contemporâneos irão querer remediar. Inversamente, o *Livro de Linhagens*, depois de relatar a intervenção reparadora da Dama que, ao doar a Eñeguez Guerra o prodigioso cavalo Pardalo,¹ patrocina a libertação do marido cativo em Toledo, não deixa de aludir à funda cumplicidade de filho e mãe, agora metamorfoseada no *coouro da Bizcaia*:

E depois, a cabo de tempo, morreo dom Diego Lopez, e ficou a terra a seu filho, dom Enheguez Guerra. E algũs ha em Biscaia que disserom e dizem hoje em dia que esta sa madre de Enheguez Guerra que este é o coouro de Bizcaia. E cada que i é o senhor de Bizcaia em ùa aldeã que chamam Vusturio, todolos deventres das vacas que matam em sa casa, todolos manda poer em ùa peça fora de aldeã, em ùa pena; e pela menhãã nom acham i nada (...). E mais dizem hoje em dia i, que jaz com algũas molheres i nas aldeãs, ainda que nom queiram, e vem a elas em figura d'escudeiro, e todas aquelas com que jaz tornam-se esooradas.

(Mattoso, 1983: 71)

⁽¹⁾ L. Harf-Lancner distingue o desenlace feliz do conto melusiniano do epílogo mais sombrio que predomina nas versões lendárias, categoria em que se inclui a Dama do Pé-de-Cabra «L'héros de la 'légende' mélusinienne, c'est le fils de la fée: de leur lien avec l'autre monde le père seul supporte le maléfice afin que le fils en retire la gloire». (Harf-Lancner, 1984: 112)

A referência, no epílogo, à transfiguração teratológica da Dama Pé-de-Cabra, bem como ao ritual propiciatório, assinalam, como nota Luís Krus, uma «regressão da fada em relação à sua tentativa de humanização: readquirindo o aspecto da serpente primordial, a que evoca, sob a forma de dragão, as forças maléficas da natureza, potencializa o respectivo carácter destrutivo e sanguinário» (Krus, 1985: 20). O disfarce tático em escudeiro e a libido disruptiva constituem, em suma, prenúncios do triunfo de uma bestialidade recalcada *contra naturam*.

Comentando o assíduo processo de refuncionalização de figuras míticas em que assenta a reinvenção ficcional das origens de algumas linhagens, Juan Paredes Núñez salienta que «el relato genealógico implica siempre de alguna manera una instrumentalización, reducida a veces a la simple selección y ordenación del material, otras más palpable en la refundición, y ya de modo ostensible en la elaboración de la propia escritura» (1998: 127). Ressalvaria que, mesmo que em retoma instrumentalizada, presente-se, em muitos desses recontos, um excesso de sentido irredutível a qualquer doxa ideológica ou finalismo legitimante.

Talvez por isso, voltará Herculano, séculos depois, a interpelar a Dama do Pé-de-Cabra do *Livro de Linhagens*, convocando-a, também ele, para fundadora de uma nova linhagem. Literária, desta vez.

3. Escrever «uma tradição veneranda»: o conto gótico de Herculano

«Medievalista por vocação romântica e por opção ideológica» (França, 1997: 186), tanto por profissão de fé doutrinária como por temperamento, Herculano elege a medievalidade como natural campo de inquirição historiográfica e, num gesto de consciente pioneirismo, irá transformá-la em terreno de experimentação romanesca. O enaltecimento mitificante da época medieval faz emergir na sua obra, como seria de esperar, um «passadismo estreme: o amor ao passado pelo passado, em oposição ao presente, corrupto e decadente» (Beirante, 1991: 11), mas não pode, ainda assim, desligar-se de uma funda convicção no valor pragmático da história que extrai das *res gestae* substância exemplar para esclarecer o presente.

Comungando das concepções postas em circulação pela historiografia de matriz liberal que, um pouco por toda a Europa, prescrevia a reabilitação da Idade Média, Herculano encarece a variedade e a liberdade deste período – modelarmente plasmadas no municipalismo como modelo de representação liberal –, justapondo-as, em raciocínio antinômico, à unidade e ao absolutismo que anunciam o advento renascentista. São, na verdade, as raízes medievais do conceito de nação que Herculano revisita quando tem que eleger a moldura temporal da sua obra. E não é difícil compreender porquê: interessado na prospeção da *índole* da nacionalidade, entendida como «fundamento a-histórico da historicidade da Nação» (Catroga, 1998: 79), a recuperação da Idade Média justificava-se por ter sido esta a época em que o espírito do povo mais teria coincidido com a sua verdadeira essência.

Perspetivado o *ethos* do historiógrafo como «uma espécie de magistratura moral (...), uma espécie de sacerdócio» (Herculano, 1972: 12), no fundo, um labor de missão reformista e regeneradora, a ele competirá «corrigir e alumiar o presente pelas lições da história» (Herculano, 1980: 4). A complementaridade dos planos historiográfico e ficcional – encarado o segundo como amenização narrativa do primeiro – instala na novela ou no romance a precedência de uma tese a demonstrar. Como nota Maria Laura Bettencourt Pires, «Herculano juntou ao romance histórico outra linha dentro da ficção, o romance de tese, e conseguiu harmonizá-las» (1979: 83). Por isso, com frequência, a narrativa «*esconde* sob as roupagens da História a teoria que quer demonstrar» (Marinho, 1992: 106). A projetada fidelidade da reconstituição histórica encontra neste imperativo ideológico a sua razão de ser e, em simultâneo, modela a retórica da efabulação herculaniana – o seu concretismo descritivista, o seu fraseamento arcaizante, a polarização maniqueísta dos actantes – e a frequência de determinados dispositivos diegéticos, como a citação intertextual de fontes ou as múltiplas referências (toponímicas, arqueológicas, lexicais) que credibilizam o relato e funcionam como essenciais estratégias de veridicção.

Através de um pedagogismo omnipresente, coligando o histórico e o didático, Herculano pretende, à maneira de Scott, «fornecer ao leitor do século XIX matéria de reflexão sobre formas de estar no mundo, incidindo especialmente no papel activo a desempenhar pelo sujeito na reconstrução de uma identidade perdida» (Melão, 1998: 55). Nacionalizando, com consciência programática, o magistério romanesco de Scott, Herculano procede, na esteira do mestre escocês, à «representação, com base erudita,

da vida íntima das épocas passadas» (Chaves, 1979: 28). Não deixa, ainda assim, de reivindicar, a par da composição da cor local,¹ licença artística para a criação imaginativa. Com efeito, para o romancista, o propósito de construção de um núcleo efabulatório com validade exemplar, isto é, de um «passado arquetípico» (Marinho, 1992: 99) supera em importância a estreita factualidade:

Novela ou História qual destas duas cousas é a mais verdadeira? Nenhuma, se o afirmarmos absolutamente de qualquer delas. Quando o carácter dos indivíduos ou das nações é suficientemente conhecido, quando os monumentos, as tradições e as crónicas desenharam esse carácter com pincel firme, o novelista pode ser mais verídico do que o historiador; porque está mais habituado a recompor o coração do que é morto pelo coração do que é vivo, o génio do povo que passou pelo do povo que passa. (*apud* Chaves, 1979: 30)²

Para o território da ficção se transfere, pois, o encargo de pronunciar a «forma indizível» do discurso histórico, incapaz, por se encontrar refém de um cientismo analítico-dedutivo estreito, de promover a comunhão cúmplice da alma do poeta e da alma do povo. O romance configura, deste modo, no âmbito do projeto historiográfico de Herculano, um «*espaço estético da eticidade*» (Carvalho, 1992: 518). Torna-se, assim, evidente que, como lembra Paulo Archer de Carvalho, «com *Eurico* ou com *O Bobo*, Herculano não pretendeu *fazer história*, mas escrever o que, à luz dos seus postulados historicistas, era indizível: o espírito do povo, o carácter do indivíduo» (Carvalho, 1992: 518).

(1) «De maneira muito geral, a *cor local* medieva é dada pelas descrições pormenorizadas de: 1. vestuário de cada sexo, e consoante a classe social a que pertencia; 2. utensílios de trabalho e armas de defesa ou de ataque; 3. usos, costumes, crenças religiosas e superstições; 4. canções, literatura oral e modismos da linguagem popular; 5. paisagens naturais, multidões em marcha e ambientes interiores.» (Beirante, 1991: 58)

(2) Cf. o seguinte comentário de Celia Fernández Prieto, a propósito da postulação romântica da superioridade do discurso romanesco sobre o histórico: «En su proyecto de recrear el pasado, de reconstruirlo y resucitarlo imaginativamente, la novela histórica romántica declara su soporte documental y su intención de hacer conocer a los lectores de una forma amena aspectos del pasado histórico nacional. La novela aparece ahora como un buen auxiliar de la historiografía, como la posibilidad de *completar la historia* llegando hasta donde ella no puede llegar: los detalles de la vida privada, los acontecimientos menudos, las costumbres, etc. (...) Se invierte, pues, la tradicional jerarquización que colocaba a la historia por encima de la novela». (Fernández Prieto, 1998: 89)

O mesmo pode, em boa verdade, afirmar-se sobre as *Lendas e Narrativas*, vindas a lume em 1851, uma obra constituída maioritariamente por textos dispersos – «pequenos romances» e «esboços» (Herculano, 1992: I, x), que haviam já conhecido publicação prévia nas revistas *O Panorama* (que Herculano funda, dirige durante algum tempo e com a qual continuará a colaborar) e *A Ilustração*. Na «Advertência da Primeira Edição», o autor expõe as razões por que decidira recuperar do limbo folhetinesco esses tentames ficcionais ou, nos seus termos, esses «ensaios» que considera como «a sementinha donde proveio a floresta» (Herculano, 1992: I, 4). Prendem-se elas, sobretudo, com o projeto de aclimação nacional da tradição do romance histórico, para o qual, sublinha enfaticamente, «faltavam absolutamente os modelos domésticos» (Herculano, 1992: I, 2).

Esse gesto fundacional de um autor que declara «criar a substância e a forma» (Herculano, 1992: I, 2) de um novo género literário não deve fazer esquecer que Herculano «no podia desaprovechar un material que le permitia, a la vez entroncar no solo com las tradiciones nacionales, tan queridas de los românticos, sino también com la moda gótica inglesa donde directamente se habían recogido los modelos literários para esa renovación» (Abreu, 1997: 309). Aos modelos ingleses poder-se-ia ainda acrescentar a caudalosa tradição do conto fantástico alemão à Hoffmann e do *conte noir* francês.

O próprio título remático da coleção não deixa de antecipar a natureza multiforme do conjunto, quando analisado sob um ângulo genológico. Com efeito, se às *lendas* correspondem, seguramente, os textos de matéria histórica, na categoria das *narrativas* caberiam, por exclusão, todos os escritos incatalogáveis à luz deste critério: ou por a sua efabulação preterir a orientação estritamente historicista (*v.g.* *O Pároco da Aldeia* ou *De Jersey a Granville*) ou por neles prevalecer o «género fantástico» que Herculano explicitamente associa a «A Dama Pé de Cabra»!¹

A edição original de «A Dama Pé de Cabra. Conto de Junto ao Lar», estampada em *O Panorama*, surge em três números, entre setembro e outubro de 1843 e inclui uma significativa nota de Herculano: «Este conto, no género fantástico, é tirado substancialmente do Título 9 do *Livro de Linhagens*, chamado vulgarmente do *Conde D. Pedro*» (Herculano, 1992: II, 75). Como sustenta Orietta Abbati, «a citação da fonte autorizada age sobre os dois planos: no metodológico, confere-lhe veracidade e

⁽¹⁾ Esta referência consta de uma nota do autor à edição que começou a ser publicada em *O Panorama*, em 2 de setembro de 1843.

credibilidade, mas no comunicativo retira-as, ou melhor torna explícita a própria natureza ficcional do conto originário, acentuando-se esta no segundo, de tal forma que se torna uma ficção de uma ficção» (Abatti, 2002: 729). O expediente historiográfico que consiste em averbar explicitamente a procedência da narrativa, elidida na ulterior edição em volume, demonstra, realmente, «o peso das fontes históricas utilizadas por Herculano na elaboração destes textos de ficção» (Buescu, 1987: 27), mas sobretudo não deixa dúvidas acerca do seu interesse persistente pelas linhagens peninsulares, esbatendo as fronteiras entre erudição historiográfica e escrita criativa ou, no caso vertente, entre texto e intertexto.

Com efeito, em 1854, o historiador dará à estampa o estudo, apresentado à Academia Real das Ciências de Lisboa, intitulado *Memoria sobre a origem provavel dos Livros de Linhagens*. Aí, ecoando a defesa romântica do espírito coletivo criador e da vitalidade da *Volksliteratur*, Herculano argumenta constituir o *Nobiliário* do Conde D. Pedro «o livro, não de um homem, mas sim de um povo e de uma epocha» (Herculano, 1854: 4)¹ e sublinha, em termos enfáticos, aquele que julga ser o seu insuperável valor documental:

Nas suas páginas sente-se viver a idade media: ouve-se a anecdotia cortesã de amor, de vingança, ou de dissolução, como a contavam escudeiros e pagens por sallas d'armas, e as lendas como corriam de boca em boca, narradas pela velha cuvilheira juncto do lar no Inverno. Assistimos, por meio delle, ás façanhas dos cavalleiros em desagravo da própria honra, aos feitos de lealdade, ás covardias dos fracos, ás insolências dos fortes, e, emfim, a grande parte da vida intima do solar do infanção, do rico-homem e do paço real, que as chronicas raro nos revelam, e que a historia, como o século XVI a reformou e puliu, achou indigna de occupar os seus períodos brilhantes moldados pelos de Salustio e de Lívio. (Herculano, 1854: 4)

(¹) Cf., a este propósito, as palavras de José Ramón Prieto Lasa: «En el siglo XIX, Alexandre Herculano, influido por las teorías de la creación colectiva, tan en boga durante el Romanticismo, sostenía que el *Livro* representa una de las fases de transformación gradual, de actualización diacrónica, por las que fue pasando un antiguo registro de la nobleza lusitana. Otras etapas anteriores de tal proceso estarían representadas por los llamados *livros velhos de linhagens* portugueses: el *Livro Velho*, del último tercio del siglo XIII, y el *Livro do Deão*, compuesto en torno a 1340. El conde no sería, por tanto, sino un sujeto más de los diez o veinte que lo corrigieron, ampliaron o redujeron, de acuerdo con las diferentes necesidades o conveniencias de dicha aristocracia». (Prieto Lasa, 1991: 31)

Em 1856, nos seus *Portugaliae Monumenta Historica*, série *Scriptores*, Herculano editará, pela primeira vez, o *Livro das Linhagens do Conde D. Pedro*. Se este interesse erudito não teria, como é natural, deixado de informar a recomposição da lenda medieval, é inegável que o argumento mítico-lendário forneceu ao autor matéria-prima para um exercício de natureza assumidamente ficcional. É bem verdade que a liberdade da *inventio* se pressentia já no subtítulo original de *conto de junto do lar*; a dominante ficcional sairá, contudo, reforçada das mudanças introduzidas nas indicações paratextuais que acompanham a publicação em volume: o conto surge agora designado como *rimance de um jogral* e as divisões internas em que aparece segmentado são classificadas como *trovas*. É, de facto, «na região fronteira entre os dois discursos – o histórico e o ficcional – e a partir do entrelaçamento de um no outro – que se pode analisar o conto “Dama pé de cabra”» (Oliveira, 2000b: 153).

Para além de indiciar um eventual impasse classificativo, do qual não poderá dissociar-se a novidade sem precedente do género cultivado por Herculano, a renomeação da narrativa como *rimance* dará ensejo à textualização de um modelo elocutório específico, de ressonância épico-jogral, centrado na presença ostensiva de uma «oralidade primitiva» (Lima, 2002: 33). O *incipit* do conto é eloquente acerca da partilha convivial de *tradições venerandas* e do pacto de verdade firmado pela *auctoritas* deste narrador:

Vós os que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem nas tropelias de Satanás, assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia.

E não me digam no fim: «Não pode ser.» Pois eu sei cá inventar cousas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho, quase tão velho como o nosso Portugal. e o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo, a algum jogral em seus cantares.

É uma tradição veneranda; e quem descrê das tradições lá irá para onde o pague. (Herculano, 1992: II, 35)

O estilo enunciativo deste contador-jogral, pontuado por fórmulas de sentido fático e reproduzindo um débito narrativo próximo do relato oralizante da canção de gesta (e ao qual nem sequer falta a *patine* lexical arcaizante), aproxima-o das funções do narrador-*histor*, entendido como

(...) a repository of fact, a tireless investigator and sorter, a sober and impartial judge – a man, in short, of authority, who is entitled not only to present the facts as he has established them but to comment on them,

draw parallels, to moralize, to generalize, to tell the reader what to think and even to suggest what he should do. (Scholes & Kellogg, 1966: 266)

Num ágil doseamento da distância narrativa, o contador de histórias – cuja vocalidade, em mais do que uma ocasião, terá que ser entendida como desdobramento da do autor – não se coíbe de intermediar a história, ora por meio de comentários digressivos e recapitulativos, ora através de explícitos marcadores performativos e interacionais que visam a implicação comunicativa do narratário e mimetizam a oralidade¹:

Dirá agora alguém: «Era, por certo, o demónio que entrou em casa de D. Diogo Lopes. O que lá não iria!» Pois sabeí que não ia nada. (Herculano, 1992: II, 38)

Quer mo creiam, quer não, di-lo a história: eu com isto não perco nem ganho. (Herculano, 1992: II, 69)

Nós os homens costumamos dizer que as mulheres são curiosas. Nós é que o somos. Mentimos como uns desalmados. (Herculano, 1992: II, 72)

Como não quero improvisar mentiras, por isso não direi mais nada. (Herculano, 1992: II, 74)

Episódicos assomos irónicos, por vezes em conjunção com um premeditado anacronismo, deixam intuir, por detrás da *persona* narrativa, a intrusão indiscreta da axiologia do autor, numa estratégia que já foi designada como *dupla voz*² como se pode, por exemplo, verificar na seguinte tirada antiacadémica:

O ónagro fitou as orelhas e, em sinal de aprovação, começou a azurrar; começou por onde, às vezes, academias acabam. (Herculano, 1992: II, 61)³

Para além da credibilização da sua voz, o narrador reivindica o seu lugar numa linhagem atávica de contadores – «Se a conto, é porque a li num livro muito velho, quase tão velho como o nosso Portugal. e o autor do livro velho leu-a algures ou ouviu-a contar, que é o mesmo» (Herculano, 1992: II, 35) –, assumindo-se, em boa lição romântica, como um elo mais no processo de transmissão diferida de uma história acreditada pela sua incessante propagação. Ora, uma vez que *contar* é, sobretudo, *recon-*

(1) Sobre este assunto, *vd.* Pires, 1974: 139-145.

(2) Assim surge designada em Oliveira, 2000a: 129-149.

(3) Uma nota de rodapé do autor dilucida a ironia: «O *Dicionário da Academia*, que ficou interrompido no fim da letra A, acaba na palavra *azurrar*».

tar, o recurso à ficção do manuscrito encontrado (um dispositivo diegético que Garrett já desmontara parodicamente em *O Arco de Sant'Ana*) representa um «álibi de historicidade» (Santos, 1977: 57)¹ que, aliás, a narrativa não deixará de recuperar, numa estratégia de insistente refração especular. Com efeito, numa espécie de vertiginosa *mise en abyme*, o conto multiplica os manuscritos e os narradores, imbricando, pela mobilização de um gradual processo regressivo, sucessivos níveis narrativos. Para além do contador cuja voz primeiro se ouve, num tempo que podemos presumir ser o mesmo do autor, avultam ainda o «autor do livro velho» (século XIV); o jogral que, no século XI, relata a história de D. Diogo Lopes, D. Inigo Guerra e a Dama Pé-de-Cabra, que ocorrera há um século atrás; o abade que, ao ouvir D. Diogo em confissão, lhe relata a história protagonizada pelo conde Argimiro que lera na «última folha de um santoral godo», composto um século antes. No interior desta, encontra-se ainda a narrativa encaixada do pai de Argimiro, interrompida pela sua morte abrupta. A artificiosa permutabilidade de vozes e encadeamento de narrativas dela resultante saldaram-se num exercício de anamnese, por meio da qual se recua da história ao mito, num «procedimento de procura das raízes e das origens do acontecido histórico», de «reconstrução de uma memória simultaneamente individual e colectiva» (Buescu, 2005: 93). Como notou Maria Fernanda de Abreu, a inevitável dilação diegética implicada por esta recuperação arqueológica de histórias e pela proliferação de planos temporais, conquanto represente um dos mais originais rasgos compositivos da versão de Herculano, afasta «A Dama Pé de Cabra» dos preceitos da unidade de efeito e da condensação codificados pelos teóricos do género contístico (Abreu, 1997: 313-314). Por isso, «la decisión que tomó Alexandre Herculano de abandonar la clasificación de “cuento” para su *Dama Pé-de-Cabra* pudo ser el resultado de la conciencia que tuvo el escritor de haber transgredido las “reglas” del género “cuento”, al introducir una construcción no lineal en la organización temporal del relato» (Abreu, 1997: 314-15).

Em relação ao argumento narrativo diretamente colhido no *Livro de Linhagens*, Herculano lança mão de estratégias técnico-discursivas que, regra geral, redundam na *amplificatio* retórica do elíptico relato medieval. Como aliás se indicava na edição dada à estampa no *Panorama*, o núcleo diegético do conto (a Dama Pé-de-Cabra e sua relação com Diogo Lopes e Inigo Guerra, respetivamente quarto e quinto senhores da Biscaia) é decal-

⁽¹⁾ A expressão foi originalmente cunhada por Maria Lúcia Lepecki.

cado do título IX do *Nobiliário* do Conde, embora Herculano incorpore ainda, no seu *remake*, referências constantes da primeira parte e do epílogo do mesmo título – alusões a D. Froão e aos conflitos entre o reino da Biscaia e o reino leonês, por exemplo (Prieto Lasa, 1991: 196). A Primeira Trova do texto oitocentista retoma, ampliando-a consideravelmente, a lenda peninsular da Dama do Pé-de-Cabra; na Segunda Trova – a mais desviante em relação à lição narrativa do *Livro de Linhagens* –, o extenso colóquio entre Inigo Guerra e o seu pajem Brearte – criado *ex novo* por Herculano – constitui pretexto para nele se interpolar o relato da história da condessa e de Argimiro o Negro; na Terceira Trova, recupera-se o episódio da libertação de D. Diogo Lopes e do Cavallo Pardalo, nas *Lendas e Narrativas* substituído por um não tão nobre ónagro, «com ecos intertextuais quixotescos» (Abatti, 2002: 736).

Contrariamente à discreta natureza feérica da sua antepassada medieval, a Dama do Pé-de-Cabra herculaniana aparece exuberantemente diabolizada. O narrador dissemina no texto abundantes indícios do sinistro comércio da Dama com o maligno, como sejam a sua sintomática associação com a podenga no decurso da sua possessão transfigurante – «E a mão da dama era preta e luzidia, como o pêlo da podenga, e as unhas tinham-se-lhe estendido bem meio palmo e recurvado em garras» (Herculano, 1992: II, 41) –, as suas capacidades divinatórias, reveladas ao ler o pensamento do filho, o seu «rir de dorminte, triste e medonho» (Herculano, 1992: II, 61), e, sobretudo, a cantiga-esconjuro que entoa, digna de acompanhar o mais orquístico *sabat*:

Pelo cabo da vassoura,
Pela corda da polé,
Pela víbora que vê,
Pela Sura e pela Toura;

Pela vara do condão,
Pelo pano da peneira,
Pela velha feiticeira,
Do finado pela mão.

(Herculano, 1992: II, 61)

Esta atmosfera de estranheza inquietante é adensada pela persistente dinamização de uma gramática do fantástico, da qual fazem parte prodígios, aparições ou metamorfoses: lembre-se, por exemplo, o transe induzido a Enheguez Guerra pela mãe (intertextualmente reminiscente do

motivo medieval da aberração temporal, glosada, por exemplo, na célebre cantiga CIII de Afonso X) ou «o cheiro intolerável de enxofre e de carvão de pedra inglês, que logo se percebia ser cousa de Satanás» (Herculano, 1992: II, 72), que anuncia o ressurgimento da Dama. É bem verdade que, em Herculano, «a Dama Pé-de-Cabra encarna o protótipo da mulher que conserva em si esse núcleo inexpurgável – a identidade insurrecta e imbatível» (Farra, 2004: 12).

Num evidente aprofundamento do imaginário erótico dualista que o *Livro de Linhagens* já pressupunha (metonimicamente figurado no par sexuado alão/podenga), também no conto coligido em *Lendas e Narrativas* é verificável idêntica «oscilação entre os lugares do masculino e do feminino, bem como dos papéis de poder que homem e mulher desempenham no interior da família» (Buescu, 2005: 97). Correlativamente, outros binómios – doméstico/selvagem, cristão/pagão, divino/terreno – se lhe agregam, prenunciando o destino desigual dos filhos. Da filha, Dona Sol, que em Herculano conquista um nome, mas ainda não uma voz, pouco se sabe, a não ser que é, num dramático *volte-face*, arrebatada pela mãe. Quando se trata de desvendar o futuro de Inigo Guerra, o texto torna-se, a um tempo, mais explícito e mais enigmático:

D. Inigo, porém, nunca mais entrou na igreja, nunca mais rezou, e não fazia senão ir à serra caçar.

Quando tinha de partir para as guerras de Leão, viam-no a subir à montanha armado de todas as peças e voltar de lá montado num agigantado ónagro.

E o seu nome retumbou em toda a Espanha; porque não houve batalha em que entrasse que se perdesse, e nunca em nenhum recontro foi ferido nem derribado.

Diziam à boca pequena em Nustúrio que o ilustre barão tinha pacto com Belzebu. Olhem que era grande milagre! (...)

Fosse como fosse, Inigo Guerra morreu velho: o que a história não conta é o que então se passou no castelo. Como não quero improvisar mentiras, por isso não direi mais nada. (Herculano, 1992: II, 73-74)

De entre todos os silêncios, desconcerta sobretudo o que cala o destino de Dona Sol. Numa leitura instigante, sugere Helena Buescu que «a coisa indita que tal silêncio diz é (...) a sugestão de incesto nomeadamente entre os dois irmãos, Inigo e Sol» (2005: 101). E aduz argumentos que suportam a conjectura: a incompreensível solidão amorosa de D. Inigo, que se traduz num evidente fracasso em dar continuidade à linhagem, a relevância

antropológica das narrativas de incesto na cultura medieval – que, certamente, o autor das *Lendas e Narrativas* conhecia – destinadas a referendar as uniões exogâmicas, a difusão europeia do tema do incesto através de René de Chateaubriand, que Herculano elege como verdadeira figura tutelar. Sendo assim, conclui a ensaísta, «esta tensão entre narrar e remeter para o silêncio funda “A Dama Pé-de-Cabra” e permite entendê-la como uma fábula sobre a experiência traumática do incesto» (Buescu, 2005: 106).

«– Culpa?! Não há para mim inocência nem culpa» (Herculano, 1992: II, 61) – colhida na Dama do Pé-de-Cabra, esta declaração radicalmente amoral poderia talvez eleger-se como legenda sumular da fantasia gótica de Herculano. Como se, só ao abrigo do devaneio ficcional, fosse admissível retratar a face inquietante do irracionalismo insólito e do desregramento imaginativo – ou não se movesse o autor da *História de Portugal* no «reino dos absolutos» (Buescu, 2001: 37).

4. Escrever a morte, escrever o desejo: declinações pós-modernas

Condição de sobrevivência do mito, a sua metamorfose, mais ou menos profunda, ao assegurar a sua deslocação temporal, não poderia deixar de, sobretudo na sua aculturação à contemporaneidade, nele inscrever a marca da «involução neurótica dos tempos», para recuperar a justa formulação de Carla Arnell (1999: 30). O sentido e alcance desse gesto produtivo e transformador – distante já da replicação mimética, numa era que se sabe ser a da suspeita – podem ser exemplarmente surpreendidos em duas reescritas contemporâneas da lenda da Dama do Pé-de-Cabra. Refiro-me aos contos «O Livro de mortos», incluído na coletânea *O Retrato de Rubens*, de Amadeu Lopes Sabino, publicada em 1985, e «Fascinação» (2004), de Hélia Correia.

Para um autor como Lopes Sabino que, no prólogo anteposto à sua coletânea de narrativas breves, declara sentir-se irmanado às irmãs Brontë, confessando que «como elas, nutr[e] especial preferência pelo fantasmagórico» (Sabino, 1985: 16), não é de estranhar o repto criativo que terá representado a lenda da Dama do Pé-de-Cabra. Sustentando ainda que «escrever é remar contra a maré» (Sabino, 1985: 16), apresenta os seus contos – «conjunto de textos na encruzilhada da ficção, do ensaio e da crónica», «escritos à maneira de um Camilo ou de um Teixeira-

-Gomes» (1985: 16) – como produto desse «deleite egoísta» que consiste em dinamitar verdades cristalizadas e convicções inabaláveis. Na qualidade de rudimentar mapa de leitura, esta advertência prefacial não deixa de enunciar duas das linhas de rumo que norteiam a reescrita de Lopes Sabino: por um lado, um intento assumidamente revisionista, tornado patente no projeto de recepção crítico-criativa da lenda (medieval e romântica); por outro, a cedência ocasional a uma vocação ensaística que assim se intromete no regime estilístico de uma escrita que se autoapresenta como ficcional.

O título «O Livro dos Mortos», ao evocar, logo no pórtico do conto, a tradição fúnebre do *Todtenbuch* egípcio (coletânea de encantamentos e orações que, no Antigo Egito, se destinava a guiar o defunto em trânsito *post-mortem* pelo mundo subterrâneo), anuncia um relato que se pretende ficção obituária ou *memento mori* sobrenatural. A vigilante mediação de um narrador-comentador de primeira pessoa, nítido desdobramento ficcional da instância autoral, organiza o exercício de arqueologia rememorativa, em função do qual se chama ao texto em processo de escrever-se a lenda da dama da Biscaia:

Persegue-me um tema de Herculano: a história de D. Inigo Guerra, filho de Diogo Lopes, senhor da Biscaia, e da Dama Pé-de-Cabra. Para ser mais preciso, interessa-me a viagem fantástica empreendida por D. Inigo a Toledo, cidade onde libertou o pai do cativo mouro. (Sabino, 1985: 53)

A reminiscência subjetiva e crítica das duas versões da lenda, intencionalmente aproximativa e lacunar, torna transparentes os procedimentos editoriais deste narrador, hesitante entre a demiúrgia omnissapiente e o conhecimento restritivo que convida à conjectura completiva. Na verdade, se, por um lado, regulares fórmulas de alcance modalizante («eu creio», «suponho») sinalizam a indecidibilidade perante os não-ditos da história, nem por isso o narrador se esforça por encobrir uma presciência visionária que lhe advém da assumida colocação da sua voz no presente, tendo, desse modo, acesso a acontecimentos posteriores de séculos à lenda medieval. Longe de qualquer ilusionismo mimético ou escrúpulo de resgate verosímil do acontecido – numa «provocação da escrita», já assinalada por Annabela Rita (1984: 100) –, este procedimento, por vezes articulado com a deflação irónica, não deixa dúvidas sobre uma mobilização intrinsecamente ambígua e ambivalente da matéria lendária:

É claro que eu gostava de ter conhecido D. Diogo e D. Inigo, fidalgos que pactuavam com o Demo por amor mas iam cultivando os sãos costumes da Reconquista: beber, comer, caçar nos montados e matar sarracenos. Poucos séculos depois, já se vendia a alma ao Diabo a troco da juventude eterna ou, o que é bem mais assustador, na esperança do acesso ao conhecimento universal. (Sabino, 1985: 53-54)

Como se deduz pela alusão ao mito fáustico, a inclinação ensaística do conto, consignada logo nas considerações expendidas no prólogo pelo autor, redundando na sistemática revisitação crítica (e citacional) dos testemunhos que veiculam a tradição. Como já foi salientado, em Lopes Sabino estamos perante «uma experiência compartilhada de mergulho nos textos medieval e de Alexandre Herculano», «uma narração feita para leitores por um leitor» (Franco, 2001: s.p.) que deles exige diligente cooperação intertextual.

Este exercício de colação crítico-impressionista das versões do *Livro de Linhagens* e de Herculano, pluralizando os seus sentidos em função da destreza hermenêutica deste narrador, concorre, em última análise, para a fluidez genológica de um conto que abdica de conceder prioridade à substância narrativa para privilegiar a digressão e a hipótese, dando lugar à enunciação de uma história no condicional:

Na narrativa de D. Pedro, Inigo (Enheguez, segundo o *Livro de Linhagens*), após a morte do pai, ocorrida pouco depois do regresso de Toledo, manterá uma ligação com a mãe, de cuja alimentação passa a encarregar-se. Em Herculano, essa ligação seria mais forte: D. Inigo nunca mais rezou «e não fazia senão ir à serra caçar». Que iria lá fazer? Simples visitas à progenitora ou repetição duplamente diabólica dos amores paternos? Ninguém o sabe, mas eu inclino-me para esta última hipótese, tão apropriada aos pactos com um Belzebu do sexo feminino.

(Sabino, 1985: 54)

Se o incesto (de mãe e filho ou de irmão e irmã) se tinha já insinuado como enredo subliminar na versão herculaniana, essa hipótese diegética transmuda-se agora em presunção indiscutível nesta ficção dentro da ficção que, de forma discricionária, vai engendrando o narrador de Lopes Sabino: «Assentarei pois em que os êxitos marciais de D. Inigo e a sua felicidade foram fruto dos seus amores com a mãe» (Sabino, 1985: 54). Omissa nos textos fundadores da lenda, a tematização do incesto instigará o narrador à assumida recuperação imaginativa do encontro de D. Inigo com a mãe, anterior à sua partida para Toledo, emprestando-lhe agora a

tonalidade de um verdadeiro cenário de sedução, maquinado por uma Dama Pé-de-Cabra *coquette*, que arditamente encobre os «pezinhos de cabra» em sapatos da moda:

Imagino o encontro entre ambos. A Dama conservava a beleza da mocidade perene, que é um atributo dos seres infernais. Vestia um fato comprido de seda do Levante – em regra, o Diabo é oriental, tal como Deus é ocidental – e calçava sapatinhos de veludo que ocultavam os pezinhos de cabra. Foi ela quem, do cimo de um alto penedo, chamou pelo filho com uma voz que era um mundo de subtilidades. (Sabino, 1985: 56)

Como, aliás, se anunciava no *incipit*, o conto demora-se no episódio do resgate miraculoso de D. Diogo Lopes pelo filho. Se a viagem de salvação segue, descontando uma ou outra intrusão narrativa, a lição efabulatória de Herculano, já o mesmo não se poderá afirmar acerca do regresso à Biscaia. A viagem estende-se, é certo, pelos «emblemáticos três dias» (Sabino, 1985: 57),¹ mas um imponderável desvio da montada conduz agora pai e filho a um eremitério, em cujo interior, como que tomado por inexplicável transe, D. Inigo deambula:

Inigo Guerra jamais soube ao certo durante quanto tempo percorreu o eremitério. Uma sublime claridade guiava-o através das galerias, escadas e salas, nuas, frias e desertas. Já exausto, entrou num aposento onde, à luz ofuscante da estrela que entrava por uma janela de grades, divisou um grande livro aberto sobre uma estante de madeira. No couro da encadernação alguém gravara em letras douradas um título: *Livro dos Mortos*; e na página aberta havia um único nome: D. Inigo Guerra. (Sabino, 1985: 58)

Verdadeiro *twist in the tail*, esta imprevista revelação de uma morte anunciada redireciona o rumo diegético e, à parte de introduzir um nítido desvio de rota entre o destino desta personagem e o das suas congéneres medieval e romântica, opera uma espécie de recontextualização em clave metafísica e escatológica. O maniqueísmo reconfortante do conto medieval é, aqui, substituído por uma radical sondagem da morte e das suas angustiantes intimações, dissolvendo, na sua voragem niveladora, a clássica antinomia divino/demoníaco que regulava o relato lendário canónico.

⁽¹⁾ Como destaca Jefferson L. Franco, «em Lopes Sabino (...) as próprias marcas temporais (...) características em Herculano (“Dois anos duraram as guerras del-rei...”, “a clepsidra aponta a hora de sexta nocturna”) já se encontram, se não flexibilizadas e distorcidas, pelo menos desacreditadas como meros maquinismos explicitamente pertencentes ao mundo da narrativa (“durou os *emblemáticos* três dias”)». (Franco, 2001: s.p.)

Parece-me que a essa luz deve ser lido o cenário apocalíptico recriado no epílogo do conto:

Uma luz avermelhada surgia no horizonte e, uma a uma, as estrelas extinguíam-se no firmamento. D. Inigo não sabia se era a manhã se a noite que se alevantava; se eram as portas do Céu se as do Inferno que se lhe abriam; se era de Deus se do Diabo a voz que se fazia ouvir. No entanto, compreendeu-o, nada disso tinha já muita importância. (Sabino, 1985: 58)

Se «O Livro dos Mortos» se institui como *tanatografia*, o *explicit* do conto, num anacronismo de efeitos calculados, acentua, em remate pretensamente didático, a validade transtemporal da única lição possível: a de que, para glosar o célebre passo do *Eclesiastes*, há um tempo para viver e um tempo para morrer. Que, num efeito de surpresa intertextual, sejam os versos cantados por uma banda *rock* a lembrá-lo a este narrador, num improvável final de século e de milénio, só vem demonstrar o que, desde sempre, se soube – que, embora com outros nomes e com outros rostos, Inigo Guerra, Diogo Lopes e a Dama Pé-de-Cabra permanecem:

Segundo Herculano, D. Diogo e D. Inigo floresceram no século XI. Medito neles e nas suas andanças neste final do século XX, enquanto no gira-discos passa uma canção *rock* dos *Fisher Z*:

We share a common destination
Each person has their time to die.

(Sabino, 1985: 58)

Aos que acompanham aquela que tem constituído a já longa trajetória literária de Hélia Correia não causará perplexidade a singular reescrita da lenda de Herculano que, em 2004, sob o título «Fascinação», a autora dá à estampa. Escritora revelada na década de 80 do século passado, a propósito de Hélia Correia e da sua obra – também poética e dramatúrgica, mas sobretudo romanesca – se tem salientado a sua dimensão «camiliana e expressionista»¹ (Ferreira, 2002: 401), bem como a revisitação (sempre

⁽¹⁾ Sobre as afinidades literárias eletivas da autora, cf. as seguintes palavras de Inês Pedrosa: «Não sei quantos metros de Camilo ela leu, quantos litros de *Húmum* bebeu». (Pedrosa, 1987: 6)

interrogante e disruptiva) que propõe do cânone literário nacional (hegemonicamente patriarcal) sob uma luz feminina,¹ mesmo que não feminista.²

A verificar-se, a especificidade deste olhar feminino não residiria, segundo creio, tanto na inscrição preferencial da personagem da mulher na ficção ou no repisar dos atavismos discriminatórios que sobre ela historicamente impendem – «Um livro não é um pombo-correio, não tem que levar nada na anilha» (*apud* Cantinho, 2005: s.p.), lembra a autora –, mas bastante mais na apresentação de uma singular e inimitável experiência do real, de cuja plenitude participa, de forma impercetível ou magnificada, a vertente fantástica. Neste olhar, poder-se-iam talvez detectar afinidades com um inquieto realismo mágico em declinação feminina, apostado na superação das restrições impostas pelo realismo logocêntrico que subjaz à tradição narrativa canónica. Esta noção do feminino como perceção alternativa do mundo – ou, talvez melhor, perceção de um mundo alternativo – faz emergir o fantástico como destacado ingrediente ficcional, entendendo-o sobretudo enquanto perscrutação fascinada da inabarcável diversidade do universo. De certo modo, a ficção de Hélia Correia reedita a crença num renovado vitalismo de contornos hilozoístas. Por isso, a paisagem de um certo provincialismo ruralista (e, por via dela, a exaltação de um telurismo primordial), que a crítica tem apontado como linha de força ideotemática da sua obra,³ constitui, regra geral, uma cenografia propícia à irrupção de «situações de loucura e fuga aos padrões da rotina, aos ditames da *doxa*» (Rodrigues, 2001: 252). A prevalência quase compulsiva deste imaginário do assombro paganizante é, aliás, admitida pela autora em entrevista:

(1) Sobre o modo como Hélia Correia dá voz à «tentativa histórico-literária da mulher de converter por dentro o realismo clássico», *vd.* o estimulante prefácio de Hilary Owen a *O Número dos Vivos*. (Owen, 1997). Sobre a narrativa da autora como reação às insuficiências das práticas ficcionais de filiação realista, *vd.* Bishop-Sanchez, 2005: 793-813.

(2) Refere Maria Helena Serôdio que Hélia Correia integra uma «nouvelle génération qui, quoiqu'en refusant le statut de féministes, parle des problèmes de la femme dans un monde dominé par des hommes». (1999: 9)

(3) Cito as palavras de Rosa Maria Martelo, a este título exemplares: «Sublinhar nos romances e novelas de Hélia Correia, de *O Separar das Águas* (1985) a *Insânia* (1996), a construção de um mundo essencialmente rural, de pequenas vilas ou aldeias onde a terra, a luz, os animais e as plantas ainda convivem de muito perto com as gentes, seria apenas dizer meia verdade. Quando a acção se desloca para o espaço citadino, as mesmas forças telúricas parecem conduzir ainda as criaturas com cumplicidades envolventes. Essencial será, então, reconhecer que esses mundos de luz e sombra, cuja matéria fulgura numa poalha viva, e onde tudo parece exaltar uma estranha vitalidade, são inseparáveis das emoções que movem desde dentro as personagens». (Martelo, 2001: 248)

Os vestígios de paganismo que ainda existem, nomeadamente nas sociedades rurais, são, de facto, a matriz do meu imaginário, embora eu também gostasse de experimentar outros registos. Eu bem tento caminhar de costas voltadas a esse universo, mas acabo sempre por sentir o apelo duma espécie de mundo paralelo que, ao longo dos séculos, resistiu aos impulsos repressivos da Igreja Católica. São crenças que podem causar perturbação e terror, mas que também são fonte de esperança. Não me posso queixar delas – têm-me alimentado a escrita. (Correia, 2005: 24)

Estas mesmas forças se apresentam como móbil propulsor da escrita em «Fascinação», narrativa que, aliás, Hélia Correia projetou como «uma continuação para a Dama Pé-de-Cabra, de Alexandre Herculano» (Correia, 2005: 24). À publicação conjunta, em volume único, do conto da autora e do texto de Herculano não é estranha a vontade de firmar um particular contrato de receção. Na verdade, através deste gesto editorial, consigna-se não só um parentesco literário alicerçado num fundo mítico comum, mas postula-se o *modus legendi* da obra, convidando à leitura em espelho das duas narrativas que a integram, à maneira de díptico. Prorrogação confessa do relato oitocentista da Dama do Pé-de-Cabra, «Fascinação» socorre-se de um constante aparato remissivo, sinalizando com frequência a assimilação do pré-texto de Herculano. Trata-se, bem entendido, de uma incorporação intertextual de intenção crítica, que não hesita em lançar um olhar cético sobre a proibidade do contador romântico, expondo as fragilidades ou incongruências do seu relato ou denunciando a sua parcialidade androcêntrica, que o faz privilegiar o destino das personagens masculinas, subalternizando, a ponto de optar pela sua rasura silenciosa, o das femininas. Em relação ao episódio, convocado em analepse, da transgressão do interdito por D. Diogo Lopes, arrebatamento da filha e subsequente fuga da Dama para a floresta, comenta, em intrusão de ressonâncias camilianas, a narradora:

O aterrado pai deitou-se ao filho com toda a robustez do seu abraço e assim o reteve contra o chão. Não irei eu, discreta narradora, comentar esta escolha do fidalgo, feita em arrancos de aflicção tamanha. Talvez se achasse próximo de Inigo e, caçador experiente que era, medisse as boas probabilidades. Os relatores do caso não descrevem convenientemente a posição das quatro personagens envolvidas. Do mais fiável, que a passou à escrita, temos informação de que já estava Dona Sol afastada do soalho quando Diogo Lopes reagiu e impediu o rapto do filho. Porém, quem sabe se escolhendo perder um, sendo ágil a escolher

nas montarias, não lhe pesou na decisão a diferença entre manter na casa o seu varão e o somenos proveito da donzela. (Correia, 2004: 14-15)

Em «Fascinação», esta divisão incomunicante das esferas do feminino e do masculino, pressuposta já na lenda medieval, é retonalizada, abrindo a ficção, até agora usurpada pelo espaço varonil da linhagem – «De Inigo Guerra muita história é conhecida» (Correia, 2004: 15), comenta ironicamente a narradora –, ao território mágico das mulheres. Da educação de Dona Sol, protagonista na nova versão, nos é dito, numa espécie de retoma do imaginário mitológico das Amazonas, ter ela decorrido entre mulheres, num improvável gineceu povoado de fadas e feiticeiras.

Adotando um regime dubitativo, o relato lança ainda a suspeição sobre o episódio do resgate miraculoso de Diogo Lopes pelo filho, e, em consequência, sobre o presumível pacto incestuoso estabelecido entre Inigo Guerra e a mãe. Subterraneamente insinuada por Herculano, essa probabilidade é agora reduzida a rumor extravagante:

Mas a Inigo, em sua vida inteira, jamais o viram amar mulher. Era um homem soturno e mesmo aquela claridade de ruivo no seu corpo dissuadia as aproximações como se de uma sombra se tratasse. Episódios de aberta fantasia, como tê-lo ajudado sua mãe a libertar o pai das prisões mouras, circulam, sem emenda, a seu respeito.

O que até hoje permanece omisso, ainda que o soubesse eu, não vos diria. (Correia, 2004: 15-16)

Ao instituir-se como seqüela narrativa do conto de Herculano, a versão de Hélia Correia adentra-se na indagação das suas zonas de indeterminação e nos seus incômodos silêncios. Se, em Herculano, não passavam de hipótese sedutora, resultante de um necessário exercício sobreinterpretativo, os amores incestuosos de Dona Sol e de Inigo Guerra convertem-se, em «Fascinação», em centro irradiador absoluto, como, de resto, desde a sua abertura, o conto torna evidente: «Dona Sol, que amava mais o irmão que o marido, nem queria ouvir as vozes que se levantavam» (Correia, 2004: 11). À semelhança do que acontecera com a mãe, que, contudo, «se comportou, em todo o tempo de casada, como a mais baptizada das esposas» (Correia, 2004: 17), revela-se totalmente improfícua a concessão de Dona Sol à domesticidade conjugal. Ligados, em fatal pulsão, por «esse fio do olhar, no seu poder elástico, durando, alcançando distâncias sem medida» (Correia, 2004: 17), irmão e irmã, manietados ambos por um irreprimível desejo, seguem destinos tangenciais que nunca chegam a cru-

zar-se. Premeditado pela Dama Pé-de-Cabra, «livre criatura dos infernos», que, como se refere num passo que parece ecoar as antigas cosmogonias, pretendia devolver «Sol ao dia e à terra» (Correia, 2004: 18), o encontro amoroso entre Sol e Inigo nunca chega, em virtude da interferência obstinada da reparação divina, a concretizar-se:

Deus impedia o encontro dos irmãos que, a suceder, os amantizaria.

Estavam às vezes próximos, tão próximos nas suas correrias pelos bosques que os seus cavalos se empinavam e riscavam com as patas da frente o vazio. E digo bem: vazio. Pois o Senhor mandava a sua legião dos anjos rarefazer os ares com as suas asas, tornando o sítio terra de ninguém. Às vezes, a mais grossa escuridão caía entre eles e, no entanto, era meio-dia. Muito à distância, a Dama Pé-de-Cabra esticava os negros beiços e uivava. Porém, não conseguia competir. (Correia, 2004: 18)

Motivo de despique titânico entre Deus e a Dama, este incesto inconcretizado por ingerência transcendente dá lugar a uma espécie de psico-maquia de contornos burlescos. Compreende-se, depois, o zelo colocado por Deus na proteção de Dona Sol, impedindo-a de soçobrar ao chamamento do «bruto apetite do incesto» (Correia, 2004: 17): nada no seu corpo «se reconhecia da infernal composição da mãe» e «os seus pezinhos róseos, com dez dedos, chamavam de tal modo a atenção que lhe inspiravam uma espécie de pudor» (Correia, 2004: 17). Como refere Maria Lúcia dal Farra, a propósito da versão medieval,

O fato de a Dama ter criado uma filha a ela aliada implica que a sua herança persistirá por outras gerações, sendo que a semente de discórdia plantada vai ser perpetuamente renovada a cada um dos inúmeros nascimentos dessa insuspeitável e proliferante genealogia feminina: a das mulheres não confiáveis, a das insubordinadas, das insurrectas.

(Farra, 2004. 9)

Ora, a supressão do estigma sobrenatural da progenitora diabólica implica, naturalmente, uma drástica desestabilização das categorias binárias (pecado/redenção, divino/diabólico, natura/cultura) que, desde a sua origem, constituem o nó de convergência ideológico da lenda, mas sobretudo cancela o apaziguante amoralismo da Dama do Pé-de-Cabra, para quem não há inocência nem culpa. A culpa, essa, será agora, não sem alguma ironia, prerrogativa exclusiva da filha, desviada a contragosto da carreira do maligno e dilacerada pelo remorso de um amor maldito:

— E que esperais para me mudar, mãezinha? — perguntou Sol. Olhava os pés descalços cujas dez unhas rebrilhavam ao luar. A mãe usava sempre uns escarpins com um ligeiro salto cor de vinho. Tomava muito belas aparências para as suas conversas com a filha. Essa mulher com olhos de safira e com pele de alabastro é que uma vez prendera a alma de Diogo Lopes. (Correia, 2004: 17)

É, portanto, o rosto de uma heroína trágica, partícipe da mesma genealogia mórbida das loucas por amor, o que se desenha no final do conto:

Uma mulher cantava nas muralhas. Diziam que ela olhava os pés como se já tivesse endoidecido. (Correia, 2004: 22)

Numa recensão a *Bastardia*, a novela que, no ano seguinte, Hélia Correia dará à estampa, Pedro Mexia observava que praticamente todas as personagens criadas pela autora «reconhecem que o fantástico é parte da vida quotidiana, mas não transforma a vida quotidiana» (Mexia, 2005: s.p.). Lido (treslido?) enquanto prodigiosa alegoria, o conto «Fascinação» revela, porventura, o melancólico ceticismo de quem intuiu já que o fantástico não pode mudar o mundo — o que explica a ilógica solidão do desejo e dos seus insondáveis descaminhos. Porque, e desta vez é a autora que no-lo relembra, «não se morre dele [de desejo], mas não se regressa igual» (*apud* Gastão, 2005: s.p).

Capítulo 8

«O tesouro»

Do *exemplum* ao conto

1. No transcurso das estimulantes reflexões que expende em torno da construção narrativa da realidade, Jerome Bruner inventaria, a par de outros traços que crê tipificadores do discurso e da *forma mentis* narrativos, a propriedade que apelida de genericidade (*genericness*), sublinhando que:

While genres, thus, may indeed be loose but conventional ways of representing human plights, they are also ways of telling that predispose us to use our minds and sensibilities in particular ways. In a word, while they may be representations of social ontology, they are also invitations to a particular style of epistemology. As such, they may have quite as powerful an influence in shaping our modes of thought as they have in creating the realities that their plots depict. (Bruner, 1991: 15)

É desta suposição, segundo a qual os géneros narrativos fundam modos particulares de conhecimento, que parte este ensaio. Admitindo-a, parece lícito presumir que a passagem de um género narrativo a outro, para além de, naturalmente, impor uma variável dinâmica efabulatória, introduz, forçosamente, outras modulações que podem ser pressentidas no próprio paradigma de pensamento solicitado pelas diferentes formas literárias em jogo. A ser assim, não se altera apenas a «ontologia social» ficcionalmente recriada quando, por exemplo, transitamos do *exemplum* para a *novella*

de formato boccacciano; porque instauram modos substantivamente dissimilares de apreensão e de representação do real, ambos os géneros reativam também diferentes «estilos de epistemologia» e, portanto, postulam visões do mundo, pelo menos, em parte, divergentes. Acresce que, no caso que me ocupa, não é certamente isenta de consequências a circunstância de todas as formas narrativas em análise se encontrarem coligadas pelo imperativo da brevidade. Se esta constitui, retomando a formulação de Paul Zumthor, um «modelo formalizante» (1983: 3), é legítimo esperar que, enquanto constrangimento compositivo, mas também ideológico, ela incida quer sobre a específica manifestação das formas, quer sobre o modo de conhecer e representar o mundo que destas se pode deduzir.

Estas reflexões parecem-me revestir particular pertinência para o exercício de leitura que aqui me proponho desenvolver. Pretende-se acompanhar, por meio do estudo comparativo de versões produzidas em contextos epocais e genológicos substancialmente diversos, momentos de circulação transficcional de um mesmo esquema narrativo. Trata-se do motivo do tesouro fatal, um tipo contístico de abundante atestação folclórica, inventariado sob o n.º 763 no clássico catálogo de Aarne-Thompson, cuja ubiquidade geográfica e diacrónica, aliás, se encontra nesse repertório profusamente documentada, através de múltiplas versões propagadas por circuito oral. Não me irei deter nestas variantes reconduzíveis a um imemorial *thesaurus* narrativo da tradição. Mas é, em todo o caso, possível apurar-se, a partir delas, aquele que, descontando omissões periódicas ou acrescentos laterais, constitui o núcleo diegético que subsequentes retomas literárias irão eleger e prolongar.

Na sua germinação primitiva, o conto, no qual um evidente maniqueísmo de apólogo não deixa de revelar a que se supõe ser a sua ascendência oriental, relata a história de um grupo de ladrões foragidos, em número oscilante nas múltiplas versões remanescentes, que, inadvertidamente, atopam com um tesouro. Acautelando a possibilidade de perseguição ou a avidez alheia, decidem estanciar no local, aguardando a cumplicidade ocultadora do crepúsculo, para então proceder ao traslado furtivo do achado para pousada segura. Um deles é, entretanto, indigitado para se deslocar à cidade vizinha e aí obter alimentos, congeminando, no percurso, envenenar os companheiros com os mantimentos e tornar-se, assim, o único usufrutuário da riqueza. Os sócios, todavia, tendo entretanto confabulado análoga maquinação, adiantam-se, assassinando-o no seu regresso. Decidem, antes de partilhar solidariamente o quinhão, banquetear-se, naquela

que será a sua última ceia, com os mantimentos envenenados. Num mais que previsível epílogo, morrem ambos, deixando o tesouro incólume.

A abundante fortuna folclórica, e, decorrente desta, literária do motivo do tesouro maldito permite, com propriedade, considerá-lo um hiperconto, quer dizer, um produtivo arquétipo narrativo, cujos ramos, apropriando-me do sugestivo símile de José Manuel Pedrosa, «tocan a otras ramas, “y éstas a sua vez a otras”, de todo el bosque frondoso de los relatos del mundo» (Pedrosa, 1998: 196). E a metáfora arborescente não é, com efeito, gratuita: a par do grupo oriental que congrega versões budistas, persas, árabes e tibetanas, as formas folclóricas ocidentais, mais ou menos decantadas, do relato depositaram-se, com compreensível regularidade, em exemplários ou coleções de *novelle*!¹ A posteridade literária do conto descreve, assim, um amplo arco temporal, pontuado por destacados marcos miliários: do *Novellino* aos *Canterbury Tales* de Chaucer, de Kipling a Eça de Queirós, de William Faulkner a Max Aub.²

Concentro-me em três vertentes genológicas dessa refeitura cíclica, concedendo, intencionalmente, prioridade a um critério de natureza formal, atento, em todo o caso, à historicidade intrínseca das formas em análise. São elas um *exemplum*, extraído do *Horto do Esposo* (obra redigida por um monge anónimo, datável de finais do século XIV ou princípios do seguinte); o *Pardoner's Tale*, de Chaucer (uma das narrativas incluídas nos *Contos da Cantuária*, composta provavelmente na última década do século XIV) e o conto «O Tesouro», de Eça de Queirós, publicado na *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, em 1894, ainda em vida do autor, e integrado, em 1902, no volume póstumo dos *Contos*, organizado por Luís de Magalhães.

Pretende-se, deste modo, avaliar a tensão modeladora e formalizante que este aglomerado de géneros narrativos breves pôde exercer sobre uma mesma matéria-prima narrativa, ou seja, esclarecendo, em última instância, como a diversidade de formas (breves) pode restituir a imagem da diversidade de modos de ver o mundo.

(1) As versões orientais são substancialmente distintas das ocidentais que antecedem a reescrita chauceriana. Sobre o assunto, v. Tupper, 1958: 415, nota 1.

(2) Para um repertório e uma sinopse comparativa dos tratamentos literários do conto-tipo, v. Pedrosa, 2000: 27-43.

2. O *exemplum* do tesouro fatal, presumivelmente posto *em linguagem* pelo monge alcobacense anónimo, a partir das versões latinas a que teria tido acesso por meio de uma das inúmeras compilações de *exempla* medievais de ampla circulação no espaço literário medieval, encontra-se transcrito no capítulo XL, do Livro IV, do *Horto do Esposo*! Este tratado, não constituindo, em rigor, uma recolha de *exempla*, mas, mais propriamente, um texto de edificação que faz assentar o esforço de vulgarização dogmática no poder da pedagogia demonstrativa do reconto – tornando inequívoca a sua dívida em relação a uma cultura de pregação –, faculta, pois, uma oportunidade ímpar para surpreender a migração do *exemplum* do seu contexto parenético originário para o tratado de espiritualidade, e, nessa trajetória, auscultar o processo através do qual esta forma breve se aclimata ao território, gradativamente mais adstrito ao consumo privado, da literatura. Provavelmente em virtude da época relativamente tardia (se pensarmos na diacronia do género), em que ocorre a composição do *Horto*, ou da vocação de *summa* enciclopédica que norteia o programa de escrita do autor-compiler, rastreiam-se, em múltiplos *exempla*, de forma destacada, os sintomas de indecibilidade (escrito/oral; folclórico/erudito; história/ficção) que conformam, desde a sua génese, a fisionomia híbrida deste género-encruzilhada.

Correspondendo ou não a uma vontade deliberada de *dispositio*, é inegável que a intercalação, neste momento particular da obra, do relato dos delinquentes e do tesouro não deixa de responder a solicitações funcionais. Primeiro, porque a narrativa exemplar se molda ductilmente à textura didático-teológica e à intransigência, diretiva e maniqueísta, do ensinamento. O estoicismo cristão, de inspiração cisterciense, que permeia as reflexões expendidas pelo monge anónimo, infere-se a partir dos afloramentos assíduos de uma retórica pessimista, de inclinação apocalíptica, que visa fazer aceder o fiel, viandante em efémero trânsito terreno, ao patamar da redenção, acenando-lhe com o salvo-conduto da promessa escatológica. Exorta-se, em consonância, a uma vivência contricionista da fé e a uma teologia dissuasora do pecado, condizentes com um cristia-

(1) Bertil Maler cita como fonte provável do autor alcobacense um *exemplum* latino que figura, sob o n.º 98, no repertório organizado por Joseph Klapper (Heidelberg, 1911). Cf. Maler, 1956: II, 136. Num estudo que dedica à «parábola do ouro e da morte», Salvatore Battaglia apresenta, para além desta versão, uma outra, mais elementar, que me parece revelar mais nítidas afinidades com o relato do *Horto*. Trata-se do *exemplum* antecedido da rubrica «De duobus sociis qui thesaurum invenerunt». Os dois textos encontram-se integralmente reproduzidos em Battaglia, 1965: 539-540.

nismo do medo. Uma aguda noção da volátil transitoriedade dos prazeres e das glórias mundanais recomenda à comunidade pastoral o repúdio do acúmulo material, a espoliação ascética ou a demissão ermitica, contrariando, com uma fé obstinada e esperançosa, o rosto sedutor, mas falaz, do mundo. Este sistema moral aparece, de resto, lapidarmente inscrito num *prouerbio comũũ*, segundo o qual «nõ pode hũũ home auer dous paraysos, hũũ ã este mũdo e o outro ãno outro mũdo» (Maler, 1956: I, 140).

Ora, é justamente num apartado consagrado à apologia exaltada das virtudes da *sinpleza* e da *pureza*, que, com a finalidade de prover sustentação narrativa ao que julga ser um dito paulino, o compilador avoca o *exemplum a contrario* do tesouro. Com efeito, obedecendo a um programa narrativo regulado por uma lógica de especularidade invertida, consonante com um didatismo binário – em que a um excursus apologético se faz suceder a injunção admoestadora – ilustra-se a máxima, não de S. Paulo, como crê o clérigo anónimo, mas, na realidade, colhida na literatura apotegmática dos *Provérbios*: «(...) a sinpleza dos justos aderença-llos-há, e o engano e a falsura dos maaos e peruersos destruy-llos-há. Asy como fez a hũũs ladrões, segundo se contẽ em este falamẽto» (Maler, 1956: I, 240). Também neste caso, portanto, a imbricação posicional de texto bíblico e caução exemplar reforça o elo coesivo entre ilustração diegética e metadiscorso interpretativo, isto é, história e moral.

Uma outra razão, conquanto incidental, não deixa de concorrer para a justeza da colocação sintagmática do relato do tesouro. Com efeito, ele é, no capítulo, imediatamente precedido de um outro que, apocrifamente atribuído a Beda, se encontra repertoriado em múltiplos exemplários medievais. Por ser breve, e iluminar o funcionamento retórico da micro-narrativa exemplar, vale a pena transcrevê-lo:

E nõ tan solamente fica vãã a sabedoria, mas ajnda a leteradura e a sabedoria que maa he, fica sem fruytu aas vezes e a sinpleza obra e faz fruyto, asy como aconteceo a hũũ bispo leterado e muy sutil que enviarõ os bispos de Escorcia a Jngraterra pera cõuerter os egresses aa fe de Jhesu Christo. E este bispo husaua de sotilezas em suas preegações e nõ aproueitou nehũa cousa. E entõ enviarõ outro bispo de mais pequena leteradura, que husaua de exemplos e de sinplezes falamẽtos ã seu[s] sermões. E este cõuereteo a mayor parte d'Yngraterra. (Maler, 1956: I, 240)

Esta «metaligagem metodológica» (Sobral, 2001: 416), que torna patente a força pastoral da narrativa, lança, em concomitância, o anátema de ineficácia catequética sobre a *leteradura*. O inegável favor dispensado,

neste *exemplum*, a uma «mística prática» (Fernandes, 2001: 79) evoca um modelo de espiritualidade afim do postulado pela *devotio moderna*. Ao replicar internamente a eficácia performativa da elocução exemplar, torna-se clara a tendência do género do *exemplum* para a sua legitimação autorreflexiva, detetável, de resto, em muitos outros passos da obra. Desta regular enunciação de uma teoria explicativa da forma – cuja manifestação mais imediata consiste na expansão do nível interpretativo do *exemplum* – não se encontrará também ausente um propósito de vigilância hermenêutica, disciplinando uma indesejável entropia semântica ou encaminhando a receção, de modo a subordiná-la a uma verdadeira «monologia finalística» (Machado, 1997: 934).

Finalmente, porque se encontra enxertado no Livro IV da obra, que, sintomaticamente, glosa a vaidade das coisas humanas – a secção que, no entender de Frederick Williams, mais cabalmente demonstra a *mestura* de tradições genológicas e o heteróclito magma literário a que o autor anónimo aludira no prólogo –, a parábola do tesouro não deixa de ser contaminada por esse «sabor popular ou secular» (Williams, 1968: 206). Também nesta imiscuição de um temário profano, que, não sem alguma audácia de composição, nivela «as cousas cõteudas enas Escripturas Sanctas» e os «fectos antygos e as façanhas dos nobres barões» (Maler, 1956: I, 2), o *Horto* permite intuir uma considerável saturação epigonal do género. Na verdade, observa Th.Welter que é, sobretudo, a partir do século XIV, e em concomitância com a vulgarização dos repertórios moralizados, que as modalidades do *exemplum* histórico e profano suplantam a fortuna de que até então tinham, quase exclusivamente, usufruído as narrativas de cunho piedoso (Welter, 1973: 106). «Cheos som os tenpos antigos e os tempos dagora de ãxenplos» (Maler, 1956: I, 251), afiança o autor, numa formulação que concilia o magistério de cunho ciceroniano com um evidente alcance cristão. É que, na verdade, os exemplos, extraídos da história individual ou coletiva, mimetizando uma lógica disjuntiva que faz alternar poderio e declínio, infelicidade e ventura, pecado e virtude ou queda e redenção ilustram redundantemente as imponderáveis oscilações da fortuna.

E é significativamente numa matriz historiográfica, chancelada pela menção às *estorias antigas*, que se faz radicar o relato do tesouro, demonstrando, deste modo, como, pelo recurso a matéria narrativa de teor secular, se pode obter elevado rendimento catequético. Como já foi observado, o autor do *Horto* caracteriza, indistintamente, como *contamentos*, *recontamentos* e *falamentos* as narrativas colhidas nas fontes que compulso,

parecendo reservar o termo *estoryas* para os relatos em que os procedimentos de reconfiguração ficcional adquirem maior relevância (Rossi, 1979: 18).

É também a essa *ilusão historiográfica* que se deve a convocação de um diversificado aparato de veridicção: a par da referência abalizadora feita à fonte (rara, no *Horto*), situa-se o enredo numa geografia reconhecível (Roma) e alude-se a um tempo sancionado pela história eclesiástica: «E esto aconteceo ã tenpo do papa que auya nome Leom, que daua quanto podia auer ã esmolla. E em aquelle dia que esto acõteceo, ueerõ...» (Maler, 1956: I, 241). Por outro lado, o previsível hiato temporal, que poderia gerar incompreensão ou fazer irromper a dúvida, é engenhosamente obviado pelo procedimento metanarrativo que, para designar um tique estilístico do romance histórico, U. Eco sugestivamente batizou de *salgarismo*.¹ Trata-se de adendas pontuais, com funcionalidade explicativa, que visam dissolver o estranhamento originado pela distância interposta entre tempo da ação representada e tempo da recepção. Antecipando a perplexidade do destinatário, decorrente da circunstância de os ladrões inspecionarem, em gananciosa demanda, o «moymento de marmor muy fremoso», adianta o autor: «Ca ã outros tenpos acostumauã soterrar os grandes homẽs cõ doas e cousas de grande preço» (Maler, 1956: I, 240).

A progressão do relato – ele próprio de extensão inusitadamente superior à média – coloca em cena um narrador hábil, que não se coíbe de dinamizar processos de concatenação sequencial que, considerando a penúria das restantes intrigas, tinha antes exercitado timidamente. Passando ao lado das singularidades da versão (o número de protagonistas que ascende agora a quatro, o esconderijo e as circunstâncias em que descobrem o tesouro, o método adotado para indigitar o companheiro incumbido de se deslocar à cidade), o que, para o caso, mais interessa sublinhar é o absoluto monismo ético que procede do seu travejamento narrativo. Em obediência ao tema paulino, escolhido para epigrafar o conto, o libelo acusatório não impende tanto sobre a cupidez desgovernada, mas é sobretudo desferido contra o *engano* e a *falsura* do comportamento perverso dos parceiros de crime. Por isso mesmo, se insiste na sua perversidade mercenária e caráter empedernido: o que aceita deslo-

(1) Afirma Umberto Eco: «On court alors le risque du 'salgarisme'. Les personnages de Salgari fuient dans la forêt, traqués par des ennemis et trébuchent sur une racine de baobab: et voilà que le narrateur suspend l'action pour nous faire une leçon de botanique sur les baobabs. C'est devenu maintenant un *topos*, plaisant comme les vices d'une personne que l'on a aimée, mais à éviter». (Eco, 1985: 46)

car-se à cidade, por exemplo, reclama, como contrapartida, «a maior e melhor copa» (Maler, 1956: I, 240). Deste modo, a estilizada vinheta exemplar, demonstrando rigorosamente aquilo que é chamada a provar, torna ainda mais firme um já de si inabalável teocentrismo estrutural. Mas, se bem que enformado por um omnipresente didatismo, é difícil não reconhecer na inesperada delonga narrativa deste *exemplum* um sub-rep-tício deleite do contar. É, na verdade, tentador – considerando a sua coesa estrutura diegética, a coligação de sequências narrativas por meio de um explícito elo causal, a mestria na conjugação de discurso narrativizado e diálogo –, classificá-lo como um microconto, até porque acumula a singularidade de funcionar como móbil de encadeamento narrativo de outro *exemplum*. A colagem paratática de relatos, típica das recolhas exemplares ciosas da multiplicação ilustrativa, parece agora – é certo que apenas num episódico assomo – caminhar para uma, mesmo se ainda incipiente, lógica subordinativa. Assim se faz entroncar no *exemplum* uma subintriga que, recolocando em boas mãos a riqueza ilegitimamente alcançada, acen-tua sobretudo a caridade esmoler do Papa Leão. O segundo *exemplum*, narrativizando – numa clara preterição do registo de verismo historio-gráfico em benefício de um regime visionário e miraculístico – um *casus* de virtude, situado nos antípodas do anterior, constitui, portanto, um con-trapeso ético, indispensável ao dualismo argumentativo que sustenta a lógica exemplar.

Esta confinidade do *exemplum* com o terreno moveção da ficção não é inédita. Pelo contrário: porque se socorre da *consolatio* da narrativa para a inculcação da regra, sabe-se que a narrativa exemplar «instaura uma ligação perigosa entre o imanente e o transcendente a ponto de levar muitos teólogos a alertarem, com particular acuidade, para os riscos que essa ligação encerra» (Santos, 2001: 7). Essa tentação da literatura disponibilizará, de resto, um dos pontos de fuga do género, permitindo-lhe renovar-se em função de novos imperativos ético-religiosos. Embora algumas reservas críticas aconselhem a matizar uma suposição de descen-dência derivativa, tem sido genericamente aceite que o *exemplum* e formas literárias afluentes desaguam no que G.R. Owst designa como «early forms of lighter fiction in the age of Renaissance» (Owst, 1933: 188). Ora, o *exemplum* dos quatro ladrões, interpolado no *Horto*, converte-se, jus-tamente, no perfeito emblema dessa coexistência problemática e transi-cional de narrativa e doutrina, e, como tal, ilustra cabalmente os riscos em que incorre o exegeta mais ortodoxo quando se transforma em deleitado contador de histórias.

3. A hipótese de ter o monge anónimo tido acesso ao «*Pardoner's Tale*», um dos *Canterbury Tales* de Chaucer, por via oral ou manuscrita, é, sem dúvida, sedutora. Aventa-a Frederick Williams, destacando os passos da obra alcobacense que indiciam um apreciável conhecimento de fontes inglesas, ou relembando os laços familiares que uniam a casa real portuguesa ao próprio Chaucer, bem como as assíduas relações luso-britânicas que se verificaram nesse período. Contudo, a despeito de partilharem um esquema narrativo análogo, as diferenças entre os relatos são indisfarçáveis e, portanto, como realisticamente conclui o autor, «until further studies reveal otherwise, the version found in the *Orto do Esposo* stands alone, a unique Portuguese variant with no direct sources» (Williams, 1983-1985: 107)!¹

A flutuação discernível entre as versões de *exemplum* e *tale* não se circunscreve a desencontros argumentais de superfície; ao invés, parece mais decisivamente ditada, retomando uma formulação já familiar, pelo «estilo de epistemologia» que ambos subentendem. A passagem do *Horto* a Chaucer, ainda que não abonada cronologicamente, visto apresentarem ambos os textos datas de composição aproximadas, traduz, não obstante, a mutação da «crisálida-*exemplum*» em «borboleta novelística ou romanesca» (Berlioz & Polo de Beaulieu, 1998: 14) e, portanto, o trânsito entre um período dominado pela suspeição relativamente ao contar e um outro em que, de modo pleno, se consagra o elogio da narrativa.

Por ser tangencial ao meu propósito, contorno a intricada questão da dívida real de Chaucer para com o legado boccacciano. Mas é, em todo o caso, indiscutível que, também na sua obra, se torna inteligível uma inédita visão do mundo, um mundo análogo ao do autor do *Decameron*, já aliviado do jugo escatológico, moralmente laicizado, inquieto e problemático que, entre o ocaso medieval e o dealbar renascentista, a *novella* italiana vem anunciar. Ressalvando a poligénese e polimorfismo dos produtos novelescos, as metamorfoses rastreáveis no plano da ideologia da representação e da estética narrativa tornam-se neles inequívocas. Assim

⁽¹⁾ No preâmbulo da sua circunstanciada análise comparativa dos *Canterbury Tales*, de Chaucer, com *El Conde Lucanor*, de Don Juan Manuel, Jesús Serrano Reyes reexamina, aduzindo elementos que reputa como concludentes, os múltiplos sinais da presença peninsular da obra do poeta inglês. Cf. Serrano Reyes, 1996. Acentuando a discrepante orientação doutrinária do *exemplum* alcobacense e do *tale* de Chaucer, Júlia Dias Ferreira menciona um conto popular alentejano, divulgado por Leite de Vasconcelos, mais próximo da versão que se encontra no *Il Novellino* e nos *Canterbury Tales*. Cf. Ferreira, 1977: 258-260.

se poderiam repertoriar os aspetos que distanciam os universos narrativos de *exemplum* e *novella*:

(...) à l'univocité se substituent l'ambivalence et l'équivoque, tant en ce qui concerne les acteurs, qui ne sont plus unipolaires mais bipolaires, que pour ce qui regarde le sens de l'événement, qui n'est plus préétabli et incontestable mais qui bien souvent reste contesté. Les normes n'ont plus de validité absolue, au contraire, elles entrent en concurrence et se relativisent mutuellement, le *ou* de l'alternative stricte cédant place à la casuistique de *l'aussi bien que*. Au lieu du général, la nouvelle souligne le particulier, le cas type est remplacé par le cas d'espèce caractérisé par des circonstances particulières. La règle, le principe et la loi cèdent la place à l'irrégulier, à l'exception, voire à l'événement inouï. Le destin et la providence sont relayés par le hasard et la fortune. La nécessité est supplantée par la liberté. (Neuschäfer, 1983: 109)

O «Pardoner's Tale», de Chaucer, permite exemplarmente avaliar os efeitos resultantes desta transição do contar paradigmático para o contar problemático. O apólogo do tesouro fatal aparece agora enunciado pela voz de um vendedor de indulgências que, após uma extensa prédica prologal, o relata com finalidade instrumental e ilustrativa. À primeira vista, o contexto performativo que acompanha o débito do conto em Chaucer parece reminescente da *utilitas* pastoral confiada aos *exempla* do *Horto*, isto se considerarmos que o *Pardoner* corporiza, aos olhos de uma assembleia composta pelos peregrinos e pelo estalajadeiro, a eficácia da demonstração parabolar na oratória sagrada. Dramatiza-se, portanto, uma *ars narrandi in fieri*. No entanto, um conjunto concertado de dispositivos de contratextualidade é, inversamente, responsável por uma franca corrosão do modelo canónico da comunicação exemplar. Detenhamo-nos nestes.

Por um lado, enquanto relato enquadrado na moldura narrativa da peregrinação (que, no domínio da itinerância real, conduz os romeiros reunidos no *Tabard Inn* a Cantuária), o «Pardoner's Tale» não se encontra ao abrigo da contaminação retórica que deriva da copresença das díspares narrativas que compõem a comédia humana chauceriana. É precisamente a natureza compósita destas – que inclui, entre outros, os géneros da fábula e do *fabliau*, do romance e da *novella*, do *exemplum*, do milagre e da hagiografia – que autoriza a exploração consequente do efeito de dissonância estilística entre as histórias, secundado, de resto, pelos argumentos que, na narrativa de primeiro grau, vão esgrimindo

contador indigitado e auditório.¹ Tem, aliás, sido assinalado um nexos causal entre a progressiva complexificação das molduras narrativas dos relatos enquadrados e a desestabilização das estruturas ideológicas a eles adjacentes. Se as coleções de *exempla* se autolegitimavam por via de uma indefetível ordem teocêntrica, que apenas lhes competia iluminar alegoricamente, a novela experimenta já a necessidade de forjar a provisória harmonia de um quadro ficcional, apto a capturar a anarquia do mundo (Greer, 1997). O regime enunciativo instaurado na obra de Chaucer pela metáfora da peregrinação cria, deste modo, um espaço de teatralidade mundana e de comunhão narrativa que é extensivo ao conto relatado pelo *Pardoner*.

O próprio projeto narrativo do vendedor de indulgências se inicia sob o signo da ambivalência programática: instado, num primeiro momento, pelo Estalajadeiro – que, no rescaldado da história do Físico, ansiava por um entremez de descompressão cômica – a relatar «som myrthe or japes», o *Pardoner* acaba por, exortado pelo auditório de *gentils*, assentir em contar, ao invés, «som moral thing» (Spearing, 1965: 54). A dílogia que este impasse prefigura repercute-se na própria ética dúbia do contador. Logo no prólogo geral, os traços caricaturais associados ao *Pardoner* tinham permitido esboçar o retrato grotesco de um exibicionista andrógino e efeminado, isto é, de um «eunuco físico e espiritual» (Hussey, 1981: 110). Num primeiro nível, Chaucer elege a sinistra personagem como alvo dileto de um exercício de virulenta sátira anticlerical, por exorbitar abusivamente as funções que, por inerência do ofício, lhe estavam reservadas (isto é, administrar com parcimónia o Tesouro da Graça), ludibriando os penitentes crédulos.² Abdicando da ingerência judicativa direta, o autor dá oportunidade à personagem de revelar-se, deixando-a discretear, com «histrionismo calculado» (Spearing, 1986: 168), numa espécie de antelóquio burlesco, simuladamente confessional – uma *confessio ficta* – e auto-

(1) Cf. as seguintes palavras de Joerg O. Fichte, a propósito da função retórica da estrutura macrotextual dos *Canterbury Tales* na receção das diferentes narrativas enquadradas: «The rhetorical situation is set within a double frame: an inner and an outer one. The outer frame is constituted by the *Canterbury Tales in toto*. (...) This larger context will consequently determine the meaning of the individual stories, since an audience's reception of each single tale will surely be guided by the impression it has formed of the collection as a whole. Thus, the concept of structure, theme, narrator, and genre will play an important role contributing to the reader's formation of a total aesthetic impression which will, in turn, influence his interpretation of the individual tales». (Fichte, 1983: 199)

(2) Para uma síntese das competências e situação jurídica dos vendedores de indulgências na Idade Média, v. Spearing, 1965: 5-12.

incriminatório. Ao admitir, com um despudor que não deixou de suscitar alguma perplexidade crítica, a sua condição moral de pecador impenitente, o vendedor de indulgências confessa-se culpado de avareza e cupidez, assim paradoxalmente castigando, pela prédica, a mesma falta na qual declara reincidir:

But shortly myn entente I wol devise:
 I preche of no thing but for coveitise.
 Therefore my theme is yet, and evere was,
Radix malorum est Cupiditas.
 Thus kan I preche again that same vice
 Which that I use, and that is avarice.
 But though myself be giltly in that sinne,
 Yet kan I maken oother folk to twynne
 From avarice, and soore to repente.
 But that is nat my principal entente;
 I preche nothing but for coveitise.
 Of this mateere it oghte ynogh suffise.
 Than telle I hem ensamples many oon
 Of old stories longe time agoon.
 For lewed peple loven tales olde;
 Swiche thinges kan they wel reporte and holde.
 (Spearing, 1965: 58)

Este paradoxo corrói, irremediavelmente, a *auctoritas*, mais que dúbia, de um narrador que para si próprio reclama, sem pudor, o epíteto de «ful vicious man» (Spearing, 1965: 58), mas que, em virtude da insuperável perícia de que dá provas nas artes de dissimulação, consegue relatar, convincentemente, um conto edificante!¹ Como nota Alan Fletcher, neste episódio, o dissídio entre o *ethos* e a palavra do pregador, entre a sua real substância e o acidente que constitui o seu sermão, perverte as recomendações eclesiásticas comuns à época, de acordo com as quais o pregador

(1) Como observa Noa Steimatsky, o paradoxo é também a figura estruturante do conto relatado pelo *Pardoner*: «*The Pardoner's tale* contains a series of mirror-paradoxes: the rioters' quest to kill Death turns out to be also Death's quest to kill them, the old man (another liar) who claims he cannot find Death yet has just met it in a very specific spot and, of course, the tale's ending which is simultaneously a full success and a total failure, since Death has been reached». (Steimatsky, 1987: 37)

devia, graças a uma conduta virtuosa, fazer acordar na assembleia a ânsia de emulação admiradora.¹ Ora, esta indecidibilidade ontológica – e sexual – do *Pardoner*, mestre do logro e do simulacro, «traficante de palavras»²; é, além disso, prolongada na sua engenhosa manipulação das estratégias de pregação, decalcadas da comunicação homilética.³ A infração dos preceitos religiosos por uma muito profana ganância encontra, assim, a sua correspondência no manuseamento indecoroso da retórica da prédica com propósitos puramente mundanos.

Na verdade, a narrativa dos três *riotoures* é episodicamente cancelada para dar lugar a um sermão, no contexto do qual, e adotando a preceituação das *artes praedicandi*, ela surgirá enxertada como *exemplum* probatório. Esta prédica, glosando o pecado central da avareza (o tema, «a ganância do dinheiro é a raiz de todos os males», é, lembre-se, extraído da 1.^a epístola de S. Paulo a Timóteo VI: 10), obedece a uma sintaxe estrutural que segue as regras convencionais da *divisio* parenética: à enunciação do tema (a avareza), segue-se uma digressão amplificante, à maneira de protema, em torno da gula e da tafalaria (assim como das faltas subsidiárias em que fazem incorrer, como a luxúria e a embriaguez, a blasfémia ou o perjúrio⁴); a exposição doutrinária é amparada pela convocação de *auctoritates* (bíblicas – do *Génesis*, dos *Provérbios*, do *Eclesiástico* – e seculares – de Séneca e de João de Salisbúria) e de *exempla* e tem como remate a convencional *peroratio*. A recontextualização estrutural do relato do tesouro maldito é, pois, tributária da retórica do púlpito e, como convincentemente argumenta Robert Merrix, patenteia iniludíveis afinidades de *dispositio* com os sermões universitários tardo-medievais (Merrix, 1983:

(1) Afirma Alan Fletcher: «Chaucer has caught into his work this same traditional crisis felt by the orthodox whenever they contemplated the disparity between a preacher's life and his words; the gulf between the Pardoner's 'substance' and the 'accident' of his sermon would have precipitated familiar difficulties. Over and again the shadow of hypocrisy touches his words, impinging upon how they are received». (Fletcher, 1998: 251)

(2) A expressão é de Astell, 1992: 413.

(3) Como refere Noa Steimatsky, «(...) the impotent eunuch is a very competent rhetorician, a master story-teller, whose self-confidence in his rhetorical powers is so great that he dares abuse his audience (...) and to confess his avaricious intentions even as he preaches against avarice». (Steimatsky, 1987: 36)

(4) Como observa A. C. Spearing «The Pardoner's homiletic interlude passes through drunkenness, lechery, gluttony, gambling, blasphemy – sins originating in the tavern and intricately interconnected». (1986: 167)

245-47)¹. Contudo, em simultâneo, é inegável a desvirtuação da autoridade discursiva e do dirigismo ideológico da linguagem da prédica, já que, com efeito, «a very moral *exemplum* is put to the most immoral use: extortion; (...) biblical allusions are used to hide or distort biblical truths» (Besserman, 1984: 48).

Em consequência, como observa Maureen Thum, «in Chaucer's tale, the Pardoner is portrayed as a consciously multivocal figure whose 'tale' becomes equivocal and multi-voiced in relation to its consciously equivocal teller» (1992: 270). Com efeito, a dispersão de sentido que atinge o conto-*exemplum* do *Pardoner* é atribuível à alternância polifónica de vozes ou máscaras verbais, decalcadas do discurso religioso canónico, permitindo à personagem, durante a sua *performance*, oscilar entre as *personae* do pecador impudico e do pregador arguto. Esta ambivalência interpretativa dissente, de modo flagrante, do *modus recipiendi* pressuposto pela narrativa exemplar.

Em Chaucer, a história dos ladrões e do tesouro já não é, portanto, um *exemplum*: muito embora a sua intriga e a sua confessa substância moral evoquem, subliminarmente, aquela que é a sua origem, o autor transformou-a agora numa «alegoria psicológica», numa «aventura da fantasia lírica» (Patterson, 1976: 162). O «Pardoner's Tale» institui-se, assim, igualmente como um ensaio em torno dos limites de um género convencional que, nas ambiguidades que exhibe, deixa perceber que «the old patterns no longer fully integrate the new meanings and problems with which Chaucer burdened them» (Volk-Birke, 1991: 261).

Por um lado, os procedimentos de *amplificatio*, excêntricos à contenção económica da brevidade exemplar, denunciam o deleite do narrador na exploração demorada das possibilidades da história. Por outro, a modulação das vozes apócrifas que se interpõem entre arquétipo narrativo e destinatário, bem como a introdução de motivos folclóricos, inéditos em

⁽¹⁾ Conclui o autor: «The *Pardoner's Tale* reflects the medieval sermon structure both in its general design, the relation of the parts to the whole, and in the methods of developing those parts. (...) It seems clear at this point that we should reevaluate the sermon in the *Pardoner's Tale*. It is a sermon, carefully unified, and quite similar structurally to the university or 'modern' sermons previously referred to» (Merrix, 1983: 245-247). Siegfried Wenzel modera a tese da dependência retórica ou estrutural do discurso do *Pardoner*, relativamente aos modelos da oratória sacra, advogando que Chaucer se limitou, para todos os contos, a adoptar «technical terms, specific images, and story plots from contemporary sermon literature». E adverte: «(...) creating a handful of characters who sound like preachers because they moralize and quote Scripture is not the same as actually borrowing verbal material from contemporary sermons». (Wenzel, 1976: 139)

quase todos os análogos medievais, multiplicam os estratos de sentido. É certo que a história prorroga o anonimato tipificante e a débil individualização de caracteres, mas uma indisciplinada irradiação imaginativa fá-la romper os diques da sua estreita vocação exemplar!¹

A intriga é transposta para a Flandres do tempo da peste, acrescentando-se-lhe os motivos, desconhecidos nas outras versões, da demanda da morte pelos três ladrões e da enigmática figura de um velho, que parece representar uma variação alegórica do judeu errante.² A sua presença, como oportunamente observa A. C. Spearing, «leaves us baffled and disturbed as by a dream rather than instructed as by an exemplum» (1986: 166). A inquirição do paradeiro da morte (cuja presença insidiosa, sob a forma de *cupiditas*, acabará por destruir os intrépidos demandadores) recria, em segundo plano, uma paisagem de dança macabra que dissolve os contornos realistas do conto e o faz deslizar para uma atmosfera inquietantemente misteriosa e visionária, do «telone mobile e cangiante della fantasia» (Battaglia, 1965: 547). Inocula-se, portanto, na história um excesso de sentido que não se conforma com a restritiva univocidade da psicomauquia exemplar: como explicar, por exemplo, à luz de um restritivo didatismo, a busca absurda e metafísica da morte?

Por outro lado, o transparente monologismo que permeava o argumento narrativo que o *Pardoner* retoma é, inevitavelmente, prejudicado pela infiltração de uma ironia disruptiva. Como nota Júlia Dias Ferreira, «de extrema contenção e sobriedade de processos, o conto constituirá talvez o exemplo mais acabado da técnica da ironia dramática em Chaucer» (1991: 274). Essa ironia deriva da tensa especularidade que faz refratar as imagens de contador e história contada, já antecipada, aliás, pelas pontuais metalepses narrativas que permitem a interseção momentânea dos dois níveis narrativos. Com efeito, porque desvela o pecado capital da cupidez do *Pardoner*, o conto dos três companheiros, que mais não são aqui que uma espécie de *alter ego* coletivo do narrador, constitui uma verdadeira autobiografia heterodiegética. Por outro lado, a ironia tonaliza, igualmente, o próprio relato metadieético: a cegueira espiritual dos ladrões converte-os em presas fáceis do próprio inimigo que, candidamente, acre-

(1) Como nota Valerie Edden, do horizonte de expectativas do auditório fariam, naturalmente, parte componentes de género: «But his [the reader's] expectations are also controlled by simple generic considerations: that he already has experience of sermon *exempla* and of quest stories». (Edden, 1986: 74)

(2) «The Man has been identified variously as Death, Old Age, The Wandering Jew, a Wisdom Figure, Despair, and the Pauline *vetus homo*». (Astell, 1992: 416, nota 14)

ditaram poder aniquilar. Nesse sentido, o epílogo assinala, a um tempo, o sucesso e o fracasso desse projeto. Assim sendo, pode dizer-se que a ironia procede da opacidade equívoca da narrativa: onde as personagens do conto leem, denotativamente, ouro, lê o ouvinte-leitor, alegoricamente, morte!¹ Esse engano é ainda o do narrador, também ele irremediavelmente cego, e, portanto, incapaz de deslindar a evidente pertinência da moralização para a sua situação pessoal e de concluir que a história que conta constitui o seu «objetivo correlativo» (Volk-Birke, 1991: 275).

Essencialmente amoral, a voz do autor abstém-se de devolver um sentido indisputável à história. Como observa S. Battaglia, conquanto partícipes de contextos culturais e quadros de sociabilidade afins, o *exemplum* medieval e o conto de Chaucer espelham já duas mentalidades, duas problematizações da vida e do real distintas, se não mesmo opostas. E, por isso, conclui:

La vita che se affida all'antico esempio non è più la stessa che ferve nelle vene di Chaucer. Questa più recente è indisciplinata, avventurosa, contraddittoria; e quell'altra há una sua codificata esattezza, una sua costanza quasi imperturbabile. (Battaglia, 1965: 547)

4. Do mesmo modo, a vida retratada, cinco séculos depois, no conto de Eça de Queirós será já outra. O conto «O Tesouro», emparceirando com «Frei Genebro», foi agregado pelo autor sob a designação de *As histórias*²

(1) Por essa razão, afirma Heiner Gillmeister: «Thus the *exemplum* of the *Pardoner's Tale* could be likened to the third tale of the seventh day in Boccaccio's *Decameron* where a situation is also interpreted differently by the characters involved in the story, which led Tzvetan Todorov to speak of an instance of syllepsis, thus also using a linguistic term in order to describe a literary phenomenon» (Gillmeister, 1989: 73). Também Júlia Dias Ferreira sublinha que «as personagens pervertem a verdade espiritual, interpretando-a literalmente; em vez de procurar vencer a condição mortal, assumindo a imagem de Cristo como Homem Novo, eles tentam matar a Morte, o que lhes acarreta a sua própria destruição física e condenação moral. Desse modo, também uma leitura cristã do conto nos dá a sua dimensão irónica». (Ferreira, 1991: 275). A. C. Spearing advoga que o facto de as personagens de Chaucer tomarem, frequentemente, como literalidade aquilo que é da ordem do metafórico «gives the work a primitive, mythological quality». (Spearing, 1965: 38).

(2) Esta arrumação, abandonada por Luís de Magalhães, foi recentemente retomada por Luiz Fagundes Duarte na sua edição dos *Contos*. Cf. Duarte, 2002. A esta edição se referem todas as citações do conto queirosiano.

e constitui uma das incursões do «último Eça»¹ em territórios medievalizantes. Poder-se-á, porventura, reconhecer nesta apetência tardia de Eça pelo figurino medievalista mais uma dessas palinódias de fim de vida que, em aparente viragem nacionalista, o autor parece ter subscrito. Em 1894, precisamente no ano anterior à publicação de «O Tesouro» na carioca *Gazeta de Notícias*, repelindo a estafada cartilha neogarrettista, lembrava Eça a um jovem Alberto de Oliveira:

Tivemos xácaras, e romanceiros, e lendas, e solaus e mouros, e beguinos, e besteiros, e sujeitos blindados de ferro que gritavam com magnificência: – «Mentes pela gorja, D. Vilão!» – e uma porção imensa de Novelística popular, e paisagens afonsinas com torres solarengas sobre os alcantis, e tudo o mais que o meu amigo reclama como factor essencial de educação... E de que serviu tudo isso para o aperfeiçoamento dos caracteres e das inteligências, ou sequer para a sua renacionalização? (Queirós, 1982: 327)

Mas a verdade é que, tal como «Frei Genebro», o «Tesouro» capitaliza a «guloseima estética» (Chaves, 1932: 142) do passado e, enquanto exercício de reescrita de um texto fundador (que chega a aparentar o contador eciano a um narrador-editor de memória romântica), estriba-se nessa estética do *remake* de que fala Luciana Stegagno Picchio. Na realidade, a conclusão a que a estudiosa italiana chega, para o caso de «Frei Genebro», não andar­á muito longe daquilo que se verifica em «O Tesouro»:

(...) o «sentido» que os *remakes* de Eça sugerem no fim é sempre completamente diferente, muitas vezes oposto, dos que a «história» apresentava na sua, ou nas suas precedentes encarnações: como se a ironia do contista, a sua total desconfiança no bicho homem, conseguissem sempre desbotar sobre o estof­o utilizado, conferindo-lhe a sua ineludível cor de pessimismo finissecular queirosiano. (Picchio, 1997: 307)

A despeito de uma confessa sedução historicista,² não foi, seguramente, um retardatário escrúpulo arqueológico o que terá movido Eça a exumar o apólogo do tesouro fatal. Segundo Castelo Branco Chaves e António Sér-

(1) Como, a propósito desta cómoda catalogação, observa Carlos Reis, «último, porque termo de chegada de uma vasta produção literária começada em 1886; último também, porque determinado pela construção, é certo que algo convencional, de um lapso cronológico que justamente consideramos o segmento final e mesmo conclusivo da sua obra». (Reis, 1999: 157)

(2) Refere Mário Martins que Eça «gostava muito da Idade Média, mas à superfície, como quem colhe a flor dum sarçal, à beira do caminho e segue adiante». (Martins, 1980: 41)

gio, ter-se-á o autor inspirado nos *Canterbury Tales* de Chaucer¹; mais recentemente, avançou Cleonice Berardinelli a muito razoável suposição de ter ele lido a história na versão que dela consta do *Horto do Esposo*, uma vez que Teófilo Braga, contemporâneo de Eça e seu colega nos bancos da universidade, reproduz, nos seus *Contos Tradicionais do Povo Português*, a narrativa contida no tratado alcobacense (Berardinelli, 1997: 67).² Já antes, todavia, observara Mário Martins que o incessante nomadismo dos *exempla* medievais teria multiplicado as hipóteses de Eça se ter familiarizado com o relato do tesouro pela intermediação de uma fonte secundária, já distante da versão transmitida pela obra quatrocentista (Martins, 1980: 45). Mas, certamente mais fecundo que o rastreamento das putativas fontes a que o autor terá recorrido, será inquirir as suas razões para ressuscitar este ancestral esquema narrativo.

Nos subsídios para uma teoria do conto, que expõe no célebre prefácio a *Azulejos*, do Conde de Arnoso (1886), Eça, depois de contrastar a ingente e devoradora tarefa do romancista (e aduz o caso de Flaubert, «erguendo heroicamente palavra a palavra o seu monumento, com uma pena rebelde») com o que lhe parece ser o bastante mais ameno labor do contista («[...] o conto é esta leve flor de arte que se cultiva cantando»), avança uma lapidar definição deste último género: «Distracção que encerra uma educação» (Queirós, 1988: 131). Para Eça, como já sublinhou António José Saraiva, o conto – e, a este respeito, importa lembrar que a mais recente teorização sobre o género suplantou já os pontos de vista expendidos pelo autor – é «como que um romance adelgado, estilizado, descarnado, reduzido ao traço simples, à cor unida, desembaraçado de acessórios, de incidentes, de acumulação descritiva» (Saraiva, 1982: 54). E, portanto, prossegue o crítico, ele é pretexto para «uma tese e uma fantasia; ou melhor uma tese revestida de fantasia – melhor ainda uma fantasia armada sobre uma tese» (1982: 53).

Sob essa ótica dúplice se pode, também, compreender a reconversão genológica a que Eça procede em «O Tesouro». A primeira e mais evidente transformação narrativa consiste na autonomização da história relativamente a um contexto doutrinário ou a uma moldura ficcional – o

(¹) Cf. Chaves, 1981: 71 e Sérgio, 1970: 8. O verbete do *Dicionário de Eça de Queiroz* relativo ao conto aponta ainda Chaucer como a fonte indiscutível da versão queirosiana. Cf. Matos, 1988: 899.

(²) A narrativa, que Teófilo Braga reproduz sob o título «Os quatro ladrões», tem, no volume II, o número 143. Cf. Braga, s.d.: vol. II, 50-51.

conto vale agora por si, abandonando a condição ancilar de mero suporte argumentativo. A tese, se existe, terá, naturalmente, que ser reconstruída, em cooperação interpretativa, pelo leitor.¹ E ela parece, realmente, existir no caso do conto de Eça, porque é inegável que nele a substância apologetal se mantém intacta; não obstante, porque vigora agora uma moral laicizada, em que ao homem só resta defrontar-se com o seu semelhante, ele constitui o emblema de uma natureza humana, já não débil por se encontrar congenitamente inclinada ao pecado, mas tão-somente perversa. Reencontramos, em suma, a já mencionada «total desconfiança no bicho homem» (Picchio, 1997: 307) ou, nas palavras de António Sérgio, «o tema trágico da nossa desgraça preparado pelas nossas próprias paixões» (1970: 15).

Impregnando a intriga de uma estética da violência instintual, Eça transforma os rufiões, com notável ganho dramático, nos três irmãos, afidalgados e insolventes, de Medranhos. Correlativamente, pretere o registo de alegoria metafísica, concedendo primazia a um inabdicável realismo e elidindo a enigmática personagem chauceriana da Morte.

Não casualmente, os famélicos irmãos asturianos, para além de abandonarem o anonimato que, nos tratamentos anteriores, era responsável por rasurar a sua individualidade personalizante, conseguem agora recobrar alguma espessura psicológica: Rui é o «árbitro» e «o mais avisado» (Queirós, 2002: 146)²; Rostabal um bronco instintivo e sanguinário; Gunes, o «reptilizante, o sôfrego»³ Esta matização dos caracteres não é, obviamente, accidental. Recorrendo ao entrecruzamento vocal, agenciado pelo discurso indireto livre, o narrador concede, por exemplo, evidente destaque às hábeis manobras psicológicas de Rui ao conseguir persuadir,

(1) Como nota João Paulo Braga, «o narrador não assume explicitamente ou directamente o acto de moralização; na estrutura sequencial do conto, não é possível distinguir nenhuma proposição que constitua explicitamente a moralidade» (Braga, 2001: 359). Também Consuelo M. Loureiro observa que «In 'O Tesouro' (...) the boundaries between good and evil are not directly defined but the reader unhesitatingly understands the implicit universal values expressed». (Loureiro, 1974: 300-301)

(2) Cf. As seguintes palavras de Consuelo M. Loureiro: «In 'O Tesouro' attention is not limited to the three murders. Equally important are the scenes that precede the events. Unlike Chaucer's 'The Pardoner's Tale', which it resembles, Eça tries to distinguish among the brothers, characterizing them somewhat through their own words and actions, as well as by the contrast they offer with a tranquil and benign nature. It is not only the dramatic moments that are underscored, but also the character of the people involved». (Loureiro, 1974: 258)

(3) Os adjetivos são de António Sérgio (1970: 14).

com sucesso, Rostabal a aniquilar o irmão. Como já notou Castelo Branco Chaves, o carácter dos irmãos constitui a verdadeira alavanca diegética do infortúnio e, «por isso o afastamento do envenenador, no conto de Eça, é premeditado pelo que primeiro congemma o crime, enquanto em Chaucer essa ausência resulta do acaso da sorte» (1981: 76).

No caso de Rui, a dessintonia entre as expectativas delineadas pela sua caracterização nobilitante (o mais avisado, lembre-se) e o malogro do epílogo ocasiona uma espécie de deflação irónica (motivada pelo facto de o assassínio ser, em rigor, perpetrado por um morto), que uma incontida intrusão narrativa não deixa passar em claro:

Oh, D. Rui, o avisado, era veneno! Porque Guanes, apenas chegara a Retortilho, mesmo antes de comprar os alforges, corraera cantando a uma viela, por detrás da catedral, a comprar ao velho droguista judeu o veneno que misturado ao vinho o tornaria a ele somente, dono de todo o tesouro. (Queirós, 2002: 153)

A ironia, essa «latente (...) ironia sobre os desígnios humanos» (Chaves, 1981: 77-78), como estratégia ideológica de veiculação da tese, socorre-se ainda de um sistemático processo de animalização do humano e, inversamente, de humanização do animal. Os fidalgos são «mais bravios que lobos» (Queirós, 2002: 145), Guanes tem «pescoço de grou» (Queirós, 2002: 147), Rostabal ruge e é apodado pelo irmão de cerdo. Curiosamente, em face do amo morto, caberá à égua de Guanes protagonizar o único momento de humaníssima solidariedade no conto:

Rui atrás puxava desesperadamente os freios da égua, que, de patas fincadas no chão pedregoso, arreganhando a longa dentuça amarela, não queria deixar o seu amo assim estirado, abandonado, ao comprido das sebes.

Teve de lhe espicaçar as ancas lazarentas, com a ponta da espada: – e foi correndo sobre ela, de lâmina alta, como se perseguisse um mouro, que desembocou na clareira onde o sol já não dourava as folhas. (Queirós, 2002: 150)

Desta história de proveito e exemplo, refere Cleonice Berardinelli, se extraem dois ensinamentos, sendo o primeiro, «que há uma justiça imamente que faz que o mal seja castigado na medida em que é mais ou menos consciente» e o segundo, «menos patente, de que o homem é tanto melhor quanto menos consciente, mais próximo do animal» (Berardinelli, 1997: 172). O *explicit* do conto – «O tesouro ainda lá está, na mata de Roquela-

nes» (Queirós, 2002: 153) – não deixa, igualmente, de projetar num devir intemporal, a sua tese. A remissão para o presente, claramente discrepante da atmosfera de um *in illo tempore* de lenda, que, no relato, ativa a sua memória folclórica, pode exprimir a canonicidade da conduta humana e, portanto, asseverar, de modo oblíquo, a perenidade da lição. E esta mais não é, nas palavras de António Sérgio, a de que «quando os buscamos como simples instrumentos de satisfação sensível, – todos os tesoiros que ambicionamos ficam na mata de Roquelanes» (1970: 15).

A fantasia de que Eça reveste esta tese, retomando a ditologia formulada por António José Saraiva, é a do estranhamento gótico. São recorrentes, no conto, sinais de um imaginário historicista que se compraz na reconstituição da cor local medieva: a localização asturiana e a toponímia arcaizante, os pormenores relativos à indumentária e ao ofício bélico, o pano de fundo social de uma aristocracia guerreira do tempo da Reconquista e, sobretudo, a omnipresente retórica da desmesura incivilizada e do excesso bárbaro que dá conta, em magnificação disfémica, de hábitos e comportamentos associáveis a um suposto tenebrismo medieval. A ambientação gótica é, além disso, amparada pela presença insistente de reminiscências expressivas da literatura de transmissão oral e, especialmente, por um código simbólico pedido de empréstimo ao conto popular: os estilemas típicos da narração oral que intentam recriar a melopeia do contar (*ora, então*); a valência simbólica do número três, que se comunica à própria sintaxe tripartida do conto; a interferência de motivos do maravilhoso folclórico (*v.g.* a misteriosa inscrição do cofre, portadora de fatalidade), também evocativos de uma atmosfera de medievalismo mourisco:

(...) os irmãos de Medranhos encontraram, por trás de uma moita de espinheiros, numa cova de rocha, um velho cofre de ferro. Como se o resguardasse uma torre segura, conservava as suas três chaves nas suas três fechaduras. Sobre a tampa, mal decifrável através da ferrugem, corria um dístico em letras árabes. E dentro, até às bordas, estava cheio de dobrões de ouro! (Queirós, 2002: 145-46)

Sendo, pois, indubitável que «o papel de contador de estórias é voluntariamente assumido por Eça de Queirós, que nos apresenta uma narrativa fortemente codificada» (Berardinelli, 1985: 95-96), a penumbra gótica não é chamada a textualizar apenas essa impressão difusa de despaçamento. Na verdade, porque do conto se encontra ausente um metadiscurso interpretativo, que condense a sua substância didática em lição de sentido único (a condenação da ambição desenfreada), ele comunga da

suspensão ética que vigora no universo do negro e do horror góticos. As tintas carregadas do medievismo permitem, justamente, a Eça compor o quadro terrífico de uma «indiferença impassível» (Sequeira, 2000: 291), intuído tanto na desapaixonada distância focal do narrador, como na fereza pulsional dos três irmãos desnaturados.

Uma última consideração: a consistente dilatação discursiva, imposta pela reescrita do *exemplum* como conto, a que Eça necessariamente procede, parece afetar, seletivamente, os fragmentos descritivos do entorno natural, sempre imperturbavelmente idílico, testemunha, silente e resignada, das lutas fratricidas. Ocorre, nestes excursos, uma evidente poetização do espaço, confiando-se à presença dessa paisagem-personagem, discreta cenografia lírica, o papel de metaforizar, como referia António Sérgio a propósito da estrelinha tremeluzente que encerra o conto, o «contraste entre o sideral e o terrestre» (Sérgio, 1970: 15):

Anoiteceu. Dois corvos, de entre o bando que grassava, além nos silvados, já tinham pousado sobre o corpo de Guanes. A fonte cantando lavava o outro morto. Meio enterrada na erva negra, toda a face de Rui se tornara negra. Uma estrelinha tremeluziu no céu. O tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes. (Queirós, 2002: 153)

O itinerário genológico do *exemplum* ao conto que, em linhas gerais, acabámos de mapear permite esclarecer o funcionamento da regra da genericidade e apreciar a sua incidência em diferentes ensaios de representação narrativa do mundo. Para uma mesma «ontologia social», recuperando a formulação de Jerome Bruner, os distintos modos de dizer que os géneros concretizam determinam estilos de epistemologia (e, acrescente-se, normas éticas, contextos doxológicos e modelos de sociabilidade) diferenciados. Embora a *tranche de vie* vertida no *exemplum*, na *novella* ou no conto seja a mesma, as formas codificadas para a conter deixaram de o ser: com elas, mudou, irrevogavelmente, a predisposição de quem ouve ou lê para usar o entendimento ou a sensibilidade de uma forma particular. Mas, incólume à prova do tempo, em Roma ou em Roquelanes, o tesouro, como diz Eça, ainda lá está.

Capítulo 9

Paralelismo imperfeito

Tradição e reescrita em o *Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena

A História não é mais do que um imenso poema paralelístico, às vezes até com idêntico refrão.

Joaquim-Francisco Coelho

Poucos textos de ficção de Jorge de Sena terão constituído pretexto para uma tão assídua revisitação crítica como a novela *O Físico Prodigioso*, inicialmente publicada na coletânea *Novas Andanças do Demónio* (1966) e, posteriormente, em volume autónomo (1977), reconquistando, por fim, segundo o autor, a sua vocação genológica original. Talvez a justificação desta perplexidade hermenêutica – traduzida na proliferação de estudos filiados nas mais diversas profissões de fé teóricas –, como notou Maria Alzira Seixo, reside no «excesso que a escassez de uma novela de cento e poucas páginas contém» (Seixo, 1989: 22).

As reflexões que a seguir se apresentam não derivaram, num primeiro momento, da leitura do texto seniano, mas decorrem antes de um itinerário de sentido inverso (e, portanto, análogo ao do próprio Sena) que partiu do conhecimento do intertexto maior da novela, constituído por dois *exempla* insertos no *Horto do Esposo*, obra anónima, de feição didático-teológica, redigida na transição do século XIV para o século XV. A novela, como se sabe, agrega duas micronarrativas a que Jorge de Sena teve primeiramente acesso por meio da *Crestomatia Arcaica* de José Joaquim

Nunes¹ e das quais, só em data posterior, após a edição crítica do texto por Bertil Maler, em 1956, conheceu a versão integral. A colagem aleatória dos dois pré-textos medievais (ela própria intencionalmente divergente e *endemoninhada*, quando cotejada com a lição original) servia o propósito, nas palavras de Jorge de Sena, de um «estudo imaginativo da comunicação subconsciente e de algumas coisas mais, e também para experiências correlatas de técnica narrativa» (Sena, 1995: 121). A rejeição do epíteto de *clássico*, atribuído à novela por Melo e Castro na sua *Antologia do Conto Fantástico Português* (Melo e Castro, 1974), fundamenta-se no destaque concedido a essa vertente de ineditismo técnico-narrativo deliberado, assim como na falência das grandes «máquinas realísticas» e na consequente eleição das estratégias de representação do «realismo fantástico» ou do «historicismo imaginoso». Estes registos encontram-se, na novela, intrinsecamente subordinados a uma ancoragem pseudo-histórica, cuja reconfiguração ficcional, partindo da mobilização de uma aparente familiaridade mimética, procede à sua desmontagem recriadora, apta a desocultar a «fragmentação ignominiosa do mundo que nos é dado» (Sena, 1984: 219).

O expediente do neomedievalismo permitiu ao autor explorar o efeito de estranhamento temporal, veiculando, em concomitância, a essencial perenidade do questionamento erótico e das suas manifestas ou insuspeitadas relações com a liberdade individual e com a demanda, de contornos quase épicos, da identidade do sujeito: «Esta ‘época’, dando-me uma distância ‘pseudo-histórica’, permitia-me uma liberdade da imaginação em que o fantástico, com todas as implicações eróticas e revolucionárias como eu sentia ferver em mim na pessoa do ‘físico’, podia ser usado para tudo.» (Sena, 1995: 11-12). Para além das evidentes projeções proféticas, ao serviço do aprofundamento das virtualidades da sátira política – lembremo-nos do processo inquisitorial movido ao físico, do seu encarceramento e tortura subsequentes, assim como do relato burlesco da sofística teológica dos inquisidores, e a sua translação histórica para o terrorismo persecutório e a retórica do Estado Novo – que este processo de destemporalização possibilita, a opção pela cenografia desta medievalidade tardia parece igualmente corresponder à necessidade de recuperar, expondo com despudor o necessário gesto narrativo anacrónico, uma época definida pela subversão carnavalesca ou, nas palavras de Bakhtine, pelo apogeu do «realismo grotesco» (Bakhtin, 1968). Para Aron Gurevich, comentador de

(1) Os *exempla*, com os títulos «Um físico prodigioso» e «O beberão» da responsabilidade do editor, aparecem transcritos nas páginas 59 e 60. Cf. Nunes, 1981.

Bakhtine, o caráter excepcional da cultura medieval radica na estranha convivalidade de polos opostos: céu e terra, espírito e corpo, melancolia e humor, vida e morte (Gurevich, 1988: 135). Este sincretismo ético, frequentemente expresso por uma radical inversão axiológica e por antevisões – de teor goliardesco ou apocalíptico – do mundo ao revés, parece ter modelado a configuração da novela, tanto no plano do programa de escrita que corporiza, como na ambivalência ideológica que rege o universo narrativo representado.

A livre textualização da pseudorreferencialidade de uma Idade Média imaginosa assenta, em primeiro lugar, na convocação dialogante de modelos textuais filiados nessa tradição, desvelando, contudo, a sua dupla e paradoxal historicidade. Se, por um lado, a herança lírica da cantiga de amigo, do *exemplum*, do romanceiro, da novela de cavalaria ou da narrativa hagiográfica instauram um simulacro de provisória veridicção, por outro, em virtude de modulações sémico-formais mais ou menos desfiguradoras, a transgressão da sua integridade genológica instala a subversão carnavalesca no próprio espaço da escrita.

A reescrita da micronarrativa exemplar «O Físico Prodigioso», que radica na gênese da novela, testemunha este procedimento. Após a inserção direta do *exemplum*, isto é, a apresentação do seu nível narrativo, o autor anónimo do *Horto do Esposo*, através de um comentário interpretativo de feição alegórica, procede à inferência do preceito moral nele encerrado:

E per este edificio tam nobre se entende a sancta jgreya, que he ajuntamento dos fiees (...). O qual castello da sancta jgreya estam arredor delle tres donzellas, que som tres virtudes theologicas, comvem a saber fe e speranza e caridade. E estas choravã polla linhagem humanal, que era enferma de morte ante a viinda de Jhesu. (Maler, 1956: 38-39)

Este fechamento de sentido, precludindo a instabilidade polissémica do subtexto mítico-folclórico¹ e rasurando a sua plurivocidade, consubstancia

(1) Cf., a este propósito, a estimulante análise que Jessie Weston apresenta sobre a figura do físico, médico ou curandeiro nos rituais de fertilidade pagãos, posteriormente assimilada à figura do Redentor e de que Galvão representa, segundo a autora o sucedâneo no ciclo do Graal: «(...) the *mise en scène* of the Grail story was originally a loan from a ritual actually performed, and familiar to those who first told the tale. This ritual, in its earlier stages comparatively simple and objective in form, under the process of an insistence upon the inner and spiritual significance, took upon itself a more complex and esoteric character, the rite became a Mystery, and with this change the *rôle* of the principal actors became of heightened significance. That of the Healer could no longer be adequately fulfilled by the administration of a medicinal remedy; the relation of Body and Soul became of cardinal importance for the Drama, the Medicine Man gave place to the Redeemer». (Weston, 1957: 109-110)

o ato de hermenêutica pela fé que o *exemplum* medieval reclama: a inteligibilidade da lição assenta na crença e, deste modo, a sua incorporação deve instigar o leitor-crente à sua ilustração prática por via da virtude *in actu*. Ora, na novela, embora este metadiscurso alegórico seja refutado e até subvertido, por meio da sua recondução a um imaginário mítico pagão primordial – assim respondendo às solicitações do «pan-erotismo» celebrado pelo autor – e pela proposta implícita de uma absoluta amoralidade, o autor perpetua a ambígua homologia entre o físico e Cristo, em particular na encenação narrativa dos episódios reminiscentes da Paixão, incluídos na segunda parte da novela. Como, num excelente estudo, argumentou Cota Fagundes, «Jorge de Sena vai reinterpretar e parodiar esta alegoria, substituindo o seu sentido figurativo por um sentido literal, e traduzindo o amor divino em termos totalmente eróticos» (Fagundes, 1981: 135).

Ressalve-se, no entanto, que a coincidência figural entre o físico e o Messias Redentor que resgata a *humanal linhagem*, já prevista no pré-texto original, vai igualmente ser adotada por Jorge de Sena. Com a despromoção do corpo-matéria, postulada pelo dualismo antropológico de matriz cristã, colide a sacralização do corpo como lugar de libertação e de realização plena do obsceno, entendido este como «o sexual não como ‘indecente’ e ‘impuro’ ou ‘pecaminoso’, mas como o ‘secreto’, o ‘iniciático’, o ‘orgiástico’, o ‘sagrado’ ou ‘natural’ enquanto poder imprevisível e contagioso» (Sena, 1992: 37). No poema «To be or not to be», com lúcida ironia, diz-se que «Falam dos deuses os que fingem ter/ uma alma em vez de um corpo inteligente» (Sena, 1989: 89). Penso que a esta mesma luz se deverá interpretar a segunda cópula (voluntária e, por isso, mais enigmática) do físico com o Diabo, como, de modo perspicaz, este mesmo explica:

Não. Ele é imortal por desejo vosso. Não compreendes que eu teria a sua alma, logo, se fosse a alma dele o que eu quisesse? Mas eu não quero essa alma. E sabes porquê? *Porque ele não a tem*. Como posso eu querer o que não existe? Eu só quero as coisas, ou aquilo que se torna coisa. O que não existe não é comigo. (...) Sabes acaso como foi que puderam prendê-lo? Quando, por momentos, ele se cansou, e começou a ter alma ou isso a que chamam alma e eu me entretenho a devorar. (Sena, 1995: 94)

Este elogio da fisicidade do corpo parece escorar-se numa conceção da alma como engodo artificioso ou estratégia censória coletiva, produto da tirania castradora de um superego comunitário que tolhe a expressão erótica do sujeito. Contrapondo ao abstrato imperativo da alma a indesmen-

tível precedência do corpo, a novela patenteia repetidamente o fenómeno implicado pela subversão carnavalesca que Bakhtine designa por degradação,¹ traduzido pela função simbólica dos fluidos corporais como o sangue, o sémen ou a urina. Consegue-se, de resto, eficácia retórica acrescida quando o texto subverte estilemas e motivos evocativos dessa fisiologia explorados pela tradição hagiográfica. Na verdade, o trajeto diegético do físico, decalcado do arquétipo crístico, é, parcialmente, análogo ao do santo, quando se celebra, por exemplo, a sua beleza incorruptível ou a serena contumácia com que enfrenta o martírio:

E ele ficava de pé, encostado às pedras da parede, coberto de sujeira, com os pés humildemente postos nos dejectos nauseabundos que eram também crostas secas, no seu corpo, de deitar-se ou sentar-se neles. Mas, apesar de tudo isso, os membros do tribunal verificavam, pessoalmente e colectivamente, que a beleza, e a juventude eram inalteravelmente as mesmas. (...)

Não só a beleza e a juventude resistiam. Algo mais. (...) a verdade é que a sua humildade e o seu arrependimento evidentes encobriam uma outra evidência: o propósito de resistir pela submissão. (Sena, 1995: 79-80)

O relato do milagre *post mortem* das rosas de leite e sangue² – tematicamente antecipado por meio da *mise en abyme* que o rimance representa – corrobora, numa clara inversão do estilema hagiográfico do odor de santidade, essa espécie de teofania erótica:

Eram rosas enormes, redondas, rosadas, cujo perfume entontecia. Era um perfume estranho, não bem de rosa: não...um perfume de...Frei Antão atirou-se à planta e tentou arrancá-la. Apenas quebrou um galho, de cuja quebra escorriam dois fios líquidos. Um, de resina esbranquiçada; outro, de uma seiva vermelha. (Sena, 1995: 109-110)

A figuração diabólica, sugerida pelo segundo *exemplum* extraído do *Horto do Esposo* revela-se, em grande parte, devedora do retrato codificado

(1) «The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity» (Bakhtin, 1968: 47). Note-se que este ímpeto destrutivo e contestário não exclui, mas pelo contrário impulsiona, a ressurreição regeneradora: «Degradation digs a bodily grave for a new birth; it has not only a destructive, negative aspect, but also a regenerating one» (1968: 47).

(2) Terá Jorge de Sena colhido o símbolo das rosas no milagre da virgem Dorothea e do escolástico letrado Teófilo? O *exemplum* aparece transcrito na edição de José Joaquim Nunes, precedendo o do físico prodigioso.

que da figura surge na literatura teológica e penitencial medieval e, em particular, nos relatos de tentação bíblicos, patrísticos e hagiográficos: a sua ubiquidade, as suas máscaras dissimuladoras (quando, por exemplo, se metamorfoseia em Frei Antão), a sua imiscuição malévola na esfera terrena – durante o diálogo com o frade, o diabo «pôs-lhe no ombro uma mão de fogo, que crestava a estopa da camisa» (Sena, 1995: 95) – e a sua voracidade libidinal transgressora¹ compõem uma *descriptio* tópica do Maligno. Encontramo-nos, contudo, nos antípodas do terrorismo demofóbico que atravessa a literatura dos *exempla*, sobretudo pela patética consciência que o diabo de Sena revela quando interpreta os obstáculos da sua paixão impossível pelo físico ou quando se confessa administrador absoluto da justiça divina: «Pois que julgas tu que está no teu corpo e no teu espírito, quando exerces a justiça, por mais justa que seja? Eu.» (Sena, 1995: 95). Esta interrogação de uma ordem teodiceica, da qual dimanaria uma justiça retributiva divinamente regulada, e a sua substituição pela arbitrariedade diabólica certifica a impossibilidade de constituição de uma ética válida. Neste sentido, parece, portanto, lícito considerar este diabo também como um demónio íntimo, uma projeção visível da solidão do homem perante a sua consciência individual.

Análoga presciência em relação ao amor e à liberdade revela Dona Urraca. O jogo especular entre esta personagem e o diabo é, de resto, admitido pelo próprio texto num comentário marginal do físico:

Estavam abraçados os dois. E ela ainda disse: –Sabes de uma coisa? Tenho tido pena dele. E assim também ele sabe, agora, como tu me fazes feliz. Não quererá perder-te tal como és, esta maravilha, esta delícia que me doura a vida, como se a vida fosse da cor dos teus cabelos. E... sim... se for preciso, há-de proteger-te, em vez de aproveitar-se da tua hora.

Para o ouvido dela, muito baixo, ele ciciou a pergunta: – E como sabes e como pensas tudo isso? Só porque me amas? Ou porque tu és ele mesmo? (Sena, 1995: 74-75)

(1) A figura do diabo sodomítico, relativamente frequente nos *exempla* inspirados no folclore monástico, ocorre num relato contido no *Horto do Esposo*. Cf. Maler, 1956: 222. A associação entre o fantástico diabólico e a *perversitas* do erotismo desviante (e.g. masturbação, homoerotismo, incesto), corrente na Idade Média, justifica-se a partir de um critério de racionalidade moral, por se tratar de condutas julgadas imundas – isto é, etimologicamente *fora do mundo* – e por esse facto pertencentes à esfera do desregramento e do caótico. Cf. Jacques Voisenet, 1994: 207-219.

O vínculo relacional que une a personagem feminina e o físico, pressupondo uma evidente clivagem em termos de conhecimento, assemelha-se à do mestre e discípulo, enunciando aquela uma espécie de didática do amor – exatamente por isso, o discurso de Dona Urraca, quando explana a sua pessoalíssima arte amatória (em que opõe à convencional *prisão de amor* a sua incoercível liberdade), adota frequentemente a mesma tonalidade axiomática do *ensenhamen* ou a luminosa intuição das *trobairitz* occitânicas. Esta sageza deriva do reconhecimento da sacralidade do corpo feminino e do seu empoderamento pela diabolização. Dona Urraca, apodada pelo protagonista de bruxa, já foi, com propriedade, inscrita na genealogia de Melusina, em particular pela sua natureza feérica, tornada manifesta no ritual antropofágico que é precedido de um sintomático casquinar demoníaco:

Um riso casquinou a seu lado. (...) Dona Urraca emergiu do monte de nádegas com um pedaço a escorrer sangue, que ela trincava. Várias outras se afastavam assim. E ele fechou os olhos quando as três donzelas vieram aonde Dona Urraca estava, trazendo-lhe uma parte que o gelou de horror, e que ela trincou raivosa, enquanto o resto do bando se aproximava ensanguentado e lhe fazia uma roda de aclamações.

Aquelas mulheres eram bruxas. (Sena, 1995: 51-52)¹

Esta estratégia de interseção de elementos convencionais de géneros lírico-narrativos medievais e ulterior subversão da sua substância ou forma de expressão encontra-se exemplarmente ilustrada pelo cantar de amigo paralelístico entoado pelas três donzelas, e novamente recuperado no final da narrativa. Como salientou já Luciana Stegagno Picchio, a estratégia carnavalesca afeta o *engenderment* do texto, isto é, inverte a tradição retórica do modelo poético da *chanson de femme* e o panegírico tópico nela incluído, porque, de facto, «quem tem corpo velido na lírica galego-portuguesa não é o donzel, mas a donzela, ou a dona, a *fremosa* ou a *fremosinha*. Assim como quem se lava na fonte fria, no rio, nas ondas amorosas do mar não são eles, ocupados na hoste ou em cas d'el-rei, eles ausentes e alongados, mas *elas*, as *irmanas* do jogo de amor.» (Picchio, 1984: 234). Para a permutabilidade masculino/feminino concorre também a atitude de *voy-*

⁽¹⁾ Segundo Gilda Santos, a figura de Dona Urraca terá sido inspirada pelos relatos mítico-lendários da Dama do Pé-de-Cabra e da Dona Marinha, incluídos no *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro. Como observou Orlando Nunes de Amorim, estas histórias sucedem-se na *Crestomatia Arcaica* de José Joaquim Nunes, facto que explicará a sua justaposição na conceção da personagem. Cf. Amorim, 1996: 49-51.

eurismo expectante das cantoras, evocativa da do cavaleiro-poeta que, por exemplo, na pastorela de Ayras Nunez adota análoga atitude de recuo contemplativo. Acresce que o próprio motivo do banho de amor, presente, por exemplo, nos cancioneiros de Martin Codax ou de Estevam Coelho, se encontra agora ironicamente privado da sua funcionalidade primária de metaforização erótica ou de «expectativa núbil» (Macedo, 1976: 57)¹. Trata-se aqui de um banho pós-coital, de purificação libertadora, após a sodomização do físico pelo diabo:

Ao rio perguntei por meu amigo
E u se lavou de dormir comigo,
E por quem morro, ai!

Ao rio perguntei por meu amado
E u se lavou de nosso pecado,
E por quem morro, ai!

(Sena, 1995: 19)

Com efeito, como observa Orlando Amorim, «pode-se ler a cantiga como o lamento do diabo apaixonado» (Amorim, 1996: 87). A ambiguidade plurivocal que a inserção abrupta do cantar promove instaura, desde o início, a refração constante da linguagem, em que o outro não é senão a outra face do mesmo (Marinho, 1981: 142-151).

A presença fantasmática de uma complexa memória intertextual – coadjuvada igualmente por outros procedimentos narrativos como a sintaxe iterativa, o narcisismo autorreflexivo do texto ou a recorrência da focalização múltipla – alia-se, n' *O Físico Prodigioso*, a um universo de sempiternas interrogações que intentam perscrutar a liberdade do amor, mas têm consciência da sua infinita complexidade. Talvez porque, sendo a história de todos e de cada um imenso poema paralelístico, parafraseando as palavras deste físico, nunca é rigorosamente o mesmo o momento a que se volta.

⁽¹⁾ Para um repertório e interpretação simbólica dos textos galego-portugueses em que se glosa o motivo do banho de amor, *vd.* Lorenzo Gradín, 1990: 211-213.

Capítulo 10

Doenças da santidade

Jorge de Sena e Michèle Roberts

Um homem do mundo me perguntou:
o que você pensa de sexo?
Uma das maravilhas da criação, eu respondi.
Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas
e esperava que eu dissesse maldição,
só porque antes lhe confiara:
o destino do homem é a santidade.

Adélia Prado, «Entrevista»

1. Na tese que, em 1907, apresenta à Escola Médico-Cirúrgica do Porto, intitulada *A Doença da Santidade (ensaio psicopatológico sobre o misticismo de forma religiosa)*, Manuel Laranjeira investiga, ao estilo da nosografia de recorte naturalista, a inclinação mórbida que designa como «psicose mística» (Laranjeira, 1993: 21). Depois de passar em revista a etiologia e a expressão somática da «psiconervose da virtude» (1993: 33), que diagnostica em várias figuras do santoral cristão, detém-se naquela que será, porventura, a mais exuberante manifestação da hagiomania – o êxtase –, considerando-o como «um sintoma psicossomático que pode surgir na doença de santidade» (1993: 90), e concluindo, em remate lapidar, que «A santidade é uma doença e o êxtase a sua terapêutica» (1993: 90).

Não deixa de ser significativa a assiduidade com que, em retomas pós-freudianas, pós-feministas e pós-modernas, múltiplos autores regressam, em incursões ensaísticas ou exercícios ficcionais, à doença da santidade. Proponho-me, neste trabalho, esclarecer o impulso de *desdoxificação* (Hutcheon, 2005: 3)¹ que transcorre deste entendimento da santidade como sintoma neurótico, averiguando a sua tradução ficcional em duas narrativas contemporâneas que se apresentam como reescritas heterodoxas e retificativas da autobiografia espiritual de Santa Teresa de Jesus. Refiro-me ao conto «O Grande Segredo», de Jorge de Sena, incluído na coletânea *Antigas e Novas Andanças do Demónio* e composto em 1961, no decurso do fecundo exílio brasileiro do autor de *Arte da Música*, e ao romance *Impossible Saints*, da escritora feminista inglesa Michèle Roberts, dado à estampa em 1997.

2. Conectando-se com um movimento programático de revisionismo teológico, não parece difícil aduzir razões justificativas da persistente sedução contemporânea pela santidade feminina. Como, recorrendo a uma curiosa formulação, esclarece R. Howard Bloch (1987: 20),² teológico e ginecológico consorciaram-se, no pensamento misógino medieval amparado pela tradição bíblico-patristica, para desalojar o feminino do edifício religioso judaico-cristão, em nome da sua ancestral associação ao desregramento libidinal, e lançando sobre ele o anátema da expulsão pós-lapsária.³ Chegada a hora de denunciar a tática rasura do feminino decretada por uma religião de homens para homens e de dismantelar «todo o edifício teológico

(1) Proponho o neologismo a partir de Linda Hutcheon que reconhece, no *ethos* pós-moderno, a tendência para *desnaturalizar* e *desdoxificar* instâncias (e.g. o capitalismo, o patriarcado, o humanismo liberal) que, conquanto consensualmente apresentadas como naturais, são socialmente fabricadas. Como sintetiza a autora, partindo da noção barthesiana de doxa, «To adapt Barthes's general notion of 'doxa' as public opinion or the 'Voice of Nature' and consensus, postmodernism works to 'de-doxify' our cultural representations and their undeniable political import». (2005: 3)

(2) «In the misogynistic thinking of the Middle Ages, there can, in fact, be no distinction between the theological and the gynecological». (Bloch, 1987: 20)

(3) Como justamente observa Patricia Bastida Rodríguez, «Diversos estudios feministas han señalado cómo, precisamente porque el cristianismo identifica a la mujer con la sexualidad, ésta se ha visto definida en función de su uso de ella en relación con el hombre: como virgen, donde la actividad sexual es inexistente, como esposa y madre, que sugiere la actividad sexual con un único varón; o como prostituta, donde la sexualidad se manifiesta con varios. Como señala Luce Irigaray, esta definición de la mujer en términos de su relación con el varón, y nunca en relación con sí misma, implica que las mujeres carecen de identidad como tales» (Bastida Rodríguez, 2006: 41).

androcêntrico» (Toldy, 2005: 184), a santa, protagonizando a virtude sexual de um corpo eroticamente saturado, não podia deixar de constituir um ícone instrumental ao dispor dos críticos do iníquo sexismo cristão patriarcal.

Reclamando uma renovação exegética propiciatória da reinscrição da mulher na narrativa bíblica e a reorientação ginocêntrica da hermenêutica escriturística, bem como o reconhecimento do seu protagonismo na história cristã e a revisão das suas mitologias,¹ a teologia feminista visa, em comitância, a superação conciliatória da «neurose cristã» (Bastida Rodríguez, 2006: 26-27) perpetuada por uma visão dualista e desqualificante do corpo e da sexualidade. Através da implosão da estreiteza binária dos pares clássicos corpo/alma, transcendência/imanência, divino/humano, atesta-se, a partir da sua radicação numa subjetividade intrinsecamente feminina, a essencial incompatibilidade entre pulsão divina e interdição sexual, propondo-se, em alternativa, uma *teologia da carne* que restabeleça os elos entre misticismo e sensualidade. Talvez por isso, a investigação da santidade no feminino tenha prioritariamente incidido na fisiologia da virtude, privilegiando temas como a virgindade, a anorexia, o masoquismo ou o travestismo (Bastida Rodríguez, 2006: 46). Não será necessário, pois, insistir no modo como a liquidação do falocentrismo cristão e a reconversão da linguagem simbólica e das práticas rituais, à luz da economia libidinal feminina, irão desaguar na instabilização das noções de espírito e carne, virtude e pecado, condenação ou redenção, tornando porosas e problemáticas as suas fronteiras e colocando sob suspeita os retratos idealisticamente assexuados da (impossível) santidade feminina.

3. Embora distintamente retonalizado, nem por isso deixa de ser sintomático o destaque ficcional concedido à questão da santidade nas obras de Jorge de Sena e de Michèle Roberts. Com efeito, se Sena não a equaciona à margem de uma mais funda interrogação dirigida à própria essência do sagrado e à consciência da sua deformação em contexto eclesial, já, em Michèle Roberts, ela consubstancia um improvável argumento ao serviço de uma militante iconoclastia pró-feminista. O autor de *Sinais de Fogo*, por exemplo, não esconde o seu «fascínio ambiguamente materialista por quanto

⁽¹⁾ Alicia Ostriker designa a estratégia feminista de apropriação de mitos e símbolos patriarcal e subsequente refuncionalização *pro domo sua* como «revisionist mythmaking» (*apud* Bastida Rodríguez, 2006: 51).

diga respeito ao problema da santidade» (Sena, 1984: 215)¹ e repisa, com vincada convicção, a consubstancialidade de erotismo e sagrado. No prefácio intitulado «Transformações e metamorfoses do sexo», argumenta Sena que

Não há deuses sem sexo, e não há amor de Deus que, sem pecado, possa não ser sexual. Porque o maior pecado, se há pecados (e há, dos homens uns para os outros), é castrar o ser humano, o que, para o crente, deveria significar a castração do próprio Deus. Os místicos sempre falaram a linguagem do sexo, não por lhes faltar a língua e serem forçados a analogias desagradáveis, mas porque diziam as coisas como eles não podiam deixar de senti-las (creia-se ou não na experiência deles, sempre válida para quem creia nas metamorfoses do Sexo e do Amor). (Sena, 2004: 368)

E, no contexto da erudição sensível do verbete intitulado «Amor», acentua-se a violência compulsória e unilateral da relação mística, enunciando a caprichosa agência divina em termos desassombradamente eróticos:

(...) a experiência mística, a preparação espiritual, por mais activa que seja, postula uma incapacidade comunicativa, uma passividade erótica, a que terá de corresponder uma agressividade e uma iniciativa do divino. No catolicismo, como não noutras das grandes religiões ainda existentes, os teólogos e divulgadores sistematicamente têm desvirtuado com pretensas subtilezas esta natureza essencial do fenómeno místico (para apresentá-lo como um ideal supremo, quando ele é, na verdade, que tenha, uma «eventualidade»), do mesmo passo que o confundem com a *devoção*, ou seja, sentimentalismo nas relações com a ideia ou as representações do divino – e assim é que a maior parte da literatura chamada mística ou é na realidade, sob o palavreado, moralismo, quando não o é apenas sentimentalidade devota (que está para a falsificação do religioso, como a «idealização» repressiva o está para a vida erótica e sexual). (Sena, 1992: 41)²

(1) As palavras de Sena foram colhidas na nota ao conto «Mar de Pedras», incluído em *Anti-gas e Novas Andanças do Demónio*, que reproduz um episódio ficcionalmente transfigurado da *uita* do Venerável Beda, a partir do relato coligido na *Legenda Aurea*, que Sena qualifica como «repertório de milagres deliciosamente absurdos, idiotas, ou fundamente comoventes (...)». (Sena, 1984: 216)

(2) Na «Resposta a um inquérito sobre pornografia», Jorge de Sena repudia a castradora moral cristã que lança o anátema do pecado sobre a livre expressão erótica do sujeito – por mais idiossincrática que seja – e reitera o vínculo conatural que coliga sexualidade e sagrado: «O sexo não é uma vergonha, nem pode ser um *pecado*, lá onde fundamentações teológicas não existam. (...) Se alguma coisa há, num mundo que perdeu por completo a noção de *sagrado* (que, nas suas grandes manifestações, sempre incluiu a sexualidade) e guardou apenas a da ‘proibição legal’, se alguma coisa há que deva ser sagrado, repetimos, é o prazer sexual entre pessoas mutuamente concordes em dá-lo e recebê-lo». (Sena, 1977: 279; 281).

Por seu turno, Michèle Roberts reconhece, na tática confiscação da subjetividade e da palavra femininas, um dispositivo cristão de entronização da Lei do Pai, um convite à dissidência fértil e à *écriture féminine* herética, de que o misticismo intranquilo de Santa Teresa de Ávila constituiu um ensaio pioneiro:

(...) I still think Catholicism has in lots of ways a very bad effect, particularly on women; I do think it's a misogynistic religion, I hate its hierarchy, the way it stumps out freedom of thought, the way it takes over your emotional life. (...) But Catholicism also gives you this culture of stories and I think that's the great bridge for me, the stories of the saints. It's also got a fantastic tradition of women writers, there's a tradition of women mystics. (...)

So the Catholic Church gave me this rather beautiful tradition of heretical writing which I cherish, I really do. (*apud* Bastida Rodríguez, 2003: 95)

Não é surpreendente que, tanto em Jorge de Sena como em Michèle Roberts, o libelo acusatório dirigido à insalubre sexofobia cristã se apoie na replicação irônica da tópica místico-hagiográfica, dando lugar a relatos apócrifos de santidade. O *ethos* conservador e a gramática architextual da hagiografia, aliada à sua *dispositio* formular de fácil reconhecimento, convertem-na num formato retórico especialmente adequado à recontextualização transgressiva implicada na paródia. Por outro lado, o desígnio catequético imprescindível ao gênero – em sintonia com o qual a *uita* deve ilustrar o comportamento exemplar do biografado, substantivando paradigmas de virtude dignos de emulação e difundindo um evangelho da abdicação ascética e da esperança escatológica – contribui para a sua força injuntiva e nítida orientação ético-axiológica. Se, como lembra Linda Hutcheon, «muitas paródias actuais não ridicularizam os textos que lhes servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio» (Hutcheon, 1985: 78), compreende-se que a pseudo-hagiografia protagonizada pela santa carmelita desfuncionalize, pela corrosão irônica, tanto o mimetismo artificioso dos seus estereótipos, como a intransigência dogmática de uma política da intimidade decretada por um Deus abscondito e assexuado.

Por outro lado, os paradigmas de espiritualidade feminina vertidos no formulário místico-hagiográfico – num vasto catálogo de que constam tanto a virgem, como a prostituta, a pecadora arrependida ou a mártir, *Ave* e Eva, a mulher como *instrumentum diaboli* ou *sponsa Christi* – encontram-se organizados segundo uma bipolaridade que opõe ao desejo

eterno de união mística a mundanidade carnal e volátil do baixo amor humano.¹ Deste modo, a anunciada promessa das núpcias espirituais justifica uma intransigente androfobia, de marca ascética, que pontua a acidentada *scala perfectionis* da santa.

4. Em «O Grande Segredo», Jorge de Sena ilustra, através de um conto-cena prodigiosamente *endemoninhado*, os efeitos perversos da elisão neurotica do corpo e da sexualidade preceituada pelo descarnalizado catecismo cristão. Para tal, recorrendo a um formato narrativo híbrido, situado algures entre o memorial místico, a contra-hagiografia e o relato miraculístico, relê a experiência do êxtase religioso de Santa Teresa, em registo profano e ironicamente imanentista, como ambíguo gozo erótico, cancelando o nível de leitura tropológico prescrito pela exegese cristã.

Importa sublinhar que, numa heterodoxa denegação da herança dualista judaico-cristã, Santa Teresa admitia, efetivamente, nos seus escritos, a fusão sincrética de carne e espírito, o que explica que a experiência extática seja, por definição, esquiva à linguagem e partícipe, portanto, do domínio do inefável. Comentando as palavras que a autora inscreve no *Libro de la Vida* – «nem eu sei qual é sensual, nem qual é espiritual, nem como me ponho a falar nisto» –, adianta Manuel Laranjeira no estudo a que antes se aludiu: «O místico religioso, querendo sufocar em si os instintos irreductíveis de natureza humana, não faz senão desviá-los e canalizá-los num outro sentido; querendo, como ele orgulhosamente afirma, ‘matar em si o homem natural’, não faz senão obrigá-los a viver dum outro modo, como um requintado sibarita do prazer, querendo apagar os incêndios da carne, não faz senão aticá-la e abrasar-se mais» (1993: 45).

(1) Sobre os modelos de santidade feminina consignados pela hagiografia medieval – e parece-me que a substância edificante e o proselitismo doutrinário do género não diferem substancialmente no contexto da literatura religiosa contrarreformista –, refere Thomas Hefernan que «the flight from sexuality, and its consequent denial of the legal and moral indebtedness of the female as the crucial link in familial continuity is a *topos* of female sanctity. (...) In either case, the goal of these women, whether virgins or wives, is a closer union with Christ (I intend the word *union* to bear a conjugal connotation) which depends on a successful outcome of the struggle not only with their own sexuality but also with that of the men in their lives (...) Virginity, espousal, new marriage, visions, the gift of the spirit, and martyrdom are a complex of related beliefs that shape the conventions of female sanctity throughout the Middle Ages. The lives of the female saints of the later Middle Ages were equally indebted to this ideal of virginity as charismatic witness, as martyr, as women capable of superhuman feats, and as *sponsa Christi*». (1988: 188-189; 234).

Em boa verdade, como já observou Francisco Cota Fagundes, nunca, no conto de Sena, se identifica explicitamente a mística castelhana com a freira anónima que o protagoniza, mas as ressonâncias intertextuais da *Vida* de Santa Teresa, bem como a circunstância de lhe ter o autor dedicado, em *Exorcismos*, dois poemas¹, parecem motivos suficientes para autorizar a suposição de ter sido a religiosa de Ávila o seu contraponto ficcional (Fagundes, 1999: 27-28). Ora, desviando-se do arranjo sintagmático convencional do relato hagiográfico – que, quase sempre, reconstitui, em crescendo diacrónico, a trajetória nobilitante do santo biografado –, Sena opta pela microscopia narrativa do momento de posseção da freira, nele interpolando lacónicas evocações da sua «pregressa vida», isto é, do seu passado secular de anarquia erótica:

Mil vezes ser assaltada por mendigos e leprosos, mil vezes ser violada brutalmente por soldados e bandidos, mil vezes ser vendida como escrava. Mil vezes a repetição de tudo isso que, na sua pregressa vida, conhecera. Mil vezes viver a desgraça que essa vida fôra, antes de, como um refúgio enfim conseguido à custa de tanta miséria, se abrirem na sua frente, e se fecharem sobre ela, as portas do mosteiro. (Sena, 1984: 149)

Se, ao ingressar na clausura monástica, a freira fora compelida ao *contemptus mundi* e ao *contemptus sui*, preceituados pela solidão claustral, nem por isso o seu voluntário emparedamento foi suficiente para represar a violência desorganizadora de um *Eros* exultante que agora irrompe, em somatização vicária, como *arrobamiento*, convertendo a cela no tablado onde, em exuberante performatividade, se assiste ao retorno do recalçado.

Deste modo, o recorte efabulatório do conto centra-se «exclusivamente na história sexual da freira, como se ela não tivesse tido quaisquer outras experiências de vida» (Fagundes, 1999: 32) de que a *unio mystica* constitui o seu corolário *a lo divino*. A opção pelo regime apresentativo do *showing*, acompanhada da premeditada dissimulação da voz do contador, com acesso irrestrito ao fluxo de consciência da freira, favorecem a retração judicativa e a perpetuação da ambivalência indispensável à *parodia sacra*.²

O relato agónico do acume extático – descrito como «o horror inominável de ser eleita, de ser visitada, de ser amada mais do que é possível»

(1) Trata-se dos poemas «Diálogo Místico» e «Piazza Navona», incluídos em *Exorcismos*.

(2) A este respeito, destaca Thomas Heffernan a «propensity of medieval Christian sacred biography to emphasize dramatized action over complex argument» (1988: 5).

(Sena, 1984: 150) – numa evidente assimilação da possessão mística à posse sexual e numa «punição da sexualidade através da sexualidade excessiva» (Cerdeira, 2010: 83) – presentifica um cenário de violência sexual reminescente do estupro, ainda que não deixe de insinuar-se o deleite masoquista desta mártir por amor. Contudo, as imagens correlativas de laceração e penetração, liquefação e viscosidade, crescendo e distensão, levitação e queda não deixam dúvidas sobre a verdadeira natureza da escalada sensorial da santa, a que nem sequer falta a correspondente culminação orgásmica:

Tudo nela se abria ou despedaçava, eram milhares de agulhas que a picavam, facas que a rasgavam, colunas que a enchiam, cataratas que a afogavam, chamas que ardiam sobre águas luminosas, cantantes e pou-savam como fogos-fátuos pelo corpo dela.

Crispando-se numa última recusa, mas ao mesmo tempo cedendo para que aquilo acabasse, inundou-se de uma ardência cristalina, que se esvaía no seu âmago, lá onde a Presença, enchendo-a, martelava os limites dissolvidos da carne. A luz atingiu um brilho insuportável, a música atroava tudo, sentiu-se viscosamente banhada de clamores e apelos que lhe mordiam... E, na treva e no silêncio súbitos, sentiu, nas costas, na nuca e nas pernas, a dureza violenta e fria das lajes em que, do ar caíra. (Sena, 1984: 151)

Na sua expressão paroxística de excesso sinestésico¹ e saciedade abúlica – o «exaurido repouso» pós-coital –, o êxtase da freira ilustra o psiquismo bipolar do santo, já rastreado por Manuel Laranjeira, vacilante entre «uma extrema hiperestesia» e «uma extrema anestesia» (1993: 41).

Se o conto ficcionaliza, com recurso a um metaforismo de ressonância epitalâmica, que não é, aliás, infrequente na retórica místico-hagiográfica, os sponsais da freira com a Presença divina, a «fiscalidade visceral» (Cerdeira, 2010: 81) que contamina o plano da enunciação, bem como a rendição passiva da religiosa ao seu assalto sensual, ensombram a natureza espiritual destas núpcias. Do mesmo modo, a evocação da sua crença infantil num Cristo antropomórfico e virilizado, com cuja corporalidade

⁽¹⁾ Refere Manuel Laranjeira: «De resto a santa espanhola percorreu toda a gama da escala alucinatória. Teve alucinações do olfacto, do gosto, do tacto e alucinações cinestésicas, da motricidade (...). E assim numa complexidade crescente, até ao grau de verdadeiros quadros alucinatórios» (1993: 56).

poderia bem coligar-se a volúpia penetrativa do comércio amoroso de que ela é parceira involuntária,¹ apoia a conjetura da erotomania divina:

A imagem sorria para ela, e então ela, menina olhando em volta para verificar se estava só, erguera a mão para o cendal que o cingia, e tentara levantá-lo para espreitar. Porque *ele* não podia deixar de ser como os outros homens. Mas o cendal, que parecia de tão fina e leve seda, era esculpido na madeira, e ela baixara tristemente a mão, sentindo que a curiosidade lhe fora castigada. (Sena, 1984: 152)

Numa espécie de inversão antifrásica do martírio, as últimas palavras do conto relevam a serena beatitude da freira, reconduzindo-a tanto ao desejo saciado, como a uma sageza compartida, mas não revelada: «Mas o bem-estar era enorme e contraiu-lhe os lábios num sorriso. O grande segredo, agora sabia o grande segredo. E adormeceu» (Sena, 1984: 153). A propósito deste desenlace intrigante, sugere Francisco Cota Fagundes que «A freira de Jorge de Sena sorri pelo prazer recebido e pela descoberta do ‘grande segredo’. Mas podemos bem estar certos de que o endiabrado Jorge de Sena sorriu com ela, porque ambos partilham o segredo: o amante da freira desta vez é susceptível de ser visto como sendo nada menos que o Diabo» (1999: 35). Numa permutação imprevista de graça divina e malignidade satânica, é a segunda cópula da freira – aquela que, em «grande segredo», mantém com o luciferino clarão – que lhe franqueia as portas da salvação, a que acede apenas por via da jubilosa fruição de um erotismo sem culpa. Acrescente-se que estas *diableries*, concordes com uma ética do desejo fecundamente libertário, estão longe de ser raras em Jorge de Sena,² para quem os contos de *Novas Andanças do Demónio* não eram parábolas que «pretend[am] salvar as almas», mas sim «perdê-las, fazer com que sintam o chão fugir-lhes debaixo dos pés» (Sena, 1984: 222).³

(1) Sobre esta erotização do corpo de Cristo, observa Mônica Figueiredo que, «impedida de encontrar no divino o que nele poderia haver de mais humano, a personagem de Jorge de Sena intui que se a divindade existe ela habita corpos de carne e não de madeira» (Figueiredo, 2009: 231).

(2) Penso, por exemplo, no ambíguo comércio carnal que se verifica entre o Físico e o Diabo na novela *O Físico Prodigioso*, originalmente publicada em *Novas Andanças do Demónio*.

(3) Como sintetiza Francisco Cota Fagundes, «Porque o Diabo, nas obras de Jorge de Sena, incluindo “O Grande Segredo”, não é mais do que a personificação de muito que é humano, concebido como sendo sobretudo a personificação do indestrutível e inescapável poder do amor erótico» (1999: 37).

5. Em *Impossible Saints*, Michèle Roberts, ao mesmo tempo que perscruta a violência normativa exercida pela inumana aspiração à virtude com que historicamente se intentou domesticar o feminino ameaçador, ensaia, numa fantasia romanesca para-hagiográfica, as suas possibilidades disruptivas, entendendo a santidade a um tempo como mitologia patriarcal e projeto de anarquia erótica. Para o efeito, procede a uma transmotivação da matéria hagiográfica, dela se apropriando segundo a lógica mimético-irónica do *playgiarism* (Hutcheon, 1985: 16). Essa dessacralização lúdica das fontes canónicas concretiza-se por meio da sua deslocação contemporânea – num procedimento, por vezes, próximo do anacronismo criativo – e conseqüente desfiguração romanesca. Por isso, adverte a autora em nota prefacial, que «Although this novel was partly inspired by the writings of Saint Teresa of Avila, it is not about her in any direct way. My character whom I've named Josephine is precisely *not* Teresa» (Roberts, 1997: s.p.).

Josephine constitui, assim, um livre decalque ficcional da carmelita de Ávila e a sua (auto)biografia espiritual é, em récita descontínua e fragmentária, enunciada tanto por si própria – que declara escrever não uma, mas duas autobiografias, sendo a segunda a *emendatio* que visa suprir as lacunas impostas pela composição inquisitorialmente vigiada da «versão oficial» –, como pela sua sobrinha Isabel que, no fecho do romance, de modo inesperado, revela o seu estatuto de autora de segundo grau e admite ter deliberadamente falsificado o relato. A abundância discorde de depoentes e testemunhos, ao mesmo tempo que torna duvidosa a sua fidedignidade, instala um efeito de dispersão diegética – metaforicamente figurado no desmembramento *post mortem* do corpo da santa – e de suspeição epistémica que abala a ilusão historiográfica e torna ostensivo o trabalho da ficção!¹ Curiosamente, os êxtases místicos de Josephine encontram-se agora flagrantemente próximos de um *furor poeticus*. O registo memorial é, deste modo, por transferência irónica, assimilado à escritura divinamente inspirada:

⁽¹⁾ Como salienta Sonia Villegas López, «As with common (auto)biographies, in *Impossible Saints* hagiography stops being a quasi-historical genre to become only another form of narrative. (...) In fact, we never get to know the 'real' Josephine, nor which parts of her story are taken from her autobiographies, and which were invented by Isabel. The immediate result of this instability is the fact that the texts that 'tell' about her, as well as those which recover the lives of other women saints, share the same loose sense of authenticity» (2001: 183; 185).

She was known, in her early days as a nun, to experience raptures and visions, to claim, in her later ones, that her inspiration came directly from God. She did believe God was with her in her room when she wrote. She experienced God's presence as a powerful tingling across her shoulder blades, a shivering. She was touched by fear and bliss together, then God gave her a push and she jumped off the edge. This was the moment when she had to have faith, that the angel would bear her up on strong wings. Then she began to write. (Roberts, 1997: 32)

No nível narrativo constituído pela *uita* de Josephine são enxertados, em sintaxe entrelaçada, onze contos hagiográficos recortados da *Legenda Aurea* de Jacobus de Voragine,¹ constituindo uma espécie de santoral feminino apócrifo. Por reclamar um espaço de que não disponho, não me deterei no inventário circunstanciado das metamorfoses induzidas por esta transplantação. Bastará sublinhar que, se a adição cumulativa dos empréstimos hagiográficos parece inspirada no legendário medieval, a pseudossantidade feminina por eles convocada, hereticamente insurreta e defetiva, não deixa dúvidas sobre a natureza contrafactual, acentuando o dúbio estatuto edificante destas narrativas. Deste modo, desinvestidos da sua missão probatória e demonstrativa da virtude, os contos intercalados,² que se intrometem na (auto)biografia de Josephine, nela se projetam especularmente numa lógica de consonância ou contraponto.

Todas elas constituem parábolas de asfixia doméstica e transgressão antipatriarcal, minando irreparavelmente as mitologias essencialistas de género – maternidade, amor oblato, abdicação sacrificial do corpo –, numa proclamação indisciplinadora do verbo feminino feito carne. No molde da biografia sagrada, vertem-se, assim, em tensão difónica, inesperados retratos de rebeldia feminina à qual se restitui uma voz e se reconhece um desejo, num cortejo contraexemplar de santas impossíveis. Cruzando a gramática feérica do conto maravilhoso com a lógica sexuada do

(1) As *uitae* interpoladas em *Impossible Saints* são as seguintes: «The Life of Saint Paula», «The Life of Saint Petronilla», «The Life of Saint Thecla», «The Life of Saint Christine», «The Life of Saint Agnes», «The Life of Saint Thais», «The Life of Saint Dymrna», «The Life of Saint Uncumber», «The Life of Saint Marin», «The Life of Saint Barbara», «The Life of Saint Mary of Egypt».

(2) Sobre a conciliação do formato contístico com o molde romanesco, observa Michèle Roberts: «I don't know really, because people think of some of my novels as having a lot of short stories in them, and they do. I mean, *Impossible Saints* is full of short stories (...). I think what I've done as a novelist is to experiment with ways that you can combine the short story and the novel and that's perhaps a contribution to the form» (*apud* Bastida Rodríguez, 2003: 104).

discurso místico-hagiográfico, o corpo-signo destas santas impossíveis assume compreensível centralidade. O «melodrama sexual»,¹ encenado nos relatos medievais de santidade feminina, prolonga-se, no romance de Michèle Roberts, num repertório de estilemas hagiográficos reconhecíveis: a reclusão, o martírio e a mortificação penitencial, a mutilação, o jejum e a anorexia sagrada, a castidade, o travestimento, a reparação miraculística. Contudo, se, na hagiografia canónica, todos constituíam indeclináveis ingredientes de *pathos*, eles são, neste hagiológico sem proveito e sem exemplo, objeto de redução ao absurdo ou participam da degradação batética do ideal de santidade. Saint Paula, por exemplo, entrega-se a uma exploração fetichista da volúpia de automortificação e converte-se numa obsessiva atleta de Deus;² Depois de um passado de exasperante frustração sexual, Saint Thecla, tornada frígida impenitente por amantes ineptos, é conduzida à orgásmica bem-aventurança por um homem adúltero.³ Saint Christine, amputada de língua e de mão, abraça, com apreciável sucesso, uma carreira de dançarina de *cabaret*.⁴ Após ter incestuosamente aliciado o pai e

(1) A expressão é de Thomas Heffernan: «The dominant image of the female invariably turned sacred biography into something akin to a sexual melodrama, replete with anguish and physical cruelty depicted in an unabashedly erotic manner. The eroticism grows out of the torment the maid is forced to endure and hence is inseparable from the debasement of her sexuality. Female sexuality is never treated as a positive attribute; rather, it is reified, and presented as a liability, a potentiality for sin or a disabling illness» (1988: 281-282).

(2) «She was fascinated to discover that there was no end to self-mortification. You could never do enough. There was always another step that you could take. Another privation that you could embrace. Once you were in, you could not stop but had to go on. It was exactly like a seduction. She, who had been an adept in the arts of love, pushed herself, day by day, to go further and further along the path of self-abnegation. Instead of desiring to be given pleasure she rooted out that desire and wished only for pain and punishment» (Roberts, 1997: 24).

(3) «For the moment she was not bored. She revelled in the pleasure Thamyris gave her in bed. It was new to her. Her previous lovers had groaned over her, puffing and panting and labouring to make her come. Sex was a task they had to perform well, and if she, Thecla, did not also perform well, to prove what good lovers they were, then she had let them down. They required her orgasm as a trophy. They notched her up, as another success. Except that they could not, because Thecla could not come. This upset the men, who tended to give up after a few goes and try elsewhere. They told Thecla she had a problem and departed in a huff. Thecla knew herself to be frigid» (Roberts, 1997: 82).

(4) «Silver-tongued, silver-handed Christine. The people who flocked to watch her shuddered with pleasure at the perversity of a mutilated woman dancing, languorous and cool, in the embrace of a snake. She became more and more in demand. She worked the nightclubs and the bars and the café-theatres as well as the family parties. Being on the road, a different gig in a different city every night, was exhausting. She died, worn out, at the age of forty, and her eleven friends and all the snakes danced her to her grave» (Roberts, 1997: 124).

de com ele ter consumado o seu desejo, Saint Thais é condenada a definhar no fundo de um poço e a suportar os tormentos que lhe são infligidos por uma legião de demónios.¹ Na sequência da sua expulsão do mosteiro em que professava, difamado por uma aldeã que lhe atribuía a responsabilidade da sua gravidez, Saint Marin – aliás, Marina, visto que a santa se travestira em monge – morre em odor de santidade.² Ao resgatarem a sua proteica identidade como mulheres – mães, filhas, amantes, prostitutas –, repelindo o seu encasulamento dogmático como santas, as personagens de *Impossible Saints* ocupam de assalto o edifício sacrossanto da doxa para, no exercício de um empoderamento inédito, o demolirem pela *contra/dicção*.

Se, intermediada pela imagem da feminista, a religiosa comparece, na obra de Michèle Roberts, como emissária da ex-centricidade herética (Bastida Rodríguez, 2006: 85), a biografia de Josephine, desde a sua entrada no mosteiro, passando pela crise vocacional e a iniciação mundana em casa da prima Magadalene, até à sua morte e desmembramento, constitui uma celebração da heterodoxia. Em alternativa à cólera patriarcal do Deus-macho das Escrituras e ao evangelho da culpa por ele apostolado,³ redescobre Josephine um Deus em perpétua metamorfose, holisticamente andrógino, profeta da descrucificação do Seu Filho:

God was not Father, not Lord and King. God was blackness, darkness, sweetness, limited to no one shape but part of everything. (...) You dissolved and became part of God. (...) The experience of love shattered you (...). (Roberts, 1997: 182)

(1) «That was the punishment Thais endured for her great sin. She was so wicked she could not live in the world like other people. She had forfeited any rights to love or happiness. She had betrayed her mother. She was utterly lost. Demons leaned over the lip of the well from time to time and shouted this at her. They prodded her with pitchforks so that she gulped dirty water and nearly drowned. They sneered at her. Then they too went away and left her alone. Eventually she died there, at the bottom of the well, and in time her flesh and bones rotted and disintegrated and became part of the filthy water» (Roberts, 1997: 174).

(2) «Marin's cell smelled of roses and honeysuckle, of lilies of the valley and blackthorn blossom. In the middle of December, when no flowers bloomed and snow lay on the window-sill like cut white velvet, when the monks' frosty breath hung in the air in stiff white clouds, Marin's dead body gave out, freshly and persistently, the perfumes of summer. There lay in front of them, the monks discovered when they peeled off the filthy ragged clothes, not the body of Marin but that of Marina. Wasted and emaciated as she was, her breasts proved her a woman, the shape of her waist and hips, her small round belly, the triangular patch of curly black hair which grew at its base, in great profusion, the folded lips which touched each other softly» (Roberts, 1997: 258-259).

(3) «Before everything, God was. There was nothing and no one before him. God was a man. An invisible one. A spirit with no body, but male nonetheless» (Roberts, 1997: 36).

A concretização eclesial desta nova teo(anthro)pologia, esteada na humanidade de Deus, passará pela fundação de uma sororidade cenóbica, próxima da utopia de um gineceu neo-hippie, e organizado segundo o modelo antidogmático de uma tábola redonda feminista ou, nas palavras de Josephine, uma espécie de um «sensual convent, where God manifested in sensual joy» (Roberts, 1997: 194).¹ Nele, cada mulher, seja ela convicta oficiante da solidão eremítica ou mais inclinada à convivialidade mundana, disporá, numa glosa da célebre reivindicação de Virginia Woolf, de uma cela que seja sua.² A apologia desta santidade laica e comunal compagina-se, portanto, com a resolução de Josephine de que «she wanted to be not a full-time nun but a part-time one» (Roberts, 1997: 193).

6. Instigando à sensualidade ou à sedição, dificilmente as santas de Jorge de Sena ou de Michèle Roberts se conformam com o imperativo pietista da *uita perfecta*, mesmo se, sob o signo da modulação paródica, o imagi-

(1) «One side would be a convent without Catholicism and Catholic beliefs. It would still be called a convent, to signify that when you entered here you gave yourself completely to the life within. You committed yourself. You abandoned yourself. Total giving. Total freedom as a result. This side of the house would be built to conform to the style of living perfected by the desert hermits, each of whom had a small hut set in a small garden, near to that of the others but at a sufficient distance to maintain privacy. (...) And so, when the inhabitants of her convent felt, as they regularly would, the need to live a different kind of life, they would walk into the heart of the double house, unlock the communicating door, and emerge into the other side. Here, they would be able to live the kind of life that hermits-nuns do not. The convivial, social, chatty, sexual, dancing and feasting life. This side of the house would be a mixture of club, restaurant, salon, dance hall, café-theatre, boudoir, opium den, and so on» (Roberts, 1997: 192-194).

(2) «Josephine described how she wanted to found houses for single women to live in, if they wanted to (...). A solitude of your own choosing, begun and ended at your own whim, can be a fine thing, if you have plenty of books and wine within reach, food, a garden, wood for the fire». (Roberts, 1997: 192-193) Num estudo em que propõe uma sondagem das representações ficcionais da mulher religiosa na literatura contemporânea, M^a del Carmen Rodríguez Fernández sublinha precisamente o potencial subversivo da vida reclusa, colocando em evidência o papel que, na contestação da ordem cristã patriarcal, desempenha o discurso visionário: «These characters find in their religious seclusion a space for self realisation that allows them to subvert the hierarchical authority: they know how to defy the patriarchal dictates and make of their private cells an open space of freedom and empowerment (...). Hildegard and Teresa knew how to articulate their 'voices' by being assertive in front of the authority. They did so with the only device they had: subverting the contemplative life of the cell with the mystic visions that ordered them to step out of the convents and preach the word of God». (2004: 136; 140)

nário hagiográfico funciona nestes textos-palimpsesto¹ como óbvia matriz formalizante. Entre a hagiomaquia de «O Grande Segredo» e a hagiofobia de *Impossible Saints*, ambos os autores, repudiando um teísmo assexuado e privado de fundura antropológica, exaltam a sacralidade do desejo erótico e a redenção do corpo pelo prazer. Nenhuma libido será, pois, castigada e a santidade só será impossível se for desumana. Como, aliás, parece lucidamente admitir Isabel:

A saint is: what I am not. A saint is: over there. Not here. A saint is invisible, I can't see her, she has run away out of sight, she hovers just ahead of me, the air trembles with her departure, she has gone off and left me, she is the woman I want and whom I can't reach and can't find. She is a woman who is dead. A saint is absence. Always somewhere else, not here. (Roberts, 1997: 273)

⁽¹⁾ Como sintetiza Brenda Dunn-Lardeau, «au sein d'une culture qui ne relève plus de la *res christiana* du Moyen Âge, l'hagiographie médiévale constitue dans la littérature contemporaine un riche réseau intertextuel, même lorsqu'elle n'est perceptible que d'une façon fragmentaire ou estompée. Sa présence, par l'entremise de saints historiques ou fictifs, reflète la condition humaine et la spiritualité contemporaines et contribue à maintenir la mémoire du passé sans que la tradition hagiographique soit traitée comme infaillible». (1998: 165)

Capítulo 11

Heart of darkness

O medievalismo sujo de *O Remorso de Baltazar Serapião*

By distorting and dirtying the Middle Ages, a truth can nonetheless be told, even if it does not address the medieval at all.

Pugh & Ramey, 2007: 5

É meu interesse aludir a uma Idade Média sobretudo mental.

Valter Hugo Mãe, *apud* Freitas, 2011

1. *Back to the present*: da Idade Média como *cosa mentale*

Publicado em 2006 e distinguido, no ano seguinte, com o Prémio Literário José Saramago, *o remorso de baltazar serapião*, segunda incursão de Valter Hugo Mãe nos bosques da ficção, parece ter-se tornado inseparável do impressionante diagnóstico de «*tsunami* literário»¹ que o Nobel portu-

⁽¹⁾ As palavras de José Saramago, a propósito do romance, foram insistentemente difundidas pela imprensa que noticiou a atribuição do Prémio. No jornal *Público*, de 26 de outubro de 2007, por exemplo, fazia-se notar que «o escritor que dá nome ao galardão, José Saramago, classificou o livro como um ‘tsunami’». Saramago acrescentou que o adjetiva assim “no sentido total, linguístico, estilístico, semântico e sintático. Não no sentido destrutivo, mas no sentido do ímpeto e da força”. (Capelo, 2007: s.p.)

guês sobre ele formulou no discurso que proferiu por ocasião da entrega do galardão. Sublinhando, através de um símile geológico que rapidamente se tornou célebre, a surpreendente novidade da voz do jovem ficcionista, Saramago não deixava de, por meio dele, apontar, com certa presciência, uma das invariantes críticas da receção do romance, que depois se converteria em inconfundível idiosincrasia autoral – a radical renovação do idioma romanesco, pela exploração concertada de procedimentos expressivos de estranhamento lexical, sintático e ortográfico.

Esta refundação do *modus narrandi*, ostensiva em *o remorso de baltazar serapião*, não pode, evidentemente, ser compreendida à margem do cronótopo pseudomedievalizante em que se inscreve a dinâmica efabulatória deste romance. Com efeito, embora sintomaticamente prescindida de uma inequívoca radicação temporal – encontram-se dela flagrantemente ausentes, por exemplo, cronónimos ou outros informantes que reconduzam o relato a uma historicidade confinante –, a fábula inscreve-se numa moldura ficcional presumivelmente medieval – mais ucrónica do que verista, é certo –, replicando um figurino historiográfico-mitológico que faz coincidir Idade Média com «hipertreva» e «metabarbárie» (Cardini, 1986: 34). Ora, como, num ensaio célebre, demonstrou Umberto Eco, são, pelo menos, dez os modos de sonhar a Idade Média, o que explica que, invariavelmente, «o sonho da Idade Média [seja] o sonho de uma Idade Média» (Eco, 1989: 97).

É certo que o magma primitivo e sombrio de que é feita a medievalidade factícia de *o remorso de baltazar serapião* parece pertencer, mais rigorosamente, aos pesadelos do que aos sonhos. Ela configura, em todo o caso, um *in illo tempore* alegoricamente sobredeterminado, uma cartografia imprecisa ou um entrelugar imaginário, disponível para que aí se projetem o temor da barbárie e a fantasia apocalítica.

Esta relação oblíqua com o passado medieval – ou, mais precisamente, com a sua *lenda negra*¹ – é, aliás, de forma tácita, subscrita por Valter Hugo Mãe, quando reivindica para a sua narrativa uma outra genealogia

(1) Convoco aqui a representação bivalente da Idade Média, figurada quer como tempo de barbárie (*lenda negra*), quer como época de esplendor civilizacional (*lenda dourada*), que alguns autores têm aproximado de uma verdadeira esquizofrenia imaginária. É justamente a espessura indecível de um tempo longínquo e a sua inapropriável historicidade que explicam que, em torno dele, se tenham urdido as representações estereotipadamente bipolares de uma Idade de Ferro ou de uma Idade de Ouro, de uma época tenebrosa ou fulgurante, de uma Idade Média da peste e de uma Idade Média das catedrais.

que não a do romance histórico de memória romântica. E fá-lo nos seguintes termos:

Há pessoas que têm a ideia que [*o remorso de baltazar serapião*] é um romance histórico. Não é. O livro passa-se na Idade Média, como se poderia passar hoje ou daqui a 500 anos. Na Idade Média não se falava assim, é tudo inventado e ficcionado. Parece antigo, essa é a delícia de ter escrito o livro, é a vitória do romance. O livro quer mostrar que se pode brincar com a língua portuguesa. É um jogo, aquela linguagem é uma falsidade que tenta esconder-se no aspecto da cronologia, mas só engana quem não estiver atento. (*apud* Rios, 2008: s.p.)

Regressarei, em breve, ao cronoleto-simulacro fabricado para o romance. Não resisto, contudo, a aproximar estas reflexões daquelas que, em 1977, a propósito da novela *O Físico Prodigioso*, expendia Jorge de Sena em nota introdutória, referindo-se à «Idade Média ou algo de semelhante, fantástica, em que a situei» (Sena, 1995: 10). «Esta época», adiantava o autor, «dando-me uma distância ‘pseudo-histórica’, permitia-me uma liberdade da imaginação em que o fantástico, com todas as implicações eróticas e revolucionárias como eu sentia ferver em mim na pessoa do ‘físico’, podia ser usado para tudo.» (1995: 10-11). A *mise en scène* medieval parece, pois, para Sena como para Valter Hugo Mãe, constituir mais alibi alegórico do que espelho mimético, permitindo a ambos investigar ficcionalmente, no espaço em branco da sua indisfarçável alteridade, as possibilidades de uma múltipla ressignificação do passado relido à luz (programaticamente anacrónica) das perplexidades do presente! No caso específico de *o remorso de baltazar serapião*, como já observou Ana Rita Gonçalves, «a reflexão sobre o tema da violência de género através da recriação literária de ‘compressed modern-medievaesque worlds’ (...), implica que o/a leitor/a seja exposto/a simultaneamente à crítica e à cumplicidade com os valores patriarcais» (Gonçalves, 2016: s.p.).

⁽¹⁾ Como sintetiza Fernando Gómez Redondo, referindo-se à reficcionalização da Idade Média pela literatura contemporânea, «el novelista que se adentra en la Edad Media dispone de dos vías de realización argumental: la fantástica y la comprometida. Esta última es la que reúne un mayor número de títulos. Novelar la Historia no significa, entonces, alejarse de la realidad; todo lo contrario, tal actitud implica asumir el presente desde la distancia temporal del pasado, con todas sus consecuencias y todas sus contradicciones». (Gómez Redondo, 1990: 39)

Em concurso com estratégias de destemporalização, os dispositivos de veridicção histórica – isto é, os operadores referenciais que explicitamente evocam o *décor* medieval da diegese – ajudam a esboçar uma Idade Média minimalista, de contornos sincréticos e estilizados. Assim, uma «estenografia icónica» (Pugh & Ramey, 2007: 5) da Idade das Trevas, veiculada por meio de uma pintura obsessiva do sujo e do feio¹, coliga-se, no romance, com sugestões de um protossurrealismo à Bosch,² ou mesmo com ingredientes de extração difusamente wagneriana (*v.g.* as ressonâncias onomásticas de brunilde, irmã de baltazar e aldegundes), na construção de uma retórica simplificada do *moyenâgeux* ou, por outras palavras, de uma «fantasmagoria volátil» (Burde, 2010: 260)³ do passado medieval.

É certo que várias são as personagens de *o remorso de baltazar serapião* que poderiam ter sido recortadas de um *scrapbook* medieval – o senhor feudal (dom afonso), a prostituta (teresa diaba), a feiticeira perse-

(1) Referindo-se às convenções cenográficas do cinema de tema medieval (mas as mesmas reflexões seriam decerto válidas para todas as representações ficcionais da Idade Média), Pugh & Ramey acentuam o modo como a presença reiterada de uma estética do sujo, em filmes de enquadramento medieval, desempenha uma crucial função semiótica: a de ajudar a fabricar a plausibilidade histórica de um cenário que, de outro modo, seria percebido como fraudulento: «(...) the historicity of medieval film is often attested merely through the iconic deployment of “insistent dirt and squalor” that “comes to signify and fix the ‘real’ Middle Ages”. (...) But this should not be surprising, as the Middle Ages serves as the temporal Other to modernity, and the human Other is likewise constructed as dirty and polluted by racist, classist, and sexist ideologies. Ironically, then, some directors attempt to ameliorate current cultural tensions over race, class, and gender by re-Othering the Middle Ages. By distorting and dirtying the Middle Ages, a truth can nonetheless be told, even if it does not address the medieval era at all». (Pugh & Ramey, 2007: 5)

(2) Não é, portanto, surpreendente que Valter Hugo Mãe considere a pintura de Bosch como a perfeita tradução pictórica do seu romance: «Bosch é das coisas mais brilhantes que caminharam à face do planeta. É um artista irreverente e extremamente actual, fez surrealismo séculos antes deste aparecer. Tem sentido de humor, é sarcástico. Nos meus livros isso entra tudo, se o *baltazar* tivesse uma imagem perfeita seria uma pintura de Bosch». (Rios, 2008: s.p.)

(3) Sobre a distinção entre *medieval* e *moyenâgeux*, observa Mark Burde que «là où la matière médiévale est riche d'une complexité provenant de son altérité temporelle, le moyenâgeux tend à partir dans les dérives d'une imagination moderne façonnant un passé plus fidèle aux besoins d'une fantasmagorie volatile qu'à l'exactitude savante et la compréhension raisonnée». (2010: 260).

guida (gertrudes)¹, o curandeiro (senhor santiago) –, emprestando espessura ficcional a um imaginário feérico de magia e superstição, remanescente dos *mirabilia* medievais. Por outro lado, a cartografia ficcional do romance, ainda que exonerada da intenção de devolver a convencional cor local, permite inferir uma setorialização hierárquica do espaço que seria verosímil na Idade Média (casebre miserável dos sarga, casa senhorial de dom afonso, corte de dom dinis). A tematização da deriva horizontal do herói, ilustrada pela jornada de baltazar, aldegundes e gertrudes até ao palácio do rei, introduz o *topos* da errância cavaleiresca, estilema narrativo indeclinável do *roman* cortês.

Estes motivos (pseudo)medievais surgem, no romance, enxertados num quadro relacional de matriz senhorial, fundado na perpetuação de laços de proteção e serviço. É, na realidade, a lógica disjuntiva de opressores e oprimidos, de molde feudo-vassálico, aquela que, numa primeira instância, regula a relação assimétrica entre dom afonso e o rei, entre baltazar e dom afonso, ou entre dona catarina e as serventes. Acontece, contudo, que, por constituir – como, aliás, o próprio autor repetidamente declarou – uma parábola transtemporal sobre a violência de género, o *remorso de baltazar serapião* metaforiza, sexuando-a estrategicamente, a dependência sociojurídica do vassalo em relação ao senhor. Invertendo a tópica cortês do serviço erótico, evidente sublimação literária da iniquidade da real situação histórica da mulher, ermesinda é, no romance, objeto passivo da brutalidade de baltazar, o suserano de quem depende. Na verdade, na narrativa de Valter Hugo Mãe, «todas as promessas acabam esmagadas sob o peso da dominação – aquilo que o senhor feudal exerce sobre os homens, os homens sobre as mulheres e o diabo sobre todos» (*apud* Rodrigues, 2011: s.p.).

Em estreita cumplicidade com esta ancoragem difusamente medieval da fábula, confluem, no plano da elocução, toada arcaizante, coloquiali-

(1) A propósito da presumível origem medieval da figura da bruxa-feiticeira, muito haveria a dizer. A feminização da feitiçaria, um processo que atinge o seu momento culminante com o *Malleus maleficarum*, é, em bom rigor histórico, um fenómeno mais moderno do que medieval, uma vez que é sobretudo nos séculos XVI e XVII, como lembra Maryse Simon, que a caça às bruxas se intensifica. Contudo, como acrescenta ainda a mesma autora, «nos esprits contemporains associent la sorcellerie à l'époque médiévale, ou plutôt moyenâgeuse, avec le flou et les présupposés qui vont de pair», concluindo que «l'image de la sorcière est plus moyenâgeuse que médiévale: en fait, cette image est définie à l'époque moderne sur des bases antiques, et retravaillée à l'époque contemporaine pour finalement aboutir à une vision fantasmagorique qui n'a retenu que le côté sombre de la période médiévale». (Simon, 2010: 201; 208)

dade contemporânea e surpresa neológica, todas decantadas num discurso onde ressoa tanto a *grauitas* do cronicão antigo, como a correntia desenvoltura do *sermo humilis* da plebe.¹ Esta transfusão idioletal é produto, como admite o autor, de um trabalho estilístico mais regulado pela imaginação do que por um qualquer intento de arqueologia histórico-linguística: «Não pesquisei», confessa, «só estive atento para não usar algo descabido. Com a linguagem, no entanto, tudo pode caber se houver coerência e sentido estético» (*apud* Cozer, 2011: s.p.). A *koiné* literária do romance, que Saramago, nas declarações a que antes se aludiu, não hesitou em aparentar a um «novo parto da língua portuguesa», reclamaria decerto uma análise mais delongada. Limitar-me-ei, nesta ocasião, a anotar que a laboriosa decantação deste *medievalês* instala no romance, pelo recurso a usos lexicais inesperados e a repetidas torções sintáticas, um efeito de alteridade idiomática que, não sendo especificamente medieval, encena, com eficácia, uma «situação de precariedade lingüística própria dos momentos históricos iniciais da língua portuguesa» (Barbosa, 2011: s.p.). Como, numa penetrante leitura do romance, muito justamente assinalou o crítico brasileiro Luiz Guilherme Barbosa,

Afinal, a beleza de sua prosa não está na reconstituição filológica de um estado de formação da língua portuguesa, mas na imaginação lingüística de traços arcaicos da sintaxe a partir dos elementos contemporâneos da língua (dá a aproximação com o estilo de Raduan Nassar, em *Lavoura arcaica* [...]). Aliada a isto, a narrativa apresenta personagens que, vivendo durante a Idade Média (...) misturam magia e violência, carinho e porrada com uma estranha naturalidade com que igualmente nos deparamos no cotidiano das metrópoles. (2011: s.p.)

Não posso demorar-me na averiguação do parentesco estilístico, que me parece efetivamente indesmentível, entre o «idioma centauro» (Rubio Tovar, 1999: 59) de *o remorso de baltazar serapião* e a efusão lírico-memo-

⁽¹⁾ Referindo-se ao idioma compósito de *o remorso de baltazar serapião*, Carlos Nogueira salienta o efeito dialético de estranhamento e empatia que, através dele, se pretende suscitar no leitor. Refere o autor: «In this book, the medieval themes are accompanied, from start to finish, by a language that combines the mannerisms and solemnity of pre-Fernão Lopes prose with the familiarity of modern speech. This free and agile idiolect, with its underlying archaic musicality, discreet but noticeable, lends itself to the flowing and resonant expression of environments and emotional states that the reader sees as sometimes distant and sometimes close». (Nogueira, 2013: 124).

rial que ecoa em *Lavoura arcaica*.¹ Interessa-me, sobretudo, salientar como também esse idioma é partícipe de um processo de «manipulação e hiperbolização da Idade Média» (Soares, 2015: 278), possibilitando a ressemantização dos *clichés* de um *gótico sujo*, em função de uma inquietação antropológica suscitada pela observação perplexa do teatro do mundo contemporâneo – a que tem como raiz toda a violência normativa que, em nome da ditadura do gênero, permite que se esqueça o que é simplesmente humano.

Mais do que um tempo, a Idade Média distópica de *o remorso de baltazar serapião* é, portanto, um «estado» (Carreira, 2015: 311)² que, nas palavras do próprio autor, encontra a sua trágica consumação no «horror de sermos ainda humanos de baixa categoria» (*apud* Freitas, 2011, s.p.). Entende-se, pois, que, como Leonardo da Vinci disse a propósito da pintura, a Idade Média seja, num romance-problema como este, *cosa mentale*. Até porque, como defende o autor, postulando uma ética do romance de que a sua obra nunca abdicará, é fundamental que «mesmo sendo ficção, [ele] contenha uma tese» (*apud* Cozer, 2011: s.p.).

2. Teoginecologia: ensaio sobre a abjeção

Ora, a tese, explanada por Valter Hugo Mãe, com insistência didática, em inúmeras entrevistas, é, no caso de *o remorso de baltazar serapião*, a da denúncia do terrorismo patriarcal e da atávica supremacia do «arquetipo viril» (Carreira, 2015: 305). As suas palavras são reveladoras, no que diz respeito às funções de *resgate* e *reparação* que incumbem à ficção:

A história ainda não conseguiu desculpar-se e, nesse sentido, aquilo por que as mulheres passaram e passam continua a ser assente no disparate

⁽¹⁾ As afinidades com o estilo lírico-memorialístico de Nassar foram também salientadas por Sérgio Rodrigues, para quem Valter Hugo Mãe «está menos para Guimarães Rosa do que para Raduan Nassar em sua fusão de linguagem e história num magma violento de pulsões quase pré-humanas, no marco zero do humano. Seu tempo pode ser situado tanto na Idade Média – uma Idade Média “cravada no coração da letra”, nas belas palavras da crítica brasileira Claudia Nina – quanto, como em alguns momentos me diverti imaginando, num regressivo futuro pós-apocalíptico». (Rodrigues, 2011: s.p.)

⁽²⁾ Como, justificando a dimensão distópica do romance, argumenta Shirley Carreira, «muito embora o conceito tradicional de distopia remeta a uma projeção no futuro, percebe-se claramente que em *o remorso de baltazar serapião* ela se concretiza por meio de uma “idade média” anacrônica, ou melhor, atemporal, que é, antes de tudo, resultante de um posicionamento social e moral. Assim, constitui-se como um “estado”, ao invés de um período histórico». (Carreira, 2007: 311)

e no abuso revoltante do poder por parte do homem. As mulheres são, de algum modo, um ser humano para o futuro, porque o passado e o presente não lhes pertenceram e não pertencem. (*apud* Cozer, 2011: s.p.)

O *exemplum* doméstico protagonizado por baltazar e ermesinda assume, deste modo, na lógica pragmática de uma ficção que se quer testemunho, um instrumental alcance metonímico. Não é, evidentemente, incidental a escolha de uma paisagem ficcional (pseudo)medieval para situar a fábula de violência de género ficcionalizada no romance. É certo que, em vários espaços literários contemporâneos, uma abundante produção ficcional tem, na sequência da expansão historiográfica dos estudos sobre as mulheres, ensaiado uma «alianza entre la Edad Media y feminismo» (Huertas Morales, 2012: 183)¹. Por outro lado, o discurso da misoginia tornou-se, nas suas múltiplas declinações, indistinguível da ordem mental medieval, conformando, ainda, a perceção contemporânea que da época se fixou. As palavras do medievalista Howard Bloch são, a propósito do horror vestigial que constitui o repertório antifeminista herdado da Idade Média, particularmente iluminadoras:

(...) the topic of misogyny, like the mace or chastity belt, participates in a vestigial horror practically synonymous with the term medieval, and because one of the assumptions governing our perception of the Middle Ages is the viral presence of antifeminism. (...)

So persistent is the discourse of misogyny – from the earliest church fathers to Chaucer – that the uniformity of its terms furnishes an important link between the Middle Ages and the present and renders the topic compelling because such terms still govern (consciously or not) the ways in which the question of woman is conceived by women

⁽¹⁾ A propósito dessa tendência ficcional, reconhecível em vários campos literários e assente na confluência de medievalismo e agenda feminista, acrescenta Antonio Huertas Morales: «Esta nueva historia, junto con el feminismo del siglo XX, ha copado también la novela histórica de “testimonios” de mujer. Así daba cuenta María Soledad Arredondo de la alianza entre Edad Media y feminismo, sin dejar de destacar la motivación económica que parece subyacer en tal pacto. Si esta tendencia literaria de volver la mirada a un pasado remoto es innegable, no lo es menos el nuevo cauce que la Historia de las Mujeres y la crítica feminista han abierto en la segunda mitad del siglo XX. Los análisis de periodos históricos bajo nuevas perspectivas, así como la consideración de obras y personajes literarios desde la óptica feminista (marginación, trabajo, exclusión, domesticidad) han generado numerosas publicaciones, de consecuencias y ámbitos bien distintos: desde la profusión de estudios que reconsideran el papel de mujeres notables de la historia, hasta la utilización en la literatura de personajes femeninos que aseguran el éxito, o las ventas, entre ese sector mayoritario de lectores que son las mujeres». (Huertas Morales, 2012: 183)

as well as by men. Misogyny is not so much a historical subject as one whose very lack of history is so bound in its effects that any attempt merely to trace the history of woman-hating is hopelessly doomed, despite all moral imperative, to naturalize that which it would denounce. (Bloch, 1987: 1)

Cenário primitivo, ubíquo e sem tempo, e, portanto, de todos os tempos, a violência de gênero exercida sobre a mulher será, na narrativa, comunicada tanto em regime performativo (através de gestos), como discursivo (por meio de palavras), sem que fronteiras estáveis entre ambas as modalidades se possam rigorosamente traçar. Nesta figuração, em duplicado, da ancestral sujeição da mulher e do feminino subalterno, normativamente instituído pela ação e pela linguagem, encontra-se o romance de Valter Hugo Mãe em evidente sintonia com os contributos das mais recentes abordagens, no âmbito das quais o gênero é considerado construto discursivo e performativo.

Como substantivação técnico-narrativa dessa subalternidade deverá ser lida a opção que, em *o remorso de baltazar serapião*, se verifica pela autodiegese: a polarização masculina do relato, atribuído a baltazar, sinaliza, no plano do enunciado, a usurpação da voz feminina e o monopólio da Lei do Pai, prerrogativa que o protagonista exerce por via patrilinear:

Uma mulher é ser de pouca fala, como se quer, parideira e calada, explicava o meu pai, ajeitada nos atributos, procriadora, cuidadosa com as crianças e calada para não estragar os filhos com os seus erros. Também para não espalhar pela vizinhança a alma secreta da família, que há coisas do decoro da casa que se devem confinar aos nossos. (Mãe, 2006: 15)

Privada de uma voz que seja sua («a voz das mulheres, perigosa e burra, estava abaixo do mugido e atitude da nossa vaca», [Mãe, 2006: 9]), ermesinda existe apenas *na* e *pela* voz de baltazar. Num exercício de ventriloquismo patriarcal, o relato androcêntrico de baltazar esvazia ontologicamente a figura de ermesinda, privando-a de agência e atribuindo-lhe um papel de mera ancilaridade em relação ao seu homem, sem o qual ela se tornaria irrepresentável:

vai ser um homem, vamos ter um homem. ergui as mãos à cara e tentei acreditar que me casaria com a ermesinda, a bela rapariga a esconder os olhos, e como dedicaria meus dias a enchê-los da minha imagem, para que viesse a sua condição de mulher apenas da minha condição de homem. (Mãe, 2006: 22-23)

A confiscação da voz de ermesinda, que a univocidade enunciativa do romance tinha já sugerido pelo viés do monologismo androcrático, encontrará a sua literal (e paroxística) consumação no fecho da narrativa, quando, efetivamente, a personagem feminina emudece e se torna «mulher sem voz»:

e eu perguntei, ermesinda, tão igual me é agora que tenha sido só dom afonso ou todos os homens do mundo, dá-me uma palavra só, uma palavra que te comprometa comigo e com a educação que te devo dar. e só te quero dar amor, ermesinda. e ela nada, calada de mudez tal qual foi o dagoberto quem disse, a essa tiraste o dom da fala. é uma mulher sem voz. (Mãe, 2006: 185)

A narrativa multiplica, numa sintaxe reiterativa de nítido rendimento patético, as cenas de brutalidade de baltazar sobre ermesinda – ou, mais rigorosamente, a violência física ou sexual exercida por todas as personagens masculinas sobre todas as mulheres: a mãe de baltazar, teresa diaba, brunilde. Torna-se, assim, conspícua uma estilística quase compulsiva da aniquilação do corpo feminino, que explica a proliferação obsidiante de imagens de torção, amputação, laceração, fratura ou desmembramento. O corpo de ermesinda, em particular, submetido a sevícias que repetidamente o violentam e deformam, constitui-se como objetivo correlativo dessa absoluta fantochização do feminino. Sintomaticamente silenciada e cega, a mulher de baltazar – ou o que do seu corpo resta: «pé torto, braço no ar, olho nenhum à esquerda (...) que mal se tem em pé para autonomia de funções e trabalho» (Mãe, 2006: 104) – ficará, num gesto de rasura radical, reduzida a *disjecta membra*.

No mesmo sentido, os episódios de violência sexual e de genitalidade instintiva e amoral¹, em que integralmente se esgotam os códigos eróticos das personagens do romance, corroboram essa reificação do feminino, utilitariamente atomizado em «mamas, pernas e buracos» (Mãe, 2006: 25). Desse arquétipo da *mulher-buraco* constitui teresa diaba a grotesca consubstanciação:

⁽¹⁾ Ana Rita Soares destaca, muito acertadamente, a semantização negativa das formas verbais que, no romance, designam o encontro sexual, quase sempre evocativas da violência predatória ou do estupro: «Para este objetivo [a animalização das personagens] contribuem ainda os verbos utilizados para definir o ato sexual, entre os quais sobressaem os citados anteriormente: “aliviar” (“o aldegundes duvidava da bondade de se aliviar na rapariga”), “pôr” (“eu sabia que mais do que dez se punham nela”), “entrar” (“a vontade tão desenfreada de entrar numa rapariga”) ou ainda “tomar”, amplificando a animalização do relacionamento sexual». (Soares, 2016: 277-278)

a teresa diaba era quem vinha muito por mim. parecia uma cadela no cio, farejando, aninhada pelos cantos das árvores a dos muros, à espera de ser surpreendida por macho que a tivesse. era toda carne viva, como ferida onde se tocasse e fizesse gemer. abria-se como lençóis estendidos e recebia um homem com valentia sem queixa nem esmorecimento. era como gostava, total de fúria e vontade, sem parar, a ganhar de prazer. não queria mais nada senão esses ocasionais momentos, estropiada da cabeça, torta dos braços, feia, ela só servia de mamas, pernas e buracos, calada e convicta, era como um animal que fizesse lembrar uma mulher (...). (Mãe, 2006: 25)

Consciente do poder regulador da palavra patriarcal de que detém o monopólio,¹ Baltazar institui-se, no romance, como o infatigável porta-voz dos *scripts* de género, alicerçados num essencialismo de base fisiologista, que naturalizam, relegando-a para o domínio estrito do biológico, a subalternidade da mulher. Advogando um intransigente binarismo, em função do qual a axiologia do feminino é invariavelmente desqualificada, o narrador-protagonista (ou outras personagens masculinas que, numa cultura fortemente homosocial² com ele se revelam ideologicamente solidárias) enuncia, com veemência axiomática, uma ética da diferença sexual, retratando a mulher como *typus inversus*³ do homem e a sua «natureza» como essencialmente defetiva e aberrante:

por isso [as mulheres] eram instáveis, temperamentais, aflitas de coisas secretas e imaginárias, a prepararem vidas só delas sem sentido à lógica.

(1) Como salientou Carlos Nogueira, «there are gendered notions that Baltazar insists on from the beginning of the novel, and from the first sentence we find the majority of words and semes later repeated, such as 'voz' [voice], 'mulheres' [women], 'diabo' [devil], 'arder' [burn], 'perigosa' [dangerous (feminine)], 'burra' [mule (female)], 'abaixo' [down]». (2013: 124)

(2) Convoco, neste passo, o conceito de homosocialidade, para designar as práticas sociais intragénero que se desenvolvem em espaços eminentemente masculinos, incluindo, entre elas, tanto as formas de vinculação afetiva (*male bonding*), como os rituais de competição ou rivalidade. *O remorso de Baltazar Serapião* documenta a hegemonia de um paradigma homosocial, o que explica que, por exemplo, o amor e a conjugalidade sejam, no romance, assunto exclusivo de homens, como Baltazar lapidarmente explica a Dagoberto: «expliquei ao Dagoberto que o amor era uma maldade dos homens, assim como um plano esperto para fazer com que as mulheres se aberrassem deles e se mantivessem ali sem outra lógica senão ficar. o amor é uma maldade dos homens, porque junta as mulheres aos homens numa direção que só a eles compete.» (Mãe, 2006: 152)

(3) Como notam Judith Benett e Ruth Karras, «medieval bodies seem to have been malleable and negotiable. Differences between male and female bodies were certainly an important way of organizing medical knowledge; (...) the male body was taken as standard, and the female body assessed against it». (Benett & Karras, 2013: 11)

tinham artefactos e maneiras de parecer gente sem quererem perder tudo o que deviam perder. eram, como sabíamos tão bem, perigosas. (Mãe, 2006: 17)

as mulheres são frutos podres, como maçãs podres, raios hão-de partir eternamente a eva por ter sido mal lavada nas intenções (...) (Mãe, 2006: 48)

(...) mas não por deus, que despreza as mulheres e as manchou de pecado (...). (Mãe, 2006: 54)

mulher é coisa de pouca sabedoria e nenhuma estabilidade, o que pensam hoje, amanhã não sabem. (Mãe, 2006: 106)

as mulheres só são belas porque têm pareanças com os homens, como os homens são a imagem de deus. não é heresia, pensa bem, se se parecessem mais com cabras do que com homens nem natureza para nós teriam. precisam de nos parecer sem alcançar igualdade, que para isso estamos cá nós. e depois, beleza assim até aumentada, o que lhes tirou deus em préstimo de espírito deu-lhes em curvas e cor, servem perfeitamente para nos multiplicar e muito agradar. mas isso da inteligência é como te disse, cuidado com o que sabem porque acham mais do que sabem. (Mãe, 2006: 131)

Decretada providencialmente e inscrita, *per manum Dei*, na sua natureza, a inferioridade da mulher torna-se legível na fisiologia do seu *corpo abjeto*, entendido aqui, tal como o definiu Judith Butler, como integrado no conjunto de «bodies whose lives are not considered to be “lives” and whose materiality is understood not to “matter”» (Meijer & Prins, 1998: 281)¹ Dando razão a Howard Bloch que, não sem alguma ironia, reconhece que «in the misogynistic thinking of the Middle Ages, there can, in fact, be no distinction between the theological and the gynaecological» (1987: 20), em *o remorso de baltazar serapião* a retórica antifeminista não hesita em chamar em sua defesa uma *teoginecologia*,² onde mutua-

(1) O conceito de *corpo abjeto*, formulado por Judith Butler, é objeto de discussão aprofundada no ensaio *Bodies That Matter. On the discursive limits of «sex»*, originalmente publicado em 1993.

(2) Pretendo, com este termo, destacar a coparticipação dos argumentos teológico e ginecológico na construção de uma ideologia da diferença sexual feminina. Estou, contudo, consciente de que, como informa Mithu M. Sanyal, a teoginecologia, entendida, a partir da promulgação do dogma da concepção virginal de Maria, em 1854, como disciplina da teologia, «se ocupó desde entonces de los genitales de María y llevo a cabo consideraciones anatómicas sobre como la Madre de Dios pudo conservar un himen intacto antes del parto (*ante partum*), durante el parto (*in partu*) y después del parto (*post partum*) (...)». (Sanyal, 2012: 59)

mente conspiram vontade de Deus e destino biológico. A patologização do corpo feminino, consubstancialmente ligado à baixa matéria e a uma anatomia constitutivamente mórbida e propensa a «maleitas naturais», encontra-se patente em inúmeros passos do romance:

a minha mãe passou muito tempo a ensinar à brunilde essas coisas que competiam às mulheres e explicou-lhe coisas que o meu pai obrigava que não ouvíssemos, nós os rapazes, coisas da vida delas, daquele corpo belo mas condenado que carregavam, para terem de voltar atrás, para se prenderem por uma perna à casa que habitavam, aflitas com ciclos de maleitas que lhes eram naturais. era verdade que às raparigas lhes davam maleitas por hábito, sem mais, para se castigarem de inferioridade. à brunilde rebentou-lhe o meio das pernas em sangue, um dia em que carregava palha para os animais. (...) a minha mãe roubou-a dos nossos olhos, furiosa com o destino, e todos soubemos que se cobriam uma à outra de segredos, semelhantes e porcas de corpo, condenadas à inferioridade, à fraqueza. um corpo que as obrigava, sem falta, a uma maleita reiterada, como um inimigo habitando dentro delas, era o pior que se podia esperar, um empecilho de toda a perfeição, e tão belas se deixavam quanto doloridas e acossadas. (Mãe, 2006: 17)

Esta isotopia ginecológica concretiza-se em cenas de uma violência que, em rigor, apetece qualificar como obstétrica, associada, regra geral, a uma gramática representativa de contornos verdadeiramente abjeccionistas. Através dela, o narrador-protagonista reincide na dissecação, compulsiva e fascinada, das insondáveis entranhas femininas – as da mãe, selvaticamente forçada a abortar um feto imaginário para suposto desagravo do *pater familias* traído, ou as de brunilde, «prenda de dom afonso» (*ibid.*: 160), que dá à luz um nado-morto:

e foi no dia em que o povo se preparava para queimar mulher que se portara mal que o meu pai rebentou braço dentro o ventre de minha mãe e arrancou mão própria o que alguém ali deixara. e gritou, serás amaldiçoado para sempre. Depois estalou-o no chão e pôs-lhe pé nu em cima, sentindo-lhe carnes e sangues esguicharem de morte tão esmagada. e, como se gritava e mais se fazia confusão, mais se apagava a minha mãe, rápida e vazia a fechar olhos e corpo todo, não mais era ali o caminho para a sua alma, não mais a ela acederíamos por aquele infeliz animal que, morto, seria só deitado à terra para que desaparecesse. (Mãe, 2006: 71)

quando a brunilde nos disse das águas, tão absurdamente antes do tempo devido, tanto se parecia a morrer de dor que lhe dava, o meu pai baixou-se de olhos tapados e enlouqueceu de ignorância. entrámos todos os três e vimos, às pernas que ela abria, acorria uma cabeça pequena e ensanguentada, que o meu pai segurou à força sem largar. (...) a cria saltara para fora em força tal, cabeçuda embora, que arrancou tripas por ela presas, porcarias que se reviraram dentro da brunilde e que a abandonaram de podridão ou puxão maior que o meu pai lhes tivesse dado. (Mãe, 2006: 164)

3. *Homo ferus*

No ensaio *O Aberto. O Homem e o Animal*, Giorgio Agamben argumenta que «na nossa cultura, o homem (...) tem sido sempre o resultado de uma divisão e, simultaneamente, de uma articulação do animal e do humano, em que um dos dois termos da operação era também o que estava em causa» (2012: 125). Estas palavras encontram cabal demonstração narrativa no romance de Valter Hugo Mãe. Com efeito, se, de entre os termos do binómio humano/animal, o autor elege sobretudo o primeiro, submetendo-o a impiedoso escrutínio ficcional, é em relação simbiótica ou em indiscernível fusão com o animal que todas as personagens humanas são representadas.

Por mais de um motivo, terá escolhido o autor tematizar, com sintomática insistência, essa vizinhança cúmplice de homens e bestas. Segundo explicou em entrevista, foi a leitura de *Nome de Guerra* – e, mais especificamente, a menção, contida no texto de Almada, de que aos animais deveria ser atribuído o mesmo sobrenome dos proprietários, para que pudessem ser-lhes devolvidos, no caso de se perderem – que lhe sugeriu o procedimento inverso, isto é, dar «o nome do animal à família, “a sublinhar esse percurso longo que falta fazer para uma humanidade mais efetiva”» (*apud* Carreira, 2015: 312-313). Este patronímico transposto é, como se verá, sintoma de um processo irónico de movência ontológica de duplo sentido, porquanto a progressiva bestialização dos membros da família é, no romance, tornada correlata da crescente humanização da vaca que lhes emprestou o nome.

Compaginando-se com a tonalização disfémica do conjunto ficcional, a bestialização rebaixante das personagens é, num primeiro nível, comunicada por símiles animais de evidente ressonância grotesca. São abundan-

tes os exemplos deste zoomorfismo de sinal negativo, mas valerá a pena destacar alguns:

a teresa diaba era quem vinha muito por mim. parecia uma cadela no cio, farejando, aninhada pelos cantos das árvores e dos muros, à espera de ser surpreendida por macho que a tivesse. (...) era como um animal que fizesse lembrar uma mulher. (Mãe, 2006: 25)

a diferença entre ela e uma vaca ou uma cabra era pouca até gemia de estranha forma, como lancinante e animalesca sinalização vocal do que sentia, destituída de humanidade, com trejeitos de bicho desconhecido ou improvável. (Mãe, 2006: 32)

são animais. àquela, de tão bela, haviam de a estropiar até parecer gado sem raça precisa. meio cabra, meio cadela ou monstro até. (Mãe, 2006: 143)

Ressalve-se, de passagem, que este bestiário desqualificante parece associar-se, com expressiva frequência, a personagens femininas, insinuando a natureza visivelmente sexuada desta gramática animal de sentido depreciativo.

Embora estilisticamente produtivo, este repertório imagístico que faz regredir o humano ao animal representa, por assim dizer, o grau zero de uma mais radical anulação da fronteira antropológica que separa os dois territórios, ostensivamente sugerida no romance, no sentido de uma *humanimalidade* (Surya, 2004)¹ O trânsito entre humano e não-humano,² traduzido na desconcertante hibridação das duas categorias, parece indicar um novo especismo compensatório, apostado em expropriar o homem da sua potestade antropocêntrica para dar a vez ao animal.

Ora, o lugar ocupado pela vaca, no contexto relacional do *gado humano* que os sarga representam, não deixa dúvidas sobre ser ela «um animal tão tratado como família» (Mãe, 2006: 10), semelhante a «uma avó antiga que tivéssemos para deixar morrer com o tempo que deus lhe desse»

(1) O termo de que aqui me aproprio é de Michel Surya e é explicado pelo autor nos seguintes termos: «Kafka a appelé “métamorphose” ce moment où l’homme ancien est devenu son propre reste, son propre rebut. Et c’est ce qui a résulté d’une telle métamorphose que j’appelle ici “humanimalité”. Humanimalité pour désigner cette figure humiliée et malade dans laquelle de l’homme – et peut-être tout homme – demeure encore, quoiqu’il n’y demeure plus qu’à l’état de déchet, de rebut. C’est dans Kafka qu’est née cette figure défigurée. Hybride. Moitié homme, moitié bête». (Surya, 2004: 11-12)

(2) Como, a propósito da metamorfose do homem em animal, recorda Pierre Brunel, «si elle est à sens unique, sans possibilité de retour, elle peut aboutir soit à une dégradation (...), soit à une apothéose». (2004: 11)

(2006: 26). Em relação benignamente afetuosa com os membros do clã ou em promíscuo comércio sexual com eles (*v.g.* a suspeita de que «o pai dormia com as vacas» (2006: 29), bem como os secretos prazeres zoófilos de aldegundes), a sarga protagoniza sempre esse deslocamento do animal para o humano que é sinal de um *mundus inversus*. Do tratamento humanizado dispensado à vaca, deduz-se, pois, uma ética nobilitante do animal que, aliás, dagoberto, em diálogo com baltazar, não deixará de lateralmente enunciar:

pobre dagoberto, dizia-lhe, com falta de trejeitos de gente ainda viras gado, e ele sorriu, nada que me magoe ouvir, vi animais muito dignos e belos, mais criados por deus do que eu. (Mãe, 2006: 127)

Já próximo do termo da narrativa, o verdadeiro remorso de baltazar – não «o remorso dos bons homens», mas a amarga contrição pela «burrice e ignorância de quem abdicara da sua mulher» (Mãe, 2006: 190) – parece, mesmo se *in extremis*, humanizá-lo. O quadro de brutal violência que encerra o romance – violação de ermesinda; assassinio de aldegundes e dagoberto – não deixa de avisar que, privado de uma bússola ética, só resta ao homem confrontar-se com a barbárie a que fatalmente o conduz toda a ditadura do puro instinto. No epílogo desta fábula negra (pseudo)medieval, como bem viu Sérgio Rodrigues, «a humanidade perdeu. De pé só resta Sarga, a vaca, com sua inútil compaixão» (Rodrigues, 2011: s.p.). Talvez toda a compaixão seja agora, de facto, inútil. Mas é, mesmo assim, da vaca que baltazar espera ainda um derradeiro gesto solidário – o único que talvez, mesmo do coração das trevas, possa ajudar a redimir a maldade humana:

depois ergui-me, aqueci, tive a percepção fatal de que o meu corpo não suportaria nem o caminho até ao pé da sarga. na escuridão contínua, a sarga talvez tentasse chegar a mim também. (Mãe, 2006: 190)

Referências

APRESENTAÇÃO

- Eco, Umberto (1998). Dreaming of the Middle Ages. In *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality* (pp. 61-72). London: Vintage.
- Jameson, Frederic (2010). Afterword. On the Medieval. In Andrew Cole & D. Vance Smith (Eds.), *The Legitimacy of the Middle Ages on the Unwritten History of Theory* (pp. 243-246). Durham & London: Duke University Press.
- Mathews, David (2015). *Medievalism. A Critical History*. Cambridge: D. S. Brewer.

CAPÍTULO 1

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1967). Aspectos decadentistas do *Só*. *O Comércio do Porto*, 26 de setembro.
- Alves, Maria de Fátima Pinheiro (2000). *A ironia no Só de António Nobre* (Dissertação de Mestrado). Porto: Faculdade de Letras.
- Anónimo (1926). A Torre-de-Anto. *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, fascículo IX.
- Buescu, Helena Carvalhão (1983). Dois poetas da evocação. Cesário Verde, António Nobre. *Colóquio/Letras*, 75, 28-39.
- , (2001a). Metrópolis, ou mais uma visita do dr. Scrooge (A poesia de António Nobre). In *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade* (pp. 204-216). Porto: Campo das Letras.
- , (2001b). Do mar alto à clepsidra desfeita – ansiedades marítimas na lírica do final do século XIX. In *Chiaroscuro. Literatura e Modernidade*. (pp. 171-188). Porto: Campo das Letras.
- Catroga, Fernando & Carvalho, Paulo Archer de (1996). O decadentismo finissecular. In *Sociedade e Cultura Portuguesa II* (pp. 245-259). Lisboa: Universidade Aberta.
- Castilho, Guilherme de (1950). *António Nobre*. Lisboa: Livraria Bertrand.

- Chaves, Castelo Branco (1932). António Nobre e o Nacionalismo Literário. In *Estudos Críticos* (pp. 125-147). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Cintra, Luís Filipe (1947). António Nobre. Poeta Romântico. *Ocidente. Revista Portuguesa Mensal*, vol. XXXI, 105-108 (janeiro-abril), 5-12.
- , (2002). *O Ritmo na Poesia de António Nobre*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cláudio, Mário (2004). António Nobre: a Rainha e a Torre. In *Páginas Nobrianas* (pp. 91-111). Porto: Edições Caixotim.
- Coelho, Maria Teresa Pinto (1991). 1890 e o Fim-de-Século na Literatura Portuguesa: o símbolo da Torre no *Só* e em *A Ilustre Casa de Ramires*. In *Actas do Segundo Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Universidade de Leeds, 9 a 15 de Julho de 1987)* (pp. 73-91). Coimbra: Associação Internacional de Lusitanistas.
- Coelho, Nelly Novaes (1992). A Poesia Narcísica de António Nobre: Ponto de convergência dos caminhos cruzados no entre-séculos. *Cadernos do Tâmega. Revista Semestral de Cultura*, 8 (dezembro), 25-35.
- Cousseau, Anne (2001). Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1 (Janvier-Février), 81-104.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (1969). A 'Santa Iria' de António Nobre ou a nacionalização do motivo de Ofélia. *Biblos*, vol. XLV, 27-67.
- , (1993). A figura da 'femme fragile' e o mito de Ofélia na lírica juvenil e no *Só* de António Nobre. *Colóquio/Letras*, 127-128, 117-134.
- , (1995). Imagens de Ofélia em sonetos de Guilherme de Azevedo, António Nobre e Miguel Torga. *Máthesis*, 4, 49-61.
- Dias, Augusto da Costa (1977). *A crise da consciência pequeno-burguesa. O nacionalismo literário da geração de 90*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Fernandes, Annie Gisele (1996). *A estrutura dialógica em poemas do Só de António Nobre* (Dissertação de Mestrado). Campinas: Unicamp-Instituto de Estudos da Linguagem.
- Ferro, Túlio Ramires (1950). Breves notas sobre as tendências da literatura portuguesa no final do século XIX. *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, vol. X, nº 84 (agosto), 71-84.
- Fonseca, Edson Nery da (1995). Motivos monásticos na poesia de António Nobre. *Colóquio/Letras*, nº 135-136, 115-122.
- Franco, António Cândido (2000). O Neogarrettismo e o Ultimatum de 1890. *Anto. Revista Semestral de Cultura*, 7 (primavera), 15-28.
- Garcia, Mário (1967). António Nobre, Narciso e Ofélia. *Brotéria*, vol. LXXXV, 8-9, (agosto-setembro), 240-254.

- Gomes, Álvaro Cardoso (2001). *A Poética do Indizível. Teorias Estéticas do Simbolismo*. São Paulo: Unimarco Editora.
- Gonçalves, Maria Madalena (1987). *Só de António Nobre*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- , (1988). Um percurso da oralidade no *Só* de António Nobre. Da ‘fala’ à ‘representação’. *Colóquio/Letras*, 101 (janeiro-fevereiro), 38-46.
- , (1990). Significados retóricos de um mito nacional. D. Sebastião n’ *O Desejado* de Nobre e na *Mensagem* de Pessoa. *Colóquio/Letras*, 113-114 (janeiro-abril), 91-98.
- Hinterhäuser, Hans (1998). *Fin de Siglo. Figuras y Mitos*. Madrid: Taurus.
- Leclercq, Jean (1992). La vie monastique, créatrice et inspiratrice de littérature. *Collectanea Cisterciensia*, fasc. 4, 333-343.
- Lemos, Vieira de (s.d.). *Anto, o Poeta da Saudade. A Vida e a Obra de António Nobre*. Porto: Livraria Latina Editora.
- Lima, Fernando de Araújo (1967). António Nobre e a ‘dor do Pensamento’. In *Conferências pronunciadas na Sociedade de Estudos de Moçambique, em 14, 16 e 18 de Agosto de 1967* (pp. 90-103). s.l.: s.ed.
- Lopes, Óscar (1972). A oralidade de Nobre. In *Modo de Ler. Crítica e interpretação literária* (pp. 263-275). Porto: Editorial Inova.
- Louro, João (1994). O Imaginário na Obra Poética de António Nobre. In *Do Sonho do Império à Crise da Consciência Portuguesa de Sá de Miranda a Vergílio Ferreira* (pp. 61-75). Lisboa: Universitária Editora.
- Malpique, Cruz (1963). Alberto de Oliveira, Mentor do Neogarrettismo da Geração Literária de 1890. O Irracionalismo das ‘Palavras Loucas’. *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, vol. XXVI, fasc. 3-4, 5-60.
- Martinho, Fernando J. B. (1993). Metamorfoses de um ‘topos’ em ‘Lusitânia no Bairro Latino’. *Colóquio/Letras*, 127-128 (janeiro-junho), 139-148.
- Martocq, Bernard (1972). Le pessimisme au Portugal (1890-1910). *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. V, 420-458.
- Morão, Paula (1991). *O Só de António Nobre. Uma leitura do nome*. Lisboa: Editorial Caminho.
- , (1992). A temática do cavaleiro andante em Antero, em António Nobre e em Gomes Leal. *Colóquio/Letras*, 123/124 (janeiro-junho), 289-297.
- , (2000). Estudo de fontes e de alguma descendência do ‘Só’ de António Nobre. *Anto. Revista Semestral de Cultura*, 7 (primavera), 105-133.
- Nemésio, Vitorino (1997). Do livro mais triste... In *Conhecimento da Poesia* (pp. 97-99). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda.
- Nobre, António (1982). *Correspondência*. Organização de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- , (1983). *Alicerces seguido de Livro de Apontamentos*. Leitura, prefácios e notas de Mário Cláudio. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- , (2000). *Poesia Completa 1876-1900*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Nogueira, Maria da Conceição (2001). António Nobre. *Vita Brevis-Ars Longa*. *Boletim Cultural da Câmara Municipal da Póvoa do Varzim*, vol. XXXVI, 217-277.
- Pereira, José Carlos Seabra (2000). *António Nobre. Projecto e Destino*. Porto: Edições Caixotim.
- , (1993). A Dúplice Exemplaridade do *Só*. *Colóquio/Letras*, 127-128, 27-44.
- Pessanha, Camilo (2000). *Clepsydra*. Edição de Gustavo Rubim. Lisboa: Colóquio/Letras.
- Quental, Antero de (2001). *Poesia Completa. 1842-1891*. Organização e prefácio de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Sá, Maria das Graças Moreira de (2001). António Nobre na encruzilhada finissecular. In Paula Morão (Ed.), *António Nobre em Contexto* (pp. 9-18). Lisboa: Edições Colibri.
- Sacramento, Mário (1967). António, o Nobre. António, o Pobre. *O Comércio do Porto*, 26 de setembro.
- Sardinha, António (1937). António Nobre. In *Pequena Casa Lusitana. Sarcasmos, Esperanças & Elegias* (pp. 175-176). Porto: Livraria Civilização Editora.
- Seabra, José Augusto (1994). O espaço mitográfico do *Só*. In *Poligrafias Poéticas. Ensaios* (pp. 203-218). Porto: Lello & Irmão Editores.
- Sousa, Maria Leonor Machado de (1979). *O «horror» na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Spaggiari, Barbara (2000). Entre duas 'Memória(s)'. *Anto. Revista Semestral de Cultura*, 7 (primavera), 39-45.
- Teixeira, Ramiro (1992). António Nobre – as interpretações possíveis. *Cadernos do Tâmega*, 8 (dezembro), 6-24.

CAPÍTULO 2

- Albertí, Rafael (1988). *Obras Completas. Tomo I (Poesía 1920-1938)*. Madrid: Aguilar.
- Anselmo, Manuel (1941). *Caminhos e Ansiedades da Poesia Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Edições Cosmopólia.
- Beaufils, Marcel (1982). *Le lied romantique allemand*. Paris: Gallimard.
- Brea, Mercedes (Coord.) (1996). *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Vol. I. Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro.

- Cidraes, Maria de Lourdes (2002). Dos Mitos, dos Poetas e dos Tempos (Literatura, Memória Histórica e Imaginário Nacional). *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, 26, 63-70.
- Coelho, Joaquim-Francisco (1994). Ay flores do verde pino. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 27, 22 de fevereiro.
- Fabre, Paul (2011). *Anthologie des troubadours*. Orléans: Éditions Paradigme.
- Fortuño Llorens, Santiago (1997). La modernidad literaria de la lírica galaico-portuguesa. In José Manuel Lucía Megías (Ed.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp. 617-627). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Furtado, Maria Elisa Corrêa Bessa (1948). *A Poesia de Afonso Lopes Vieira* (Dissertação de Licenciatura). Lisboa: Faculdade de Letras.
- Guerra da Cal, Ernesto (1958). Glosas superficiais ao tema do mar da nosa lírica primitiva. In *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacimiento* (pp. 145-172). Vigo: Galaxia.
- Leonhardt, Rudolf Walter (1977). *Heinrich Heine (1797-1856)*. Hambourg: Hoffmann und Campe Verlag.
- López, Teresa (1997). *O neotrobadorismo*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- Macedo, Helder (1996). Uma cantiga de Dom Dinis. In Stephen Reckert & Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo* (pp. 59-70). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Maleval, Maria do Amparo Tavares (1999). Saudosismo e Neotrovadorismo (Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunqueiro); A Ribeirinha em epígrafe (Stella Leonardos, Guilherme de Almeida e Afonso Lopes Vieira. In *Peregrinação e Poesia* (pp. 121-130; pp. 131-140). Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha.
- Mettmann, Walter (Ed.) (1988). *Cantigas de Santa Maria*. Vol. II. Madrid: Clásicos Castalia.
- Nascimento, Aires A. (1999). A *Navigatio Brendani*: da Hibernia para a Ibéria, ou alguns elos de uma antiga comunidade ocidental. *Anglo-Saxónica. Revista do Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa*, 10-11, 63-79.
- Nemésio, Vitorino (1974). *Camões na obra de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Nobre, Cristina (2005). *Afonso Lopes Vieira. A Reescrita de Portugal*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Pereira, José Carlos Seabra (1999). *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)* (Tese de Doutoramento). Coimbra: Faculdade de Letras.
- Pinto, António Arala (1952). *Duas Dívidas. D. Denis e o Nacionalismo de Afonso Lopes Vieira*. Leiria: Comissão Municipal de Turismo de Leiria.
- Pound, Ezra (1966). *Esprit des littératures romanes*. Paris: Col. 10/18.

- Prista, Luís (1992). *Para a edição do Guia de Portugal* (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Faculdade de Letras.
- Rebello, José Pequito (1947). Afonso Lopes Vieira, Cantor da Terra e das Árvores. In AAVV. *Afonso Lopes Vieira. In Memoriam* (pp. 209-236). Lisboa: Livraria Sá da Costa-Editora.
- Rodríguez, José Luís (1995). O eco de Dom Denis na literatura posterior. In Juan Paredes (Ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (vol. IV, pp. 179-201). Granada: Universidad de Granada.
- Simões, João Gaspar (s.d.). A originalidade de Afonso Lopes Vieira. In *Liberdade do Espírito. Ensaios* (pp. 79-88). Porto: Portugália Editora.
- Sodré, Paulo Roberto (2003). As flores do verde pinho de Afonso Lopes Vieira. In *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa* (pp. 855-862). Curitiba: ABRAPLIP.
- Tavani, Giuseppe (1990). Per il testo della cantiga di Roy Fernandiz «Quand'eu vejo las ondas». In *Estudos Universitários de Lingüística, Filologia e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. Sílvio Elia* (pp. 97-100). Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Língua e Literatura.
- , (2002). *Trovadores e Jograís. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1990 [1904]). *Cancioneiro da Ajuda*. Vol. II. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda.
- Viana, António Manuel Couto (1980). Afonso Lopes Vieira. In *Coração Arquivista* (pp. 9-20). Lisboa: Verbo.
- Vieira, Afonso Lopes (1904). *Poesias Escolhidas (1898-1902)*. Lisboa: Livraria Editora Viuva Tavares Cardoso.
- , (1908). *O Pão e as Rosas*. Lisboa: Livraria Ferreira Editora.
- , (1911). *Canções do Vento e do Sol*. Lisboa: Typographia 'A Editora'.
- , (1917). *Ilhas de Bruma*. Coimbra: F. França Amado Editor.
- , (1922). *Afonso Lopes Vieira, País Lilás, Destêrro Azul*. Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil.
- , (1927). *Os Versos de Afonso Lopes Vieira*. Lisboa: Sociedade Editora Portugal-Brasil.
- , (1940). *Onde a terra se acaba e o mar começa*. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil.
- , (1942). *Nova Demanda do Graal*. Lisboa: Imprensa Portugal-Brasil- Livraria Bertrand.

CAPÍTULO 3

- Amaral, Fernando Pinto do (2007). «Uma pequena luz» no meio da treva – imagens da melancolia na poesia de Jorge de Sena. *Relâmpago. Revista de Poesia*, 21 (outubro), 21-32.
- Amaro, Luís (2007). A primeira carta de Jorge de Sena a um jovem poeta (memórias a propósito). *Relâmpago. Revista de Poesia*, 21 (outubro), 167-172.
- Bec, Pierre (1984). *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Age*. Paris: Stock/Moyen Age.
- Belchior, Maria de Lourdes (1984). Em memória de Jorge de Sena. In Eugénio Lisboa (Org.), *Estudos sobre Jorge de Sena* (pp. 67-71). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bisiacco-Henry, Nella (1994). L'investive dans la poésie comico-réaliste italienne. *Atalaya. Revue Française d'Etudes Médiévales Hispaniques*, 5 (Automne-Hiver), 85-100.
- Cesariny, Mário (2004). *Pena Capital*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Cruz, Gastão (2007). Jorge de Sena na poesia do seu tempo ou «a arte de ser moderno em Portugal». *Relâmpago. Revista de Poesia*, 21 (outubro), 33-54.
- Fagundes, Francisco Cota (1999a). «Mar de Pedras»: biografia ficcionada como auto-expressão. In *Metamorfoses do Amor: estudo sobre a ficção breve de Jorge de Sena* (pp. 75-94). Lisboa: Edições Salamandra.
- , (1999b). Eros em Êxtase: «O Grande Segredo». In *Metamorfoses do Amor: estudo sobre a ficção breve de Jorge de Sena* (pp. 25-40). Lisboa: Edições Salamandra.
- França, José-Augusto (1984). Na morte de Jorge de Sena. In Eugénio Lisboa (Org.), *Estudos sobre Jorge de Sena* (pp. 483-486). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Gil de Biedma, Jaime (1994). La imitación como mediación, o de mi Edad Media. In *El Pie de la Letra. Ensayos Completos* (pp. 269-285). Barcelona: Crítica
- Léglu, Catherine (2000). *Between Sequence and Sirventes. Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*. Oxford: Legenda.
- Lemos, Fernando (2007). Jorge de Sena. *Relâmpago. Revista de Poesia*, 21 (outubro), 144-147.
- Lopes, Graça Videira (2013). Poderes visíveis e invisíveis: alguns aspectos da sátira galego-portuguesa. *Cordis. História e Literatura*, 10 (jan./jun.), 157-176.
- Lourenço, Jorge Fazenda (2002). *O Brilho dos Sinais. Estudos sobre Jorge de Sena*. Porto: Edições Caixotim.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1984). Vitorino Nemésio e Jorge de Sena: uma comparação. In Eugénio Lisboa (Org.), *Estudos sobre Jorge de Sena* (pp. 259-275). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- Marinho, Maria de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo (1999). *A indócil liberdade de nomear (Por volta da «interpretatio nominis» na literatura trovadoresca)*. A Coruña: Espiral Maior.
- Melo e Castro, E. M. de (1993). Cenários experimentais para a poesia de Jorge de Sena. *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 150 (noviembre), 56-58.
- Picchio, Luciana Stegagno (1984). Poesia e Tradição: variações sobre uma cantiga de amigo de Jorge de Sena. In Eugénio Lisboa (Org.), *Estudos sobre Jorge de Sena* (pp. 221-238). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sales, José Batista de (1997). *O discurso teórico na poesia de Jorge de Sena* (Tese de Doutoramento). Assis: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.
- Sena, Jorge de (1984). *Líricas Portuguesas. I Volume*. Lisboa: Edições 70.
- , (1988a). *Estudos de Cultura e Literatura Brasileira*. Lisboa: Edições 70.
- , (1988b). *Poesia-I (Perseguição; Coroa da Terra; Pedra Filosofal; As Evidências; Post-Scriptum)*. 3ª ed., revista por Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70.
- , (1988c). *Poesia-II (Fidelidade; Metamorfoses, seguidas de Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena; Arte de Música)*. 2ª ed., revista por Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70.
- , (1989a). *Poesia-III (Peregrinatio ad loca infecta; Exorcismos; Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos; Conheço o Sal... e Outros Poemas; Sobre Esta Praia)*. 2ª ed., revista por Mécia de Sena. Lisboa: Edições 70.
- , (1989b). *Visão Perpétua*. Lisboa: Edições 70.
- , (1989c). *Antigas e Novas Andanças do Demónio (Contos)*. Lisboa: Edições 70.
- , (1992). *Amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições 70.
- , (1994). *Monte Cativo e outros projectos de ficção*. Porto: Edições Asa.
- , (1995). *O Físico Prodigioso*. Porto: Edições Asa.
- , (1999). *Dedicácias: poemas e desenhos inéditos*. Lisboa: Três Sinais Editores.
- , (2001). *Estudos de Literatura Portuguesa I*. Lisboa: Edições 70.
- , (s.d.) *Estudos de Literatura Portuguesa III*. Lisboa: Edições 70.
- Sena, Jorge de & Régio, José (1984). *Correspondência*. Organização e notas de Mécia de Sena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Sharrer, Harvey L. (1999). Temas e motivos medievais em *O Físico Prodigioso*. In Maria Alzira Seixo (Coord.), *O Corpo e os Signos. Ensaios sobre O Físico Prodigioso de Jorge de Sena* (pp. 85-98). Lisboa: Editorial Comunicação.
- Tavani, Giuseppe (2002). *Trovadores e Jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*. Lisboa: Caminho.

Williams, Frederick (1984). Um exorcista prodigioso: uma introdução à poesia de Jorge de Sena. In Eugénio Lisboa (Org.), *Estudos sobre Jorge de Sena* (pp. 188-206). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CAPÍTULO 4

Correia, Natália (1973). *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.

—, (1978 [1970]). *Cantares dos Trovadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Estampa.

—, (1982a). *Antologia da Poesia do Período Barroco*. Lisboa: Moraes.

—, (1982b). Notas para uma introdução às cantigas d'escarnho e de mal dizer galego-portuguesas. In *Estudos de História de Portugal. Homenagem a A. H. de Oliveira Marques. Volume I (sécs. X-XV)*. (pp. 155-159). Lisboa: Estampa.

—, (1987). Bissexualidade e Ruptura Romântica na Poesia Portuguesa. In Francisco Allen Gomes, Afonso de Albuquerque & J. Silveira Nunes (Eds.), *Sexologia em Portugal*. II volume («Sexualidade e Cultura») (pp. 41-46). Lisboa: Texto Editora.

—, (1988a). *Somos todos hispanos*. Lisboa: O Jornal.

—, (1988b). Posfácio. Continuidade da Cultura. In Moisés Espírito Santo, *Origens orientais da religião portuguesa seguido de Ensaio sobre toponímia antiga* (pp. 391-395). Lisboa: Assírio e Alvim.

—, (1989). Prefácio. In José Carlos Ary dos Santos, *As palavras das cantigas* (pp. 7-12). Lisboa: Edições Avante.

—, (1991). Não sou ovelha de nenhuma igreja [entrevista a Natália Correia]. *Expresso*, 2 de fevereiro.

—, (1992). Natália Correia: em paz com os deuses [entrevista]. *Jornal de Letras*, 16 de junho.

—, (1999a). *Poesia Completa. O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

—, (1999b). *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. Lisboa: Antígona.

Ferreira, Ana Paula (1993). Telling Woman What She Wants: The *Cantigas de Amigo* as Strategies of Containment. *Portuguese Studies*, vol. IX, 23-38.

Fournier, António (2001). Natália Correia e a tradução da lírica trovadoresca galego-portuguesa. In Paulo Meneses (Coord.), *Sobre o Tempo. Actas do III Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (pp. 377-406). Ponta Delgada: Universidade dos Açores.

Gaunt, Simon (1990). Poetry of Exclusion: A Feminist Reading of Some Troubadour Lyrics. *The Modern Language Review*, 85, 310-329.

Goulart, Rosa Maria (2001). *Literatura e Teoria da Literatura em Tempo de Crise*. Braga: Angelus Novus.

- Joris, Pierre-Marie (2000). Dante avec Joyce: Charles-Albert Cingria ou le Moyen Age d'un poète. In Michèle Galy (Ed.), *La trace médiévale & les écrivains d'aujourd'hui* (pp. 53-70). Paris: Presses Universitaires de France.
- Kay, Sarah (1990). *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lapa, Rodrigues (1929). *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*. Lisboa: Seara Nova.
- López, Teresa (1997). *O neotrobadorismo*. Vigo: Edicións A Nosa Terra.
- Martinho, Fernando J. B. (1996). *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*. Lisboa: Edições Colibri.
- Martins, Manuel Frias (2000). Natália Correia: A Luz do Olhar em *Sonetos Românticos*. In *As Trevas Inocentes* (pp. 89-95). Lisboa: Aríon.
- Nascimento, Dalma (1993). Neotrovadorismo em quatro tons: Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Stella Leonardos. *Agália*, 36 (Inverno), 443-453.
- Oliveira, António Resende de (1999). Para uma integração histórico-cultural do canto trovadoresco galego-português. *Mathésis*, 8, 125-145.
- Simões, Manuel (1975). A projecção das «cantigas de amigo» na novíssima poesia portuguesa. *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca'Foscari*, vol. XIV, 1-2, 173-189.
- , (2001). Os textos medievais, intertexto da literatura moderna e contemporânea. In *História da Literatura Portuguesa*. Volume I (Das Origens ao Cancioneiro Geral) (pp. 583-599). Lisboa: Alfa.
- Tavani, Giuseppe (Ed.) (1999). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Edições Colibri.
- Vasques, Eugénia (1999). Encontro Final. *Expresso-Cartaz*, 25 de setembro.
- Ventura, Mário (1986). *Conversas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CAPÍTULO 5

Bibliografia

- Alvim, Luíza (2011). Robert Bresson: cineasta do contemporâneo. *Revista Imagofagia*, 4 (Disponível em <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/161/133>)
- , (2019). Rhythms of Images and Sounds in Two Films by Robert Bresson. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 16, 173-187.
- Amaral, Fernando Pinto do (1991). Das paisagens do acaso à «alegria de um destino» em João Miguel Fernandes Jorge. In *O Mosaico Fluido. Modernidade e*

- Pós-Modernidade na poesia portuguesa contemporânea mais recente* (pp. 67-79). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Amiel, Vincent (2014). *Lancelot du Lac de Robert Bresson*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Bello, Maria do Rosário Lupi (2014). Oliveira e Bresson: o «ver» e o «ser» da Sétima Arte. In *Texto e Tela: Ensaios sobre Literatura e Cinema* (pp. 15-31). São Paulo: FFLCH/Universidade de São Paulo.
- Bresson, Robert (2008). *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Bresson, Mylène (2016). *Bresson on Bresson. Interviews 1943-1983*. New York: New York Review Books.
- Bretèque, François de la (1985). Une «figure obligée» du film de chevalerie: le Tournoi. *Cahiers de la Cinémathèque*, 42-43, 20-26.
- , (1996). Présence de la littérature française du Moyen Âge dans le cinéma français. *Cahiers de Recherches Médiévales (XIII^e-XV^e siècles)*, 2, 155-165.
- Bustamante, Emílio (2011). O fazedor de milagres. In *Robert Bresson* (pp. 22-33). São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP.
- Cugier, Alphonse (1985). «Lancelot du Lac» de Robert Bresson. Le Moyen Age revisité ou la dimension tragique du XX^e siècle. *Cahiers de la Cinémathèque*, 42-43, 108-113.
- D' Arcens, Louise (2016). Introduction. Medievalism: scope and complexity. In *The Cambridge Companion to Medievalism* (pp. 1-13). Cambridge: Cambridge University Press.
- Freitas, Sofia Mota (2020). «Pensas que é proibido morrer?» – um olhar entre *Mouchette*, de Robert Bresson, e os «Poemas de Mouchette», de João Miguel Fernandes Jorge. In *Cinema e Outras Artes III. Inquietudes Artísticas* (pp. 47-60). Covilhã: Editora LabCom.
- Guimarães, Fernando (1974). [recensão a] João Miguel Fernandes Jorge, *Porto Batel, Da Crónica do Rei Pedro. Alguns Primeiros Capítulos*. *Colóquio/Letras*, 18, 69-70.
- , (1989). *A Poesia Contemporânea e o Fim da Modernidade*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Jorge, João Miguel Fernandes (1989). Boorz de Gaunes e a rainha Ginevra no Castelo de Palmela. In *Uma paixão inocente* (pp. 99-112). Lisboa: Edições Cotovia.
- , (1991). *Obra Poética*. Vol. IV (*Crónica, Actus Tragicus, O Roubador de Água*). Lisboa: Editorial Presença.
- , (2000). A Sombra do Verão. In *No Verão é Melhor Um Conto Triste* (pp. 51-70). Lisboa: Relógio d'Água.

- , Loureiro, José & Gomes, Rita Azevedo (2007). *A Palavra*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- , & Chafes, Rui (2009). *Pickpocket*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Koble, Nathalie & Séguy, Mireille (2009). Passé présent. Le Moyen Âge en question(s). In *Passé Présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines* (pp. 7-24). Paris: Éditions Rue d'Ulm.
- Magalhães, Joaquim Manuel (1981). João Miguel Fernandes Jorge. In *Os Dois Crepúsculos. Sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas* (pp. 223-244). Lisboa: A Regra do Jogo.
- , (1989). João Miguel Fernandes Jorge. In *Um Pouco da Morte* (pp. 219-231). Lisboa: Editorial Presença.
- , (1995). Classicismo greco-latino e helenismo em *O Barco Vazio*, de João Miguel Fernandes Jorge. *Humanitas*, vol. XLVII, 1027-1045.
- , (1999). João Miguel Fernandes Jorge. In *Rima Pobre. Poesia Portuguesa de Agora* (pp. 170-213). Lisboa: Editorial Presença.
- Mendes, Victor (1992). [recensão a] *A Jornada de Cristóvão de Távora. Segunda Parte. A Jornada de Cristóvão de Távora. Terceira e Última Parte. Colóquio/Letras*, 125-126, 261-262.
- Nunes, Irene Freire (Ed.) (1995). *A Demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Paquette, Jean-Marcel (1985). La dernière métamorphose de Lancelot. *Cahiers de la Cinémathèque*, 42-43, 103-107.
- Pipolo, Tony (2010). *Robert Bresson: A Passion for Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Rocha, Luís de Miranda (1979). [recensão a] João Miguel Fernandes Jorge, *Crónica*. *Colóquio/Letras*, 49, 74-75.
- Roussel, François & Sivan, Pierre (1998). O último acto é sangrento... *Lancelot du Lac* de Robert Bresson. In *Lancelote* (pp. 119-138). Lisboa: Editora Pergaminho.
- Séguy, Michelle (1998). Armas e amor, perdidamente. In *Lancelote* (pp. 9-32). Lisboa: Editora Pergaminho.
- Sena, Jorge de (1998). Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950. In *Estudos de Literatura Portuguesa-II* (pp. 59-86). Lisboa: Edições 70.

Filmografia

- Robert Bresson (2008 [1974]). *Lancelot du Lac* [Registo vídeo]. Paris: Gaumont. 1 DVD (80 min.), cor.

CAPÍTULO 6

- Bernard, Katy (2009). La voix de la dame dans la chanson d'aube occitane profane: de la lyrique à la narration. In Joëlle Ducos & Guy Latry (Orgs.), *En un vergier... Mélanges offerts à Marie-Françoise Notz* (pp. 135-159). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Coelho, Eduardo Prado (1988). A poesia portuguesa contemporânea. In *A noite do mundo* (pp. 113-132). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Correia, Natália (1999). *Poesia Completa. O Sol nas Noites e o Luar nos Dias*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Fowler, Alastair (2014). Transformations of Genre. In David Duff (Ed.), *Modern Genre Theory* (pp. 232-249). London & New York: Routledge.
- Fuente Cornejo, Toribio (1999). *La canción de alba em la lírica románica medieval. Contribución a um estudio tipológico*. Oviedo: Servicio de Publicaciones-Universidad de Oviedo.
- Gil de Biedma, Jaime (1994). La imitación como mediación, o de mi Edad Média. In *El Pie de la Letra. Ensayos Completos* (pp. 269-285). Barcelona: Crítica.
- , (2003). *Antologia Poética*. Tradução de José Bento. Lisboa: Cotovia.
- , (2010). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.
- Gonçalves, Zetho Cunha (Ed.) (2004). *Entrevistas a Natália Correia*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Lage, Rui Carlos Morais (2010). *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI. Perda, Luto e Desengano* (Tese de Doutoramento). Porto: Faculdade de Letras-Universidade do Porto (Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/50420/2/tesedoutruilage000112866.pdf>).
- Magalhães, Joaquim Manuel (1985). *Segredos, sebes, aluviões*. Lisboa: Editorial Presença.
- Martins, Manuel Frias (1986). *10 anos de poesia em Portugal 1974-1984 leitura de uma década*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Martiny, Érik (2010). Aurora's Avatars: A Generic Approach to Modern Dawn Poetry. *Études anglaises*, 63, 437-450.
- Partzsch, Henriette (2004). *La tradición del alba em la poesia española del siglo XX*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Poe, Elizabeth W. (1984). New Light on the Alba: A Genre Redefined. *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 15, 139-151.
- Sena-Lino, Pedro (2006). *Livro de albas*. Vila do Conde: Objecto Cardíaco.
- Sigal, Gale (1996). *Erotic Dawn-Songs of the Middle Ages. Voicing the Lyric Lady*. Gainesville: University Press of Florida.
- Saville, Jonathan (1972). *The Medieval Erotic Alba. Structure as Meaning*. New York & London: Columbia University Press.

CAPÍTULO 7

- Abatti, Orietta (2002). A Dama Pé de Cabra: do *Livro de Linhagens* às *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano, persistência e transformação de uma lenda medieval. In *L'épopée romane. Actes du XV^e Congrès international Rencesvals* (vol. II, pp. 727-739). Poitiers: Université de Poitiers-Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale.
- Abreu, Maria Fernanda de (1997). Del romance medieval hacia el cuento romântico: *A Dama Pé-de-Cabra* de Alexandre Herculano. In *Homenagem a Ernesto Guerra da Cal* (pp. 301-315). Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis.
- Álvares, Cristina (2002). O duplo deslocamento do motivo do encontro feérico e a questão genealógica. In Leonor Curado Neves, Margarida Madureira, & Teresa Amado (Coords.), *Matéria da Bretanha em Portugal* (pp. 135-143). Lisboa: Edições Colibri.
- Amora, António Soares (1948). *O Nobiliário do Conde D. Pedro (sua concepção da história e sua técnica narrativa)*. Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, n.º XCII. São Paulo: Universidade de S. Paulo.
- Arnell, Carla Ann (1999). *Medieval Illuminations: Patterns of Medievalism in the Fiction of Jeanette Winterson, Iris Murdoch, and John Fowles* (Tese de Doutoramento). Evanston-Illinois: Northwestern University.
- Beirante, Cândido (1991). *Alexandre Herculano. As Faces do Poliedro*. Lisboa: Vega.
- Biddick, Kathleen (1998). *The Shock of Medievalism*. Durham & London: Duke University Press.
- Bishop-Sanchez, Kathryn (2005). Taking the Father's Place: Neo-Bovarism and Female Sexuality in Hélia Correia's *O Número dos Vivos*. *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXII, 6, 793-813.
- Bordes, Philippe (1985). Moyen Âge ou Heroic Fantasy?. *Cahiers de la Cinémathèque. Le Moyen Âge au Cinéma*, 42-43, 171-182.
- Bordone, Renato (1993). *Lo Specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*. Napoli: Liguori Editore.
- Bretèque, François de la (1997). Le Regard du Cinéma sur le Moyen Âge. In Jacques Le Goff & Guy Lobrichon (Dirs.), *Le Moyen Âge Aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge: histoire, théologie, cinéma* (pp. 283-301). Paris: Le Léopard d'Or.
- Buescu, Helena Carvalhão (1987). *Lendas e Narrativas de Alexandre Herculano*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- , (2001). *Chiaroscuro. Modernidade e Literatura*. Porto: Campo das Letras.
- , (2005). Mudar de vida? Predação, incesto e domesticidade em «A Dama Pé-de-Cabra». In *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade* (pp. 88-106). Lisboa: Relógio d'Água Editores.

- Cantinho, Maria João (2005). Entrevista a Hélia Correia (Disponível em <https://mariajoaoacantinho.webnode.pt/news/entrevista-com-helia-correia/>)
- Cardigos, Isabel (2001). «Dona Marinha»: uma figura melusínica?. In António Branco (Coord.), *Figura. Actas do II Coloquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (pp. 209-218). Faro: Universidade do Algarve.
- Cardini, Franco (1986). Medievisti «di professione» e revival neomedievale. Prospettive, coincidenze, equivoci, perplessità. *Quaderni Medievali*, 21 (giugno), 33-52.
- Catroga, Fernando (1998). Alexandre Herculano e o Historicismo Romântico. In Luís Reis Torgal, José Amado Mendes & Fernando Catroga, *História da História em Portugal. Séculos XIX-XX* (pp. 45-98). Lisboa: Temas e Debates.
- Carvalho, Paulo Archer de (1992). Herculano: da história do poder ao poder da história. *Revista de História das Ideias*, 14, 481-522.
- Chaves, Castelo Branco (1979). *O romance histórico no romantismo português*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Cintra, Luís Filipe Lindley (1983). *Crónica Geral de Espanha de 1344* (Vol. I). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Corfís, Ivy A. (1998). Empire and Romance: *Historia de la Linda Melosina*. *Neophilologus*, 82, 559-575.
- Correia, Hélia (2004). *Fascinação seguido de A Dama Pé-de-Cabra*. Lisboa: Relógio d'Água.
- , (2005). O apelo do imaginário. *Jornal de letras, Artes e Ideias*, 24, 23 de agosto.
- Domínguez, César (2001). Teoría de la literatura y medievalismo. Aproximación bibliográfica al nuevo paradigma. In Anxo Abuín González, Juan Casas Rigall & José Manuel González Herrán (Eds.), *Homenaje a Benito Varela Jácome* (pp. 159-173). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Farra, Maria Lúcia dal (2004). Para uma linhagem do feminino: a dama, a dona e a sóror. *Estudos Portugueses e Africanos*, 43/44, 7-27.
- Fay, Elizabeth (2002). *Romantic Medievalism. History and the Romantic Literary Ideal*. London: Palgrave Macmillan.
- Fernández Prieto, Celia (1998). *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Ferreira, Luísa da Nazaré (2002). De Amorins a Esparta: o tema de Ulisses em Hélia Correia. *Hvmanitas*, LIV, 401-417.
- Figueiredo, Albano António Carvalho (2005). *A crónica medieval portuguesa. Génese e evolução de um género (séculos XIV-XV): a dimensão estética e a expressividade literária* (Tese de Doutoramento). Coimbra: Faculdade de Letras.

- França, José-Augusto (1997). A Arte Medieval Portuguesa na Visão de Herculano. In *(In)definições de Cultura. Textos de Cultura e História, Artes e Letras* (pp. 186-200). Lisboa: Editorial Presença.
- Franco, Jefferson L. (2001). O lado épico da mentira: a narrativa na pós-modernidade. In *Crítica e alguma teoria*. Curitiba: Edição do Autor (Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/criticateoria.pdf>)
- Gastão, Ana Marques (2005). Não se morre de desejo mas não se regressa igual. *Diário de Notícias* 17 de outubro.
- Gentrup, William F. (Ed.) (1998). *Reinventing the Middle Ages & the Renaissance. Constructions of the Medieval and Early Modern Periods*. Turnhout: Brepols.
- Glejzer, Richard (1995). Medievalism and New Historicism. *The Year's Work in Medievalism*, X, 215-222.
- Glencross, Michael (1996). The Cradle and the Crucible: Envisioning the Middle Ages in French Romanticism. In Leslie J. Workman & Kathleen Verduin (Eds.), *Studies in Medievalism. Medievalism in Europe II*. Vol. VIII (pp. 100-124). Cambridge: D. S. Brewer.
- Godinho, Hélder (1986). *Prosa Medieval Portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Goytisolo, Juan (1985). El Arcipreste de Hita y nosotros. In AAVV., *Edad Media y Literatura Contemporánea* (pp. 19-31). Madrid: Trieste.
- Harf-Lancner, Laurence (1984). *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris: Librairie Honoré Champion.
- , (1993). Introduction. In Coudrette, *Le Roman de Mélusine* (pp. 25-36). Paris: Flammarion.
- Herculano, Alexandre (1854). *Memoria sobre a origem provavel dos Livros de Linhagens*. Lisboa: Typographia da Academia.
- , (1972). *O Bobo (1128)*. Amadora: Livraria Bertrand.
- , (1980). Prefácio da terceira edição. In *História de Portugal. Desde o começo da monarquia até o fim do reinado de Afonso III*. Tomo I (pp. 3-14). Amadora: Livraria Bertrand.
- , (1992). *Lendas e Narrativas*. Tomos I e II. Venda Nova: Bertrand Editora.
- Joris, Pierre-Marie (2000). Dante avec Joyce: Charles-Albert Cingria ou le Moyen Âge d'un poète. In Michèle Gally (Dir.), *La Trace Médiévale, les Écrivains d'Aujourd'hui* (pp. 55-70). Paris: Presses Universitaires de France.
- Krus, Luís (1985). A morte das fadas: a lenda genealógica da Dama Pé-de-Cabra. *Ler História*, 6, 3-34.
- Lapa, M. Rodrigues (1981). *Lições de Literatura Portuguesa (Época Medieval)*. Coimbra: Coimbra Editora.
- Lecouteux, C. (1978). La structure des légendes mélusiniennes. *Annales ESC*, 2 (mars-avril), 294-306.

- Lima, Carlos Antonio Lourival de (2002). A oralidade no conto «A dama pé-de-cabra»: um aspecto da presença do medievalismo na narrativa romântica. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, 2(1), 29-40.
- Lucken, Christopher (2003). Le Moyen Âge ou la Fin des Temps. Avenirs d'un re-foulé. *Littérature*, 130 (Juin), 8-25.
- Marinho, Maria de Fátima (1992). O romance histórico de Alexandre Herculano. *Revista da Faculdade de Letras do Porto. Línguas e Literaturas*, vol. IX, 97-117.
- Martelo, Rosa Maria (2001). Hélia Correia. In Isabel Pires de Lima (Coord.), *Voices e olhares no feminino* (pp. 248-250). Porto: Edições Afrontamento.
- Mattoso, José (1981). Os Livros de Linhagens Portugueses e a Literatura Genealógica Europeia da Idade Média. In *A Nobreza Medieval Portuguesa. A Família e o Poder* (pp. 35-53). Lisboa: Editorial Estampa.
- , (1983). *Narrativas dos Livros de Linhagens*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- , (1993). Livros de Linhagens. In Giuseppe Tavani & Giulia Lanciani (Orgs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (pp. 419-421). Lisboa: Editorial Caminho.
- Melão, Dulce Helena M. R. (1998). O ideal de cavalaria em Herculano e em Scott: em torno de *O Bobo e Ivanhoe*. *Vértice*, 86 (setembro-outubro), 51-57.
- Mexia, Pedro (2005). O eixo que liga o céu à terra. *Diário de Notícias*, 30 de dezembro.
- Montremy, Jean-Maurice de (1999). Jacques Le Goff: pour une autre vision du Moyen Âge. *magazine littéraire*, 382 (décembre), 20-26.
- Morris, Matthew W. (2001). Les origines de la légende de Mélusine et ses débuts dans la littérature du Moyen Âge. In Arlette Bouloumie (Org.), *Mélusine moderne et contemporaine* (pp. 13-19). Angers: L'Âge de l'Homme.
- Musca, Giosuè (1986). «L'altro Medioevo» nei «Quaderni medievali». *Quaderni Medievali*, 21 (giugno), 19-31.
- Oldoni, Massimo (1997). Approdo all'isola-che-non-c'è: la scoperta del Medioevo. In Enrico Menestò (Org.), *Il Medioevo: Specchio ed Alibi* (pp. 11-24). Spoleto: Centro Italiano di Studi Sull'Alto Medioevo.
- Oliveira, Paulo Motta (2000). Alexandre Herculano: malhas da história, armadilhas da ficção. In Maria Cecília Bruzzi Boëchat, Paulo Motta Oliveira & Silvana Maria Pessôa de Oliveira (Orgs.), *Romance Histórico. Recorrências e Transformações* (pp. 129-149). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Oliveira, Silvana Maria Pessôa de (2000). Alexandre Herculano, narrador. In Maria Cecília Bruzzi Boëchat, Paulo Motta Oliveira & Silvana Maria Pessôa de Oliveira (Orgs.), *Romance Histórico. Recorrências e Transformações* (pp. 151-157). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.

- Owen, Hilary (1997). Adulterio Textual/Adulterando o Texto. In Hélia Correia, *O Número dos Vivos* (pp. 7-20). Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Paredes Núñez, Juan (1988). Los Nobiliarios portugueses medievales (Importancia histórica y literaria). In Vicente Beltrán (Ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp. 499-507). Barcelona: PPU.
- , (1993a). La leyenda genealógica de *Dona Marinha* (Función y actualización del mito de Melusina). In *Antiqua et Nova Romania. Estudios lingüísticos y filológicos en honor de José Mondéjar en su sexagésimo quinto aniversario* (pp. 243-255). Granada: Universidad de Granada.
- , (1993b). Leyendas peninsulares en los nobiliarios medievales: una variante peninsular de la leyenda de Melusina. *Cultura Neolatina*, LIII, 3-4, 215-227.
- , (1995). *Las Narraciones de los Livros de Linhagens*. Granada: Universidad de Granada-Servicio de Publicaciones.
- , (1998). El relato genealógico. In Juan Paredes & Paloma Gracia (Eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales* (pp. 123-142). Granada: Universidad de Granada.
- Pedrosa, Inês (1987). Hélia Correia, ou a radiosa aparição. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 6, 3-9 de agosto.
- Pires, Maria Laura Bettencourt (1979). *Walter Scott e o Romantismo Português*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Pires, Maria Lucília G. (1974). «A Dama Pé-de-Cabra», de A. Herculano, sobrevivência da poesia jogralesca na época romântica. In *Estética do Romantismo em Portugal. Primeiro Colóquio* (pp. 139-145). Lisboa: Grémio Literário.
- Prieto Lasa, J. Ramón (1991). *Las leyendas de los señores de Vizcaya y la tradición melusiniana* (Tese de Doutoramento). Madrid: Universidad Complutense.
- , (2002). Don Pedro de Barcelos genealogista. In Eukene Lacarra Lanz & Andrés Temprano Ferreiro (Coords.), *Amor, escárnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa* (pp. 127-143). Leioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Rita, Annabela (1984). [recensão a] *O Cavaleiro Cego*, de Amadeu Lopes Sabino. *Colóquio/Letras*, 79 (maio), 99-101.
- Rodrigues, Urbano Tavares (2001). A narrativa portuguesa do neo-realismo à contemporaneidade. In *O texto sobre o texto. Uma visão sobre literatura portuguesa contemporânea* (pp. 239-255). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rossi, Luciano (1979). *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Sabino, Amadeu Lopes (1985). *O Retrato de Rubens*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Santos, Gilda (1977). *A Dama Pé de Cabra* de Alexandre Herculano: entre o lendário e o documental. *Convergência Lusíada*, 2, 55-65.
- Scholes, R. & Kellogg R. (1966). *The Nature of Narrative*. Oxford: Oxford University Press.
- Sergi, Giuseppe (2000). *La idea de Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Serôdio, Maria Helena (1999). Regards croisés entre le théâtre portugais et français du XXème siècle. In *Le théâtre portugais récent en conversation avec le monde*. Paris: Instituto Camões.
- Simmons, Clare (Ed.) (2001). *Medievalism and the Quest for the 'Real' Middle Ages*. London: Frank Cass.
- Simões, João Gaspar (1987). *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Stanesco, Michel (1998). *Lire le Moyen Âge*. Paris: Dunod.
- Zumthor, Paul (1980). *Parler du Moyen Âge*. Paris: Les Éditions de Minuit.

CAPÍTULO 8

- Astell, Ann W. (1992). The Translation of Chaucer's *Pardoner*. *Exemplaria*, 4(2), 411-428.
- Battaglia, Salvatore (1965). La parola dell'oro e della morte. In *La coscienza letteraria del Medioevo* (pp. 536-547). Napoli: Liguori.
- Berardinelli, Cleonice (1997). Um tesouro de segunda mão. In Elza Miné & Benilde Justo Caniato (Eds.), *150 Anos com Eça de Queirós. III Encontro Internacional de Queirosianos* (pp. 166-174). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- , (1985). Exercício de análise estrutural: «O Tesouro» de Eça de Queirós. In *Estudos de Literatura Portuguesa* (pp. 81-107). Lisboa: IN-CM.
- Berlioz, Jacques & Polo de Beaulieu, Marie Anne (Coords.) (1998). *Les exempla médiévaux: nouvelles perspectives*. Paris: Champion.
- Besserman, Lawrence (1984). Chaucer and the Bible: Parody and Authority in the *Pardoner's Tale*. In David H. Hirsch & Nehama Aschkenasy (Eds.), *Biblical Patterns in Modern Literature* (pp. 43-50). Chico-California: Scholars Press.
- Braga, João Paulo (2001). «O Tesouro», de Eça de Queirós: o deleite de uma história de proveito e exemplo. *Revista Portuguesa de Humanidades*, 5, 343-367.
- Braga, Theophilo (s.d.). *Contos tradicionais do povo português com um estudo sobre a novellística geral e notas comparativas*. Vol. II (pp. 50-51) Porto: Livraria Universal.
- Bruner, Jerome (1991). The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry*, 18, 1-21.
- Chaves, Castelo Branco (1932). António Nobre e o nacionalismo literário. In *Estudos Críticos* (pp. 125-147). Coimbra: Imprensa da Universidade,

- , (1981). Eça de Queirós. In *Crítica Inactual* (pp. 45-82). Lisboa: Arcádia.
- Eco, Umberto (1985). *Apostille au Nom de la Rose*. Paris: Éditions Grasset.
- Edden, Valerie (1986). Reading the *Pardoner's Tale*. Malcolm Coulthard (Ed.), *Talking About the Text* (pp. 61-74). Birmingham: English Language Research.
- Fernandes, Raúl Cesar Gouveia (2001). A pedagogia da alma no *Orto do Esposo*. In Lênia Márcia Mongelli (Coord.), *A Literatura Doutrinária na Corte de Avis* (pp. 51-105). São Paulo: Martins Fontes.
- Ferreira, Júlia Dias (1977). Another Portuguese Analogue of Chaucer's *Pardoner's Tale*. *Chaucer Review*, 11, 258-260.
- Fichte, Joerg O. (1983). Incident-History-Exemplum-Novella: The Transformation of History in Chaucer's *Physician's Tale*. *Florilegium*, vol. 5, 189-207.
- Fletcher, Ian J (1998). The Preaching of the Pardoner. In *Preaching, Politics and Poetry in Late-Medieval England* (pp. 249-265). Dublin: Four Courts Press.
- Greer, Margaret (1997). Who's Telling This Story Anyhow? Framing Tales East and West: Panchatantra to Boccaccio to Zayas. *Laberinto. An Electronic Journal of Early Modern Hispanic Literatures and Culture*, 1(1.2). (Disponível em https://acmrs.asu.edu/sites/default/files/2020-01/v1_Laberinto_Greer.pdf).
- Hussey, S. S. (1981). *Chaucer. An Introduction*. London & New York: Methuen.
- Loureiro, Consuelo M. (1974). *Eça de Queiroz and the Modern Portuguese Short Story* (Tese de Doutoramento). New York: The City University of New York.
- Machado, Ana Maria (1997). O *Orto do Esposo* e as teorias interpretativas medievais. In José Manuel Lucía Megías (Coord.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. vol. II (pp. 925-936). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Maler, Bertil (Ed.) (1956). *Orto do Esposo. Texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV. Edição crítica com introdução, anotações e glossário*. Volumes I (Texto crítico) e II (Comentário). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- Martins, Mário (1980). As origens remotas duma página de Eça de Queirós. In *Estudos de Cultura Medieval*. Vol. II (pp. 39-43). Lisboa: Edições Brotéria.
- , (1980). O «Tesoiro» e «Frei Genebro». In *Estudos de Cultura Medieval*. Vol. II (pp. 49-52). Lisboa: Edições Brotéria.
- Matos, A. Campos (Org.) (1988). [O] Tesouro. In *Dicionário de Eça de Queiroz* (p. 899). Lisboa: Caminho.
- Merrix, Robert P. (1983). Sermon Structure in the *Pardoner's Tale*. *The Chaucer Review*, 17(3), 235-49.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1983). Boccace et l'origine de la nouvelle. Le problème de la codification d'un genre médiéval. In Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano & Pamela D. Stewart (Orgs.), *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre medieval* (pp. 103-110). Montréal: Plato Academic Press.

- Owst, G. R. (1933). *Literature and Pulpit in Medieval England*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Patterson, Lee (1976). Chaucerian Confession: Penitential Literature and the Pardoner. *Medievalia et Humanistica*, 7, 153-173.
- Pedrosa, José Manuel (1998). ¿Existe el hipercuento?: Chaucer, una leyenda andaluza y la historia de *El Tesoro Fatal (AT 763)*. *Revista de poética medieval*, 2, 195-226.
- , (2000). Más reescrituras del cuento de *El Tesoro Fatal (AT 763)*: del Orto do Esposo, Vicente Ferrer y Hans Sachs a Eça de Queiroz, William Faulkner e Max Aub. *Revista de poética medieval*, 5, 27-43.
- Picchio, Luciana Stegagno (1997). Invenção e *remake* nos contos de Eça de Queirós: «Frei Genebro». In Elza Miné & Benilde Justo Caniato (Eds.), *150 Anos com Eça de Queirós. III Encontro Internacional de Queirosianos* (pp. 306-313). São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Queirós, Eça de (2002). *Contos*. Ed. de Luiz Fagundes Duarte. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- , (1988). Prefácio a *Azulejos*, do Conde de Arnoso. In *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- , (1982). *Correspondência*. Leitura, coordenação, prefácio e notas de Guilherme de Castilho. 2.º vol. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, Carlos (1999). Sobre o último Eça ou o realismo como problema. In *Estudos Queirosianos. Ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra* (pp. 156-163). Lisboa: Editorial Presença.
- Rossi, Luciano (1979). *A literatura novelística na Idade Média portuguesa*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.
- Santos, Leonor Silvestre (2001). *A mulher, o diabo e a luxúria nos exempla do Orto do Esposo* (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Faculdade de Letras.
- Saraiva, António José (1982). *As ideias de Eça de Queirós*. Amadora: Livraria Bertrand.
- Sérgio, António (1970). O Conto de Eça de Queirós *O Tesouro* lido e comentado por António Sérgio (com uma nota de Castelo Branco Chaves). *Ocidente*, LXXIX, 387-393 (julho-dezembro), 3-15.
- Sequeira, Maria do Carmo Castelo Branco V. de (2000). *A Dimensão Fantástica na Obra de Eça de Queirós* (Tese de Doutoramento). Braga: Universidade do Minho.
- Serrano Reyes, Jesús L. (1996). *Didactismo y Moralismo en Geoffrey Chaucer y Don Juan Manuel: Un Estudio Comparativo Textual*. Córdoba: Servicio de Publicaciones-Universidad de Córdoba.
- Sobral, Cristina (2001). O Orto do Esposo. In *História da Literatura Portuguesa. Das Origens ao Cancioneiro Geral* (pp. 411-420). Vol. 1. Lisboa: Publicações Alfa.

- Spearing, A. C. (Ed.) (1965). *The Pardoner's Prologue and Tale*. Cambridge: Cambridge University Press.
- , (1986). The Canterbury Tales IV: *Exemplum* and Fable. In Piero Boitani & Jill Mann (Eds.), *The Cambridge Companion to Chaucer* (pp. 195-213). Cambridge: Cambridge University Press.
- Steimatsky, Noa (1987). The Name of the Corpse: A Reading of the *Pardoner's Tale*. *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, 15, 36-43.
- Thum, Maureen (1992). Frame and Fictive Voice in Chaucer's «The Pardoner's Tale» and Kipling's «The King's Ankus». *Philological Quarterly*, 71, 261-279.
- Tupper, Frederick (1958). *The Pardoner's Tale*. In W. F. Bryan, & Germaine Dempster (Eds.), *Sources and Analogues of Chaucer's Canterbury Tales* (pp. 415-438). London: Routledge & Kegan Paul.
- Volk-Birke, Sabine (1991). *Chaucer and Medieval Preaching. Rhetoric for Listeners in Sermons and Poetry*. Tübingen. Gunter Narr Verlag.
- Zumthor, Paul (1983). La brièveté comme forme. In Michelangelo Picone, Giuseppe Di Stefano & Pamela D. Stewart (Orgs.), *La nouvelle. Genèse, codification et rayonnement d'un genre medieval* (pp. 3-8). Montréal: Plato Academic Press.
- Welter, J. Th. (1973). *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*. Genève: Slatkine Reprints.
- Wenzel, Siegfried (1976). Chaucer and the Language of Contemporary Preaching. *Studies in Philology*, 73, 138-161.
- Williams, Frederick (1968). Breve estudo do *Orto do Esposo* com um índice analítico dos exemplos. *Ocidente-Revista Portuguesa*, vol. LXXIV, 197-242.
- , (1983-1985). Chaucer's «The Pardoner's Tale» and «The Tale of the Four Thieves» From Portugal's *Orto do Esposo* Compared. *Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes*, 44-45, 93-109.

CAPÍTULO 9

- Amorim, Orlando Nunes de (1996). *O Físico Prodigioso, a novela poética de Jorge de Sena*. Araraquara: UNESP- Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena.
- Bakhtin, Mikhail M (1968). *Rabelais and His World*. Cambridge-Massachusetts: The MIT Press.
- Fagundes, Francisco Cota (1981). O artista com um malho: uma leitura d' *O Físico Prodigioso*. In Harvey L. Sharrer & Frederick G. Williams (Eds.), *Studies on Jorge de Sena* (pp. 133-141). Santa Barbara: Bandanna Books.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1990). *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- Gurevich, Aron (1988). *Medieval Popular Culture: Problems of Belief and Perception*, Cambridge.: Cambridge University Press.
- Macedo, Helder (1976). Uma cantiga de D. Dinis. In Stephen Reckert & Helder Macedo, *Do Cancioneiro de Amigo* (pp. 49-60). Lisboa: Assírio e Alvim.
- Maler, Bertil (Ed.) (1956). *Orto do Esposo*. Vol. I (Edição crítica com introdução, anotações e glossário). Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- Marinho, Maria de Fátima (1981). *O Físico Prodigioso: o outro e o mesmo*. In Harvey L. Sharrer & Frederick G. Williams. *Studies on Jorge de Sena* (pp. 142-151). Santa Barbara: Bandanna Books.
- Melo e Castro, E. M. de (Org.) (1974). *Antologia do Conto Fantástico Português*. Lisboa: Edições Afrodite.
- Nunes, José Joaquim (1981). *Crestomatia Arcaica*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Picchio, Luciana Stegagno (1984). Poesia e Tradição: variações sobre uma cantiga de amigo de Jorge de Sena. In Eugénio Lisboa (Org.), *Estudos sobre Jorge de Sena* (pp. 221-238). Lisboa. IN-CM.
- Seixo, Maria Alzira (Coord.) (1989). *O Corpo e os Signos. Ensaios sobre O Físico Prodigioso de Jorge de Sena*. Lisboa: Editorial Comunicação.
- Sena, Jorge de (1984). *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Edições 70.
- , (1989). *Poesia-III*. Lisboa: Edições 70.
- , (1992). Amor. In *Amor e outros verbetes* (pp. 25-68). Lisboa: Edições 70.
- , (1995). *O Físico Prodigioso*. Porto: Livraria Asa.
- Voisenet, Jacques (1994). Perversions sexuelles et repression au Haut Moyen Age. In *Les perversions sexuelles au Moyen Age* (pp. 207-219). Greifswald: Reineke-Verlag.
- Weston, Jessie L. (1957). *From Ritual to Romance*. New York: Doubleday Anchor Books.

CAPÍTULO 10

- Bastida Rodríguez, Patricia (2006). *Santa o Hereje: La otra Teresa de Ávila en Impossible Saints de Michèle Roberts*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- , (2003). On Women, Christianity, and History: An Interview with Michèle Roberts. *Atlantis* (June), 93-107.
- Bloch, R. Howard (1987). Medieval Misogyny. *Representations*, 1-24.
- Cordeira, Teresa Cristina (2010). O grande segredo da literatura. In Petar Petrov (Org.), *Lugares da Lusofonia. Actas do Encontro Internacional* (pp. 79-84). Lisboa: Colibri.
- Dunn-Lardeau, Brenda (1998). *Le Saint Fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*. Paris: Honoré Champion.

- Fagundes, Francisco Cota (1999). Eros em Êxtase: «O Grande Segredo». In *Metamorfoses do Amor. Estudo sobre a ficção breve de Jorge de Sena* (pp. 25-40). Lisboa: Edições Salamandra.
- Figueiredo, Mônica do Nascimento (2009). Em segredo, a morte também possui: «O Grande Segredo», de Jorge de Sena. In Lélia Parreira Duarte (Org.), *A escrita da finitude de Orfeu a Perséfone* (pp. 223-233). Belo Horizonte: Veredas & Cenários.
- Heffernan, Thomas J. (1988). *Saints and Their Biographers in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Hutcheon, Linda (2005). *The Politics of Postmodernism*. London-New York: Routledge.
- , (1985). *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70.
- Laranjeira, Manuel (1993). A Doença da Santidade (ensaio psicopatológico sobre o misticismo de forma religiosa. In José Carlos Seabra Pereira (Org.), *Obras de Manuel Laranjeira*, vol. II. (pp. 11-90) Porto: Edições Asa.
- Roberts, Michèle (1997). *Impossible Saints*. London: QPD.
- Rodríguez Fernández, M.^a del Carmen (2004). Representations of Religious Women in Contemporary Literature. *Feminismo/s* (diciembre), 135-147.
- Sena, Jorge de (1977). Resposta a um inquérito sobre pornografia. In *Dialécticas Teóricas da Literatura* (pp. 273-290). Lisboa: Edições 70.
- , (1984). *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Edições 70.
- , (1992). *Amor e outros verbetes*. Lisboa: Edições 70.
- , (2004). Transformações e metamorfoses do sexo. In Jorge Fazenda Lourenço (Ed.), *A Arte de Jorge de Sena: uma antologia* (pp. 363-368). Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Toldy, Teresa Martinho (2005). Teologia Feminista. In Ana Gabriela Macedo & Ana Luísa Amaral (Orgs.), *Dicionário da Crítica Feminista* (p. 184). Porto: Edições Afrontamento.
- Villegas López, Sonia (2001). Telling Women's Lives: Vision as Historical Revision in the Work of Michèle Roberts. *Atlantis* (Junio), 173-188.

CAPÍTULO 11

- Agamben, Giorgio (2012). *O Aberto. O Homem e o Animal*. Lisboa: Edições 70.
- Barbosa, Luiz Guilherme (2011). Carinho e Porrada. *rascunho*, 211 (abril). (Disponível em <http://rascunho.com.br/carinho-e-porrada/>).
- Benett, Judith & Karras, Ruth (2013). Women, Gender and Medieval Historians. In *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe* (pp. 1-20). Oxford: Oxford University Press.
- Bloch, R. Howard (1987). Medieval Misogyny. *Representations*, 20 (Autumn), 1-24.

- Brunel, Pierre (2004). *Le mythe de la métamorphose*. Paris: José Corti.
- Burde, Mark (2010). Entre médiéval et moyenâgeux... de la marge de manœuvre. *Senefiance*, 56 (*Fantasmagories du Moyen Âge. Entre médiéval et moyen-âges*), 259-261.
- Capelo, Sara (2007). valter hugo mãe venceu Prémio José Saramago 2007. *Público*, 26 de outubro. (Disponível em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/valter-hugo-mae-venceu-premio-literario-jose-saramago-2007-1308823>).
- Cardini, Franco (1986). Medievisti «di profession» e revival neomedievale. Prospettive, coincidenze, equivoci, perplessità. *Quaderni Medievali (Il sogno del Medioevo. Il revival del Medioevo nelle culture contemporanee)*, 21 (giugno), 33-52.
- Carreira, Shirley de Souza Gomes (2015). A idade das trevas da alma humana: uma análise de *O remorso de Baltazar Serapião*. *Cerrados. Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, 40, 303-314.
- Cozer, Raquel (2011). A urgência como motor da escrita. *O Estado de São Paulo*, 22 de janeiro. (Disponível em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-urgencia-como-motor-da-escrita-imp-,669491>).
- Eco, Umberto (1989). Dez modos de sonhar a Idade Média. *In Sobre os espelhos e outros ensaios* (pp. 90-103). Lisboa: Difel.
- Freitas, Guilherme (2011). Entrevista com Valter Hugo Mãe, convidado da FLIP. *O Globo*, 22 de janeiro. (Disponível em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/01/22/entrevista-com-valter-hugo-mae-convidado-da-flip-2011-358043.asp>).
- Gómez Redondo, Fernando (1990). Edad Media y narrativa contemporánea. La eclosión de lo medieval en la literatura. *Atlántida*, 3, 28-42.
- Huertas Morales, Antonio (2012). *La Edad Media contemporánea. Estudio de la novela española de tema medieval (1990-2012)* (Tese de Doutoramento). Valência: Universitat de València.
- Mãe, Valter Hugo (2006). *o remorso de baltazar serapião*. Lisboa: QuidNovi.
- Meijer, Irene Costera & Prins, Baukje (1998). How Bodies Come to Matter: An Interview with Judith Butler. *Signs*, vol. 23, 2 (Winter), 275-286.
- Nogueira, Carlos (2013). The Novels of Valter Hugo Mãe. *Portuguese Studies*, vol. 29, 1, 106-126.
- Rios, Pedro (2008). valter hugo mãe: «Ciclicamente, fico farto de mim» [entrevista]. *Jornalismo Porto Net*. (Disponível em <https://jpn.up.pt/2008/01/14/valter-hugo-mae-ciclicamente-fico-farto-de-mim/>)
- Rodrigues, Sérgio (2011). Avacalhando preconceitos: «O remorso de baltazar Serapião». *Substantivo Plural*. (abril). (Disponível em <https://www.substantivoplural.com.br/avacalhando-preconceitos-%E2%80%98o-remorso-de-baltazar-serapiao%E2%80%99/>).

- Rubio Tovar, Joaquín (1999). Consideraciones sobre la traducción de textos medievales. In Juan Paredes & Eva Muñoz Raya (Eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica* (pp. 43-62). Granada: Universidad de Granada.
- Sanyal, Mithu M. (2012). *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sena, Jorge de (1995). *O Físico Prodigioso*. Porto: Edições Asa.
- Simon, Maryse (2010). La sorcière moyenâgeuse faussement médiévale? Construction d'une image fantasmagorique. *Senefiance*, 56 (*Fantasmagories du Moyen Âge. Entre médiéval et moyen-âges*, 201-208).
- Soares, Ana Rita Gonçalves (2015). «A voz das mulheres perigosa e burra»: um estudo sobre *O remorso de Baltazar Serapião*. *Anuario de Literatura Comparada*, 5, 269-79.
- , (2016). O medievalismo na atualidade: o caso de *o remorso de baltazar serapião. extrema*. *Revista Interdisciplinar de Humanidades*, 8, 257-291.
- Surya, Michel (2004). *Humanimalités, matériologies* 3. Paris: Léo Scheer.

Lugares de publicação original dos textos

ARTES DE TROVAR

Medievalite: António Nobre e o medievalismo finissecular. *Boletín Galego de Literatura*, 39-40 (2008), 27-44.

Trovador de Portugal: neotrovadorismo, saudade e filologia em Afonso Lopes Vieira. *Boletín Galego de Literatura*, 36-37 (2º semestre 2006-1º semestre 2007), 121-148.

Ferir pela palavra: catarse e *contrafactum* nas *Dedicácias*, de Jorge de Sena. In F. C. Fagundes, J. F. Lourenço (Orgs.), *Jorge de Sena. Novas Perspectivas, 30 anos depois* (pp. 157-185). Lisboa: Universidade Católica Editora, 2009.

Uma «arqueologia produtiva»: Natália Correia e a tradição trovadoresca. In A. M. Ferreira (Coord.), *Presenças de Régio. Actas do 8º Encontro de Estudos Portugueses* (pp. 113-126). Aveiro: Universidade de Aveiro, 2002.

«Não é do cráter sagrado a demanda»: Lancelote, Robert Bresson e João Miguel Fernandes Jorge. (inédito, a publicar no volume *Medievalismo Literário Português*, Universidade de Coimbra).

Modos de amanhecer: inflexões da alba na poesia portuguesa contemporânea. *Via Atlântica*, 37 (2020), 400-430.

ARTES DE CONTAR

Medieval, Romântica, Pós-Moderna: transcontextualização e metamorfose na lenda da Dama Pé-de-Cabra. *Revista de Poética Medieval*, 21 (2008), 13-56.

Do *exemplum* ao conto: «O Tesouro». *Forma Breve. Revista de Literatura*, nº 1 (2003), 49-65.

O Físico Prodigioso de Jorge de Sena: reescrita e tradição. In *Atas do VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

Doenças da santidade: Jorge de Sena e Michèle Roberts. In F. C. Fagundes, A. M. A. Igrejas, S. L. M. Antunes (Coords.), *Trinta e Muitos Anos de Devoção. Estudos sobre Jorge de Sena em Honra de Mécia de Sena* (pp. 621-644). Ponta Delgada: Ver Açor, 2016.

O Coração das Trevas: o medievalismo sujo de *o remorso de baltazar serapião*. In C. Nogueira (Org.), *Nenhuma palavra é exata. Estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe* (pp. 127-140). Porto: Porto Editora, 2016.

