



*Imagens do ambiente
natural e humano*
RIBATEJO *na literatura de ficção*
E ESTREMADURA

Ana Cristina Carvalho
Natália Constâncio
Maria da Graça Saraiva
Ana Lavrador-Silva
EDITORAS



Observatório
da Paisagem
da Charneca

BY THE
BOOK



Ana Cristina Carvalho



Natália Constâncio



Maria da Graça Saraiva



Ana Lavrador-Silva

AUTORAS | AUTORES

João Manuel BERNARDO | Ana Cristina CARVALHO | Natália CONSTÂNCIO
| Alexandre Magno FLORES | Ana LAVRADOR-SILVA | António Apolinário
LOURENÇO | Ada MILANI | Miguel REAL | Annabela RITA | Maria da Graça
SARAIVA | João Monteiro SERRANO | Vítor Pena VIÇOSO

INSTITUIÇÕES DE ENSINO SUPERIOR, DE CULTURA E DE AMBIENTE E CENTROS DE INVESTIGAÇÃO

- *Universidade Aberta*: CEG (Centro de Estudos Globais)
- *Universidade do Algarve*: CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação)
- *Universidade de Castilla – La Mancha*: Cátedra del Tajo
- *Universidade de Coimbra – Faculdade de Letras*: CLP (Centro de Língua Portuguesa)
- *Universidade de Évora*: Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento
- *Universidade de Florença*: DILEF (Departamento de Letras e Filosofia)
- *Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras*: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias | *Faculdade de Arquitetura*: CIAUD (Centro de Investigação em Arquitetura Urbanismo e Design)
- *Universidade do Minho*: CECS (Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade)
- *Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*: CICSNova (Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais) | IELT (Instituto de Estudos de Literatura e Tradição)
- *Câmara Municipal de Almada*: Divisão de História Local e Arquivo Histórico
- *Observatório da Paisagem da Charneca*

RIBATEJO E ESTREMADURA

Literatura & Ambiente

Direção: Ana Cristina Carvalho

1. *Alentejo(s). Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção*

Editoras: Ana Cristina Carvalho e Albertina Raposo

2. *Beira(s). Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção*

Editoras: Ana Cristina Carvalho e Cristina Costa Vieira

3. *Minho, Douro e Trás-os-Montes. Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção*

Editoras: Ana Cristina Carvalho, Isabel Fernandes Alves e Ana Luísa Luz

4. *Ribatejo e Estremadura. Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção*

Editoras: Ana Cristina Carvalho, Natália Constâncio, Maria da Graça Saraiva e Ana Lavrador-Silva

Ana Cristina Carvalho
Natália Constâncio
Maria da Graça Saraiva
Ana Lavrador-Silva

EDITORAS

*Imagens do ambiente
natural e humano*
RIBATEJO *na literatura de ficção*
E ESTREMADURA

BY THE
BOOK

© **Edição:** By the Book, Edições Especiais

Título: Ribatejo e Estremadura: Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção

Editoras/Organizadoras: Ana Cristina CARVALHO, Natália CONSTÂNCIO, Maria da Graça SARAIVA e Ana LAVRADOR-SILVA

© **Autoria:** João Manuel BERNARDO (Univ. de Évora), Ana Cristina CARVALHO (FCSH, Univ. Nova de Lisboa), Natália CONSTÂNCIO (FCSH, Univ. Nova de Lisboa; Univ. do Algarve), Alexandre Magno FLORES (Câmara Municipal de Almada), Ana LAVRADOR-SILVA (FCSH, Univ. Nova de Lisboa), António Apolinário LOURENÇO (Fac. de Letras, Univ. de Coimbra), Ada MILANI (Univ. de Florença), Miguel REAL (investigador independente), Annabela RITA (Fac. Letras, Univ. de Lisboa; Univ. Aberta; Univ do Minho), Maria da Graça SARAIVA (Observatório da Paisagem da Charneca; Fac. Arquitetura, Univ. de Lisboa), João Monteiro SERRANO (Cátedra del Tajo, Univ. de Castilla-La Mancha; Univ. de Évora), Vítor Pena VIÇOSO (Fac. Letras, Univ. Lisboa).

Revisão Científica (*Double-blind peer review*): Albertina Raposo (Inst. Politécnico de Beja), Ana Margarida Ramos (Univ. de Aveiro), Elisabete Gomes (Inst. Politécnico Setúbal), João Carlos Pereira (Univ. de Lumière - Lyon 2), Jorge Costa Lopes (Univ. do Porto), Josete Correia de Sousa (Univ. do Algarve), Leonor Coelho (Univ. da Madeira), Marcos Silva (Univ. Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Ceará), Paulo Nossa (Univ. de Coimbra), Santiago Perez Isasi (Univ. de Lisboa, Fac. de Letras), Vânia Rego (Univ. das Bahamas).

Fotografia: Adriano Miranda, António Apolinário Lourenço, Carlos Reis, Carlos Relvas, Fernanda Botelho, Hannah Laura Sampaio, Paulo Rocha Monteiro, Maria da Graça Saraiva (miolo e capa), Ana Cristina Carvalho, Ollem - Turismo Fluvial (marcador).

Capa: Veronique Pipa

ISBN: 978-989-35891-2-0

Gráfica: Gráfica Manuel Barbosa & filhos, lda

Depósito legal: 540179/24

Lisboa, Novembro de 2024

BY THE
BOOK

Edições Especiais, lda
Rua das Pedreiras, 16-4º
1400-271 Lisboa
T. + F. (+351) 213 610 997
www.bythebook.pt

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. – no âmbito do Concurso de Estímulo ao Emprego Científico CEECIND/02152/2017 – contrato com a Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

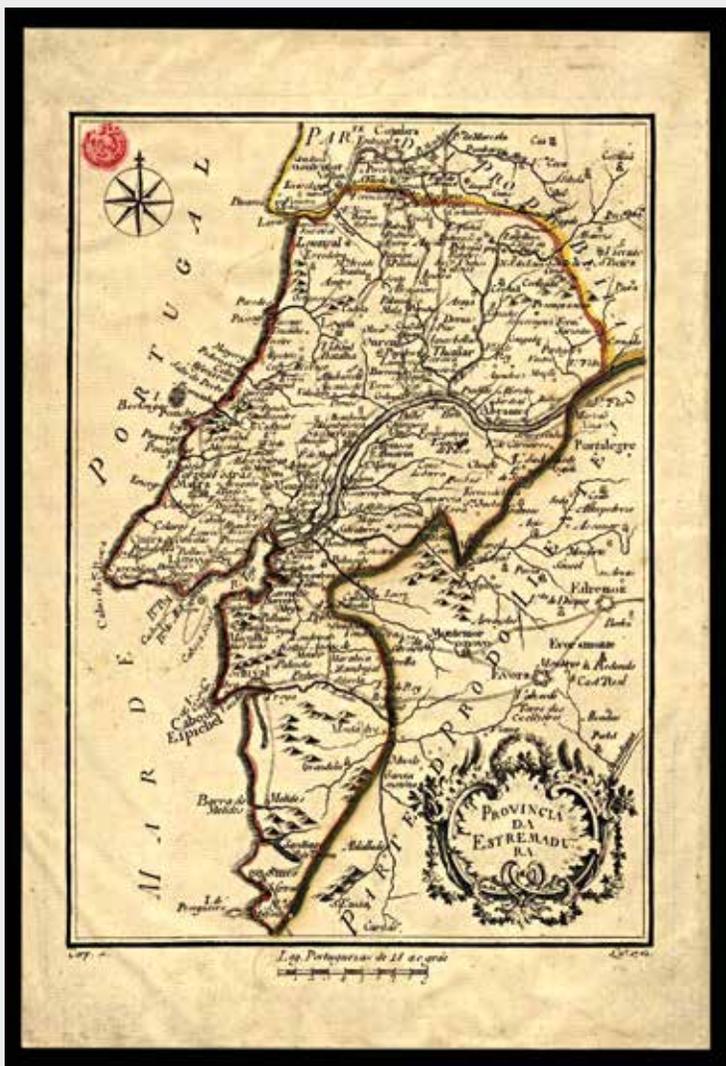
This work is financed by national funds through FCT – Foundation for Science and Technology, I.P., within the scope of the project CEECIND/02152/2017 – employment contract with Nova FCSH, Lisbon.

Este livro tem especial apoio financeiro, mediante candidatura, do Programa LVT+Cultura – Comissão de Coordenação Regional de Lisboa e Vale do Tejo, I.P.

This book has special financial support, through application process, from the Program LVT+Cultura – Commission for Regional Development and Coordination of Lisbon and Tagus Valley, I.P.



CCDR LVT



Mapa da Província da Estremadura / Carp. – Lisboa: Imp. Francisco Manuel, 1762.

- 1 mapa : gravura p&b com traçados a cores; 25,70x17,80 cm,
em folha de 29,20x20,00 cm, de João Silvério Carpinetti (1725-1803).

Fonte: Biblioteca Nacional digital (<https://permalinkbnd.bnportugal.gov.pt/idurl/1/15197>)

AGRADECIMENTOS 11

EPÍGRAFES 12

TRECHOS ILUSTRATIVOS 15

Physiologia do Saloio (1858) – A. C. Sotto Mayor,
«O Vento» (1956) – Irene Lisboa

INTRODUÇÃO 21

Introduction

ANA CRISTINA CARVALHO

NATÁLIA CONSTÂNCIO

MARIA DA GRAÇA SARAIVA

ANA LAVRADOR-SILVA

CAPÍTULO 1 39

O Tejo e a paisagem da lezíria.

Notas para um futuro Roteiro Literário

The Tagus and the *lezíria* landscape.

Notes regarding a future Literary Tour

ANA LAVRADOR-SILVA

MARIA DA GRAÇA SARAIVA

CAPÍTULO 2 63

Natureza e monumentalidade nas *Viagens*
garretianas

Nature and monumentality in Almeida

Garret's *Viagens*

ANNABELA RITA

CAPÍTULO 3 81

«À Sombra duma Velha Sé».

Imagens da Leiria queirosiana

«In the Shadow of an Ancient Cathedral».

Images of Queirosian Leiria

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO



CAPÍTULO 4 97

A Borda d'Água do baixo Tejo: cheias de
Inverno e fosso social no romance *Esteiros*

The riverside of low Tagus: Winter floods
and social gap in the novel *Esteiros*

ANA CRISTINA CARVALHO

CAPÍTULO 5 119

As narrativas ribatejanas de Alves Redol:
etnografia, lirismo telúrico e a codificação
neo-realista

The Ribatejo's narratives by Alves Redol:
ethnography, telluric lyricism
and the neorealist codification

VÍTOR PENA VIÇOSO

CAPÍTULO 6 141

A terra, o rio e o mar na obra romanesca
de Romeu Correia

The land, the river and the sea in the novelistic
work of Romeu Correia

ALEXANDRE MAGNO FLORES



CAPÍTULO 7 155

Bernardo Santareno, *O Pecado de João Agonia*:
o «teatro telúrico e trágico-poético»

Bernardo Santareno, *O Pecado de João Agonia*:
the «teluric and tragic-poetic» theatre

MIGUEL REAL

CAPÍTULO 8 171

Mulheres «fora do lugar»: Lisboa como espaço
de exclusão feminina em *Tanta gente, Mariana*
de Maria Judite de Carvalho

Women «out of place»: Lisbon as a space of
female exclusion in Maria Judite de Carvalho's
Tanta gente, Mariana

ADA MILANI

CAPÍTULO 9 193

Figurações do espaço rural e urbano
na narrativa picaresca de Paulo Moreiras

Figurations of rural and urban spaces
in Paulo Moreiras' picaresque narratives

NATÁLIA CONSTÂNCIO

CAPÍTULO 10 211

O povo, o Tejo, a lezíria... e uma *Flor*,
na escrita de Alves Redol

The people, the Tagus, the *lezíria*...
and a *Flower*, in Alves Redol writing

JOÃO MONTEIRO SERRANO

CAPÍTULO 11 233

Passeio Literário por Sintra:
de Gil Vicente a Maria Gabriela Llansol

Literary tour through Sintra:
From Gil Vicente to Maria Gabriela Llansol

JOÃO MANUEL BERNARDO

AUTORAS E AUTORES 261

AGRADECIMENTOS

As editoras agradecem a todos os participantes deste volume, em especial aos autores e revisores, pelo seu empenho no cumprimento dos prazos e das exigências da edição. Agradecem igualmente às entidades apoiantes, destacadas através dos seus logótipos, e ainda a boa vontade e colaboração de:

- Adega Regional de Colares / Eng.º Vicente Paulo, pela cedência da foto da Vinha de Colares
- Adriano Miranda, pela anuência da publicação da sua fotografia da peça *O Pecado de João Agonia* (2021), levada à cena no Teatro Carlos Alberto (Porto), publicada no jornal *Público* de 12.11.2021 no âmbito do artigo «O Pecado de João Agonia: continua o “resgate” de Bernardo Santareno», de Daniel Dias
- Ana Luísa Luz (Nova FCSH) e Teresa Sampaio (Agrup. de Escolas Escultor Francisco dos Santos), pela ajuda na tradução dos Resumos
- António Mota Redol (Museu do Neorrealismo, Vila Franca de Xira), pela sugestão de eventuais autores e disponibilização dos respetivos contactos
- Arquivo Municipal de Almada, pelo envio de exemplares das obras esgotadas de Romeu Correia
- Carlota Simões (Museu de Ciência da Universidade de Coimbra), pelas sugestões de colegas autores e contactos
- Casa-Estúdio Carlos Relvas – Câmara Municipal da Golegã, pela disponibilização das fotografias de Carlos Relvas (século XIX)
- Confraria Ibérica do Tejo, pela cedência da fotografia dos Barcos de festa do Tejo
- Editora Hora de Ler (Leiria), pela disponibilização da gravura do livro *Leiria – O século XIX em gravuras, seguido de Leiria e as Invasões Francesas* (2019), de Ricardo Charters d’Azevedo
- Fátima Velez de Castro (Dep. Geografia e Turismo e CEGOT da Universidade de Coimbra), pelo incentivo na fase de arranque do livro
- Fernando Honório, pelo desenho do mapa-base de Estremadura e Ribatejo para a Geografia Literária
- Lígia F. Vaz (Observatório da Paisagem da Charneca), pelo apoio na candidatura ao Programa LVT + Cultura
- Maria João Botelho, pelos esclarecimentos sobre as populações de lobo-ibérico *Canis lupus* nas serranias da Estremadura até meados do século XX
- Ricardo António Alves (Museu Ferreira de Castro, Sintra), pelas sugestões de escritores e obras e pelo debate de ideias.

SERRA-MÃE

*O agoiro do bufo, nos penhascos,
foi o sinal da Paz.*

*O Silêncio baixou do Céu,
mesclou as cores todas o negrume,
o folhado calou o seu perfume,
e a Serra adormeceu.*

*Depois, apenas uma linha escura
e a nódoa branca de uma fonte amiga;
a fazer-me sedento, de a ouvir,
a água, num murmúrio de cantiga,
ajuda a Serra a dormir.*

*O murmúrio é a alma de um Poeta que se finou
e anda agora à procura, pela Serra,
da verdade dos sonhos que na Terra
nunca alcançou.*

*E outros murmúrios de água escuto, mais além:
os Poetas embalam sua Mãe,
que um dia os embalou.*

*Na noite calma,
a poesia da Serra adormecida
vem recolher-se em mim.
E o combate magnífico da Cor,
que eu vi de dia;
e o casamento do cheiro a maresia
com o perfume agreste do alecrim;
e os gritos mudos das rochas sequiosas que o Sol castiga
– passam a dar-se em mim.*

*E todo eu me alevanto e todo eu ardo.
Chego a julgar a Arrábida por Mãe,
quando não serei mais que seu bastardo.*

*A minha alma sente-se beijada
pela poalha da hora do Sol-pôr
sente-se a vida das seivas e a alegria
que faz cantar as aves na quebrada;
e a solidão augusta que me fala
pela mata cerrada,
aonde o ar no peito se me cala,
desceu da Serra e concentrou-se em mim.*

[...]

*Ai não te cales, água murmurante!
Ai não te cales, voz do Poeta errante!,*

— se não a Serra pode despertar.

Sebastião da Gama, «Serra-Mãe» (1945),
In *Serra-Mãe – Poemas*. Lisboa: Portugália Editora

*Não vês a cheia no monte
Lá pró lado da nascente?
O valado não se aguenta
Com o peso da corrente.*

In Leite de Vasconcelos & Arminda Nunes (1975), *Cancioneiro Popular Português*, Vol. I,
Cap. III – Cantigas da Natureza, p. 20
(Recolhido em Vila Franca de Xira)

*Se me vires de pau e manta,
não cuides que sou pastor,
sou da vila de Samora,
das lezírias guardador.*

In J. Viale Coutinho (2008), *Terra e Canto de Todos –
Vida e trabalho no Cancioneiro Popular Português*, p. 273
(Recolhido em Samora Correia)



A. da Cunha Sotto Mayor

Physiologia do Saloio (1858)

[...] Nasce o saloio com pelle, como toda a gente, mas morre sem ella, como ninguém: a rasão é mui simples; tem muito quem o esfole durante a vida. Não se pense porém que para isso sofra tratos de polé: não senhor. O saloio é pacífico como as cousas pacíficas, e deixa-se esfolar pela justiça, *pescuradores* e outros animaes da mesma espécie, e de uma ameira prodigiosa.

Durante os primeiros três anos, o saloio vive à porta da rua se faz sol ardente, ou em cima de uma arca se chove: e em todo o caso envolto em cousas que não têm nome conhecido, nem possível classificação.

[...]

Aos quatro anos guarda vacas, ovelhas ou quaisquer outros animaes; e apesar de ter sempre a cara suja, o fato em desalinho, os pés (não os podemos descrever), e de tocar horrivelmente uma gaita de canna metida em certo objeto de que se fazem os pentes ordinários, é, não obstante, cantado pelos poetas nas suas mais caras inspirações; ora no cimo das campinas, ora nas encostas dos valles.

Os senhores poetas perdoar-nos-hão; mas se vissem um verdadeiro pastor, convertia-se-lhes o mais exaltado ataque bucólico em redondo positivismo.

Aos doze anos o pequeno saloio larga a escola ou os rebanhos, mas quasi sempre estes, aos quaes dedica o tempo mais caro da sua infancia; e vae pegar n'uma enxada ufanía, porque vê n'isso aproximar-se-lhe a epocha da sua emancipação. Com aquelle instrumento agricola applica-se a cavar, até que chega ao supra summum do gaudio empunhando a rabiça do arado. Então o saloio olha para os maís novos com certo ar de piedade, desprezando a sua companhia, porque está no rol dos homens.

pp. 9-12

A epocha mais brilhante da sua vida é a do cyrio da Senhora do Cabo ou da Nazareth da sua freguzia. Aquelle que viu na sua parochia três vezes qualquer das duas imagens julga-se feliz, porque tem uma boa conta de janeiros.

O saloio, tanto moço como velho, conta os anos, os mezes, e até os dias que faltam para a entrada da Senhora do Cabo, como o agiota avaro poderá contar os prazos do vencimento de seus juros. A differença é que este recebe e aquelle dispende. Ás vezes não chega o fructo de vinte anos de trabalho, ficando ainda em cima empenhado para ser juiz ou mordomo da festa, dos moços, se é solteiro, ou da dos velhos, se é casado, embora a idade não condiga com estes diferentes estados.

pp. 34-35

O saloio dorme depois das ave marias até o romper do sol. Cremos ou desconfiâmos que ressona, porque dorme com a cara virada para o tecto; porém não sente os maiores trovões, nem as rajadas de vento que lhe assobia nas telhas mal unidas do telhado.

É o somno do justo, que muitas vezes dá em resultado achar-se de manhã sem as galinhas ou o porco, porque alguns compadres lhe safaram tudo durante a noite.

Se o saloio gosou bons tempos, aos cinquenta anos tem cinco filhos que o ajudam a varias cousas, e principalmente a comer. [...]. Quanto maior é o número, maior é o elemento de riqueza. A explicação é simples. O mais velho lavra ou cava, o segundo sacha, o terceiro é pastor; e se tem duas filhas, a mais velha fia ou trabalha perfeitamente com uma enxada, e a mais nova guarda as vacas ou leva o jantar ao campo. Outras vezes são dadas a servir, e ganham para os pães.

pp. 52-53

PHYSIOLOGIA do Saloio I. (2005 [1858]). Sintra: Ed. Câmara Municipal
(Reprod. anastática da ed. original: Lisboa: Livraria Central)

Irene Lisboa

«O Vento» (1956)

Dizia-se que um dia... o Sol e o Vento andavam a brincar às escondidas. O Vento empurrava as nuvens que tapavam a cara do Sol. O Sol esbraseava-as, derretia-as e tornava a luzir.

O Vento sossegava, mas sempre a resmungar. Nisto andavam... E uma velhota, que muito bem entendia estes manejos do Vento e do Sol - do ladrão do Vento e do macaco do Sol, como ela dizia - contou a seguinte história a um neto que tinha.

Mas antes de a contar, sentada à porta, com a cabeça do rapazito no regaço, a ver se ele dormia, assim lhe disse: não te fies de um nem maldigas de outro! sem eles que seria do mundo?

E para ver se chamava o sono do neto, começou:

O Vento veio ao mundo num reino, num reino de que se perdeu o nome. Não sabias? E era muito estimado, alegre, até bonito.

Vivia com os pais. No palácio destes havia uma torre que chegava ao céu.

Os primeiros passos do vento foram dados nela, para cima e para baixo. E já eram pesados. Os pais bem lhe recomendavam: cuidado, Vento! Este era o seu nome, que nunca perdeu.

Ainda hoje o tem. Cuidado, não te aleijes! Mas o Vento, que já era travesso, nunca sossegava e cada vez mais batia com os pés. Foi crescendo e mostrando bem o que havia de vir a ser: turbulento, ambicioso e brigão.

Um belo dia o Vento abandona o país. E tal sumiço levou que a torre caiu e o reino se desfez (tanto que já ninguém sabe onde eles ficaram) e o seu próprio rasto se perdeu.

Se perdeu, não digo bem, emendou a velha: porque onde ele passava... É o Vento, é o Vento, diziam todos. Ah! ladrão! Mas ele nunca tornava atrás. Parece que tinha de dar a volta ao mundo; era o seu fado. Debulhava as espigas, torcia os ramos, quebrava as canas dos milhos, encrespava as águas e chegou a derrubar à punhada as mais velhas árvores que havia.

Rugia, assobiava, era indomável.
Quem passou por aqui, quem me desgraçou?
diziam os desesperados.

Outros ameaçavam-no: Ah! ladrão, que te apanho...
Mas o Vento ria, ria e a zenir por meio dos canaviais ainda
metia mais pavor. De noite, então!

Tantos malefícios espalhou que já não tinha senão inimigos.
Havemos de o vencer! diziam todos. E armaram-lhe ciladas.
Ele numas caía, de outras se livrava. Mas como tinha o fado
de andar sempre às voltas pelo mundo e não podia morrer,
corria, corria... Sangrando, pisado, humilhava-se, às vezes;
mas assim que ganhava forças... ele aí vai!

A dar, a dar com os grandes braços para um lado e para o outro,
à maneira de pás; a inchar, a inchar e a resfolgar cada vez
com mais força... quem é que o podia segurar?

Tantas vezes se repetiu o caso que um rei, de outro reino
também perdido, o quis conhecer. E para isso lhe marcou
audiência. O Vento, sabedor e surpreendido, apresentou-se ao
tal rei no prazo marcado. Mas da conversa que ambos tiveram
nada ficou escrito, o mundo é que depois falou.

Temos o vento mudado! correu por toda a parte.
E era verdade. Maldades ainda fazia e armava os seus sarilhos,
mas também as tinha boas... Tanto assim que subiu a um monte
e soprou, soprou, soprou... Por encanto fez nascer moinhos
com velas e mós. Depois desceu a uma porção de praias do mar.
E que viu? Surdirem barcos, que ele próprio empurrava.

À tardinha então, quando se sentia bem-disposto,
deitava-se no chão e punha-se a dizer segredos às flores.

E a velhota, falando, falando, adormeceu o neto
com a sua história.

Introdução

*Toda a campina que atravessamos é, na realidade, uma
positiva maravilha! Tem-se a tungente [sic] sensação dum vale
do Nilo, duma terra de promessa vascular, pondo à boca do homem
a teta da abundância, como que a dizer-lhe: bebe!
De todas as partes, folhas de seara vão até aos engastes
do céu, num raio extensíssimo e em mares incessantes de verdura,
tendo por espuma espigas benfazejas!*
Fialho de Almeida, *Os Gatos* (1891)

*[...] poderiam os imaginários e poetas... sonhar nas margens do Lis
e do Lena, do Alcoa e do Baça, que são rios encantadores para
sonhar... O Nabão, em baixo, só por obrigação profissional
se movimenta; quis a sorte que o Tejo abrisse no calcário estremenho
um estuário largo e majestoso, fundo e aconchegado que, depois de
magoar os montes, os transformasse em miradoiros de sonho.*
Miguel Torga, *Portugal* (1950)

1.

A ideia de que a Literatura pode atuar como «força ecológica» dentro do universo da cultura ainda surpreende académicos das várias áreas científicas e o público leitor em geral, apesar de remontar até, pelo menos, à década de 1970, como princípio genesiáco da Ecocrítica – um campo interdisciplinar de escopo ecológico que se aventura no diálogo entre a linguagem científica e a linguagem artística. Essa ideia é desenvolvida, por exemplo, em *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts* (2016), de Hubert Zapf, professor de Environmental Humanities da Universidade de Augsburg.

Invocamos as Humanidades Ambientais – campo mais amplo do que a Ecocrítica e que inclui também a Ecologia Humana – por ser útil ao argumento deste livro, na medida em que a sua interdisciplinaridade se desfoca dos

(múltiplos) conceitos de natureza para vir centrar-se nos mais abrangentes «ambiente» e «paisagem». Ecocrítica/Geocrítica, no seu sentido mais lato, e Ecologia Humana – o duplo eixo que tem presidido à coleção «Literatura e Ambiente» – acompanha a evidência de que a presença e atividade humanas são incontornáveis em qualquer abordagem para o conhecimento de uma região ou território. No nosso caso, essa abordagem é a reflexão sobre a literatura de ficção geograficamente ou ecologicamente inspirada.

De entre a variedade de designativos das áreas transdisciplinares que articulam Literatura e Ambiente sobressai a Geografia Literária, matéria de trabalho de académicos estrangeiros como Eduardo Marandola Jr. (2023) ou Alexander Beaumont e Sheila Hones, editores da revista científica *Literary Geographies*, sediada no Reino Unido. Em Portugal, são exemplos, entre outros, Rui Jacinto (2023) e Carlos Cunha (2011). Todos partem do reconhecimento de a literatura, nos seus vários géneros – do romance e novela ao conto e ao texto dramático, à crónica, à epístola, ao ensaio – exhibir formas de representação de territórios geográficos e habitats, sejam estes naturais, seminaturais ou humanizados, por vezes transmitindo informação, incluindo sobre o clima, que não é exclusiva dos compêndios e literatura técnica. O texto literário ficcional pode, assim, subsidiar a construção de memórias e promover o interesse dos leitores relativamente a lugares e regiões concretas. Mas a ficção literária vai além dessa representação geográfica: revela um potencial de difusão de temáticas ambientais e ecológicas, pondo a descoberto processos de natureza antrópica que acometem a quantidade e a qualidade dos recursos naturais. Muitas obras literárias são contemporâneas dos primeiros alarmes nesse sentido, que em Portugal emergiram nos anos de 40 do século XX. Data de 1948 a criação da Liga para a Proteção da Natureza (LPN), um momento basilar do ambientalismo português cujo impulso esteve diretamente ligado ao poema «Serra-Mãe», de Sebastião da Gama (1924-1952). Poeta natural de Azeitão, Gama assinou os seus primeiros poemas como «Zé d'Anicha», no jornal *Gazeta do Sul* (1940) (Francisco, s/d) – certamente em tributo ao rochedo que desponta do meio do mar, frente à serra que em 1976 viria a ser classificada como Parque Natural da Arrábida e, mais tarde, como Reserva Biogenética do Conselho da Europa (Carvalho, 1994).

É sobretudo da parcela de textos ficcionais da Literatura Portuguesa que se ocupa este quarto volume da «Literatura e Ambiente». As províncias da **Estremadura** e do **Ribatejo** são um prolífico exemplo da capacidade inspiradora de alguns territórios como núcleo dos imaginários dos escritores e como inspiração para arquitetar personagens, enredos e circunstâncias. E este livro, longe de almejar ao gabarito de antologia, propõe-se como um novo contributo na

demanda desse filão de conhecimento sobre a identidade ambiental e eco-humana do Ribatejo e da Estremadura. É nosso objetivo, mantendo o rumo dos livros anteriores, ilustrar como a literatura de ficção interpretou artisticamente essa realidade geográfica, ambiental e ecológica – no que ela teve e tem de mais belo e também de trágico, pelo meio de histórias com visões realistas ou utópicas da realidade, angústias metafísicas de personagens, dramas humanos, múltiplos sentidos da existência, diferentes estilos e ideários.

O jornalista e escritor José do Carmo Francisco (s/d) publicou um «inventário provisório» da literatura escrita com foco na terra ribatejana. Embora a sua motivação fosse essencialmente localista, visando prezar figuras literárias nascidas na região ou a ela biograficamente ligadas, esse trabalho conduz-nos muito fielmente pelo percurso temporal da Geografia Literária ribatejana. Passando demoradamente pela poesia de Ruy Belo e Joaquim Pessoa, por exemplo, que ao Tejo foram beber a sua inspiração, lá aparecem, necessariamente, as primeiras referências literárias a uma região cujos limites já deram mostras de grande plasticidade: cantadas em *Os Lusíadas*, «[...] verde e cara / Pátria minha Alenquer» e Santarém, «cujo campo ameno / Tu, claro Tejo, regas tão sereno»; as narrativas «Ribatejo» (1926) e *Um Seixo na Corrente* (1963) onde Adelaide Félix (1896-1971) envolveu paisagens e costumes da Borda d'água; os *Contos do Ribatejo* (1972) de José Amaro (1916-1976), que também andou pela Estremadura (*Cartas dum Moinho Saloio*, 1974); *Alguns Contos* onde Carlos Pato (1920-1950) «encerr[ou] todo o Mundo Ribatejano – a Charneca, a Lezíria e o Bairro» (Francisco, s/d, s/p); a obra de poesia e prosa de Natércia Freire (1919-2004); os romances de ambiência ribatejana de Ângela Sarmiento (1927); José Saramago, que situou em Lisboa *O Ano da Morte de Ricardo Reis* e em Maфра se inspirou para *Memorial do Convento* (1983); e muitos outros. Da prosa mais crítica e observadora à mais inventiva e poética, onde frequentemente temas universais foram explorados através do contexto regional ribatejano, J. C. Francisco não esquece a geração recente, por exemplo Pedro Canais (1962) e o seu romance *A Lenda de Martim Regos* (2009), que recua ao século XV e tem como protagonista um jovem ribatejano.

Outra resenha cronológica de escritores e obras «que desta paisagem ribatejana souberam dar a imagem próxima, direta e incisiva na determinação dos seus contornos sociais e humanos» é a do crítico literário Serafim Ferreira (1999), no n.º 86 do jornal *A Página da Educação*. Entre muitos autores de poesia, teatro, ensaio e prosa de ficção, com destaque para a última, refere Damião de Góis, José Relvas, António Botto, Joaquim Namorado, Judith Navarro, Álvaro Guerra, assim como os inevitáveis Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol e Bernardo Santareno. Escreve S. Ferreira (1999: s/p):

Por isso, tanto na prosa narrativa como na poesia, em todos os tempos e correntes literárias, sempre coabitam os sinais mais visíveis da vasta lezíria e campos baixos do Ribatejo, [...] o casticismo marialva dos "senhores da terra" (Alves Redol em *O Muro Branco* e *Barranco de Cegos* ou Álvaro Guerra em *Os Mastins* e *O Disfarce*), o fascínio da festa brava, a luta pela sobrevivência em tempos de miséria como a dos avieiros e gaibéus, os trabalhos e duros combates de tanta gente (Soeiro Pereira Gomes em *Engrenagem* e *Esteiros* ou Jorge Reis em *Matai-vos uns aos Outros* e *A Memória Resguardada*), para sempre se regressar a essa visão romântica de um Ribatejo poetizado nas páginas de Garrett, [...] e tantas vezes enaltecido em *Os Gatos*, de Fialho de Almeida ou em *As Farpas*, de Ramalho Ortigão.

Desse Ribatejo disse recentemente António Matias Coelho (2023), num artigo sobre a evolução do topónimo e pretendendo mostrar um alcance geográfico muito para além de Santarém, historicamente mesclado com as terras da Estremadura:

Como o peixe que arriba, como os cagaréus, varinos e avieiros que arribaram atrás dele, tudo migrou por este Tejo acima. Ao contrário de outras regiões do país, possuidoras de matrizes identitárias muito sólidas e territórios há muito tempo definidos, como é, por exemplo, o caso do Algarve, o Ribatejo é uma região migrante. Progressivamente, por um fenómeno que os geógrafos designam como de contágio, o Ribatejo foi subindo o rio, já não apenas pela sua margem esquerda mas por ambas. E, ao longo delas e às vezes mesmo um pouco afastadas, foram surgindo ou sendo rebatizadas terras que trazem a palavra Ribatejo no nome por que se conhecem: Alverca do Ribatejo, Castanheira do Ribatejo, Valada do Ribatejo, Glória do Ribatejo, Benfica do Ribatejo, Azinhaga do Ribatejo, Praia do Ribatejo...

2.

Um dos primeiros desafios de método que se colocou à organização dos livros «Literatura e Ambiente» e, portanto, do presente volume, foi o do critério territorial a adotar. As províncias, herdeiras do arranjo medieval, que entre o século XVI e 1976 foram ganhando e perdendo estatuto? As atuais designações NUT,¹ de 2013, que traçam as grandes regiões-plano e suas sub-regiões? As NUT têm um carácter eminentemente técnico, assentes numa lógica socioeconómica e estatística. Embora essenciais para fins de planeamento, não traduzem

as especificidades do território que são «o elemento permanente da identidade», no dizer de Mattoso *et al.* (2013: 6), nas suas dimensões ambiental, cultural e paisagística.

Parece-nos mais fiel à diversidade natural e à ocupação humana do território português ancorar geograficamente estes volumes nas «velhas províncias», que Antero de Figueiredo enalteceu em *Jornadas em Portugal* (1918, *apud* Santa-Ritta, 1982: 27), distinguindo-as com as «cores do arco-íris» e vendo na «Estremadura ribatejana [é] um poente alaranjado». Mesmo não correspondendo a entidades administrativas vigentes na atualidade, as províncias formam, no seu conjunto, um referencial identitário que subsiste, enraizado no mapa mental dos portugueses. Historicamente, foram circunscções demarcadas na administração da Monarquia, nomeadamente a partir do século XIV, sofrendo nos seus limites inúmeras alterações e reagrupamentos que vigoraram até à segunda metade do século XX. No Estado Novo, o Código Administrativo de 1936 consagrou onze províncias, fundamentadas sobretudo nos estudos de Geografia Regional de Amorim Girão (1933 [1930]). Nessa configuração surge individualizada a província do Ribatejo, a partir de concelhos anteriormente integrados na ‘velha’ Estremadura – de Ferreira do Zêzere a Vila Franca de Xira, de Rio Maior a Ponte de Sôr. As províncias foram esvaziadas de poder administrativo em 1959 e definitivamente extintas na Constituição de 1976. Ficaram, porém, conotadas com as referências geográficas e cartográficas que gerações de portugueses aprenderam nas escolas ao longo do século XX, e criaram profundos laços identitários nos seus habitantes, que persistem no imaginário nacional.

Ribatejo e Estremadura são frequentemente referenciados como territórios de transição entre o país Atlântico e o país Mediterrânico, tão expressivamente descritos por Orlando Ribeiro (1986). Entramos no **Ribatejo** através das suas palavras em *Geografia e Civilização* (1961): uma região entre «a civilização da pedra» do Norte e «a civilização do barro» do Sul. Outro geógrafo, Silva Telles (1924, *apud* Sena, 2022:10), já lhe encontrara o «contraste fisionómico entre o Norte e o Sul», mas também a capacidade de unir «as terras de um e outro lado do Tejo».

No início do século XIII o topónimo Ribatejo designava tão-só as povoações ribeirinhas na margem esquerda do rio Tejo, próximas de Lisboa. Esta associação manteve-se até ao século XV e Fernão Lopes referia a área como «um lugar de marinhas e vinhedos, de touradas e lezírias» (*apud* Azevedo, 1981: 15). Antes ainda, em 1387, uma carta régia de D. João I mencionava lugares dessa comarca «da par do Tejo» como «Borda d’Água». No início do século XIX, o nome Ribatejo ainda designava uma divisão comarcal da província da Estremadura,

criando-se em 1836 o distrito de Santarém, com limites aproximados aos atuais (Saraiva *et al.*, 2021; Santos, 1986).

O Ribatejo tem como unidade identitária fundamental o rio Tejo, «eixo funcional e dinâmico em torno do qual toda a região se organiza» (Mattoso *et al.*, 1997: 30). Ao rio associa-se a extensa bacia aluvial, igualmente marca da paisagem ribatejana, dada a sua singularidade no país (Ribeiro, 2011). Apesar de o vale do rio Tejo ser um corredor natural, cultural e económico que representa o grande eixo central de todo o território continental e que, ao longo dos séculos, tem marcado o seu desenvolvimento. Mattoso *et al.* (2013) descrevem o Ribatejo como uma província «efémera» com forte identidade, e com unidade sem uniformidade. Ou seja, enquanto a unidade é dada pela relação com o Tejo e pela geomorfologia da bacia sedimentar, é possível diferenciar três sub-regiões: a *Lezíria* ou *Terras da Borda d'Água*, correspondendo à planície aluvionar; a *Bairro*, na margem direita; e na margem esquerda a *Charneca*, já na transição para o Alentejo.

Os escritores e poetas portugueses não ficaram indiferentes aos contrastes da paisagem ribatejana nem tão-pouco às dificuldades na individualização territorial do Ribatejo. Um exemplo de sempre é Miguel Torga, que lhe encontrou claros sinais identitários, sobretudo associados à lezíria:

Chamar Ribatejo às excrescências da Beira, da Estremadura e do Alentejo, ou polarizá-lo nos olhos verdes da Joaninha de Garrett, no foio de Vale de Lobos, do Herculano, ou na casa-museu dos Patudos, em Alpiarça, pode fazê-lo o Estado para efeitos práticos de administração, ou o turista por tendência literária ou colecionadora. Mas o espectador atento que do miradouro escalabitano, de onde a arte e a história da cidade espriam também os olhos, contemple uma inundação, ou numa arena, que conviria ser a de Salvaterra, em homenagem à tradição, assista a uma pega, esse fica a saber não só que apenas a lezíria merece o apetecido e colorido nome, como descobre ainda a alma da própria região. (Torga, 1950, ed. 1993: 75).

A lezíria é reconhecida como o cerne do Ribatejo, com suas terras planas e férteis ciclicamente alagadas pelo Tejo, onde viçosas pastagens alimentam toiros e cavalos-lusitanos guardados pelos 'campinos', «cavaleiros intrépidos e emblemáticos da região» (Sena, 2018). Algumas representações literárias contribuíram para o papel da lezíria como *ex-libris* ribatejano, que se associa ao que Gaspar (1993: 119) refere como 'mística' do Ribatejo.

Nesta região, as áreas protegidas estão sobretudo associadas aos recursos hídricos, sendo as mais importantes a Reserva Natural do Estuário do Tejo, que reparte a sua área pela Estremadura e Ribatejo e a Reserva Natural

do Paul do Boquilobo (declarada Reserva da Biosfera pelo Conselho da Europa), que constitui um ecossistema aquático e zona húmida de elevada biodiversidade, situado na bacia hidrográfica do rio Almonda, afluente do Tejo (Quadro 1). Os condicionalismos ambientais são significativos: incêndios florestais, desertificação e despovoamento das áreas serranas e de charneca, a que se soma a pontual poluição de rios e cursos de água por efluentes industriais, domésticos e agrícolas. Atualmente a situação ambiental é notoriamente melhor, mas atentemos no testemunho de José Saramago em 2007, exibido na exposição *Porquê? A arte contemporânea em diálogo com o pensamento de José Saramago*, no Museu Nacional de Arte Contemporânea (23/9/22 a 8/1/23), recolhida de *José Saramago nas suas palavras*, 2010: 497): «Esse rio da minha infância, o Almonda, já é um esgoto, e dá-me tanta pena... A acção do homem muda tudo. Mas o pior é que ao mudar, mata. [...] O planeta está em perigo. [...] Às vezes as pessoas não sabem muito bem como contribuir, mas têm de pensar: “Eu posso mudar o meu pequeno espaço”».

A **Estremadura**, cuja designação original remonta aos domínios cristãos que faziam fronteira com os muçulmanos (Oliveira, 2013), teve diferentes configurações ao longo dos séculos. No século XV, quando o país foi dividido em seis comarcas, mais tarde designadas por províncias, a Estremadura era uma larga faixa litoral entre o Douro e o Tejo, infletindo para o interior acompanhando o curso deste rio. Em 1762, o mapa de J. S. Carpinetti (Foto de entrada deste livro) mostrava os mais recentes limites da província, que recuava a norte mas avançava para a península de Setúbal, estendendo-se da Figueira da Foz a Milfontes, e para nascente, englobando áreas que associamos hoje à Beira e ao Alentejo. Neste padrão de grande variabilidade de delimitações administrativas, o século XIX assistiu à instituição dos distritos e, no século XX, à individualização de províncias. A província da Estremadura contrai-se, passando a coincidir com os distritos de Setúbal, Lisboa e parte do de Leiria.

Sobre a Estremadura, disse Orlando Ribeiro (1982: 1) que «não há província com tão grande variação de limites... desta oscilação resulta que a designação de Estremadura é menos precisa que a de qualquer outra província: ninguém atribui a si próprio a qualidade de “estremenho”... é assim a província de que se tem menos consciência.» Esta exceção fica a dever-se à grande diversidade geológica, morfológica, climática, biogeográfica, de uso e ocupação do solo, que levou Silva Telles (*in Sant’Anna Dionísio*, 1991 [1924]: 156) a classificar a Estremadura como «poligénica e naturalmente pluriforme», já fortemente polarizada por Lisboa.

O Volume III do *Guia de Portugal* (1924 e 1927), idealizado e organizado por Raul Proença, individualizou as regiões de «Lisboa e arredores», «Alta Estremadura» e «Estremaduras Litoral e Transtagana». Já neste século, um

estudo da Universidade de Évora, com vista a delimitar unidades e subunidades de paisagem (Cancela d'Abreu *et al.*, 2004) considera: 1) os Maciços Calcários da Estremadura, abrangendo os relevos de Coimbra a Tomar; 2) as Serras de Aires e Candeeiros; 3) as Colinas de Rio Maior e a serra de Montejunto, paisagens marcadas por relevos calcários, de rebordos escarpados, presença de distintas formas cársicas e coberto vegetal mediterrâneo com destaque para o carvalho cerquinho e a oliveira; 4) a Estremadura Oeste, de relevo ondulado, clima de feição marítima, domínio da policultura e hortícola, «searas, pomares e vergéis, os vinhedos de Torres Vedras e Bombarral, as hortas e pomares da Lourinhã, de Óbidos e das Caldas, toda a linha do Oeste com searas e prados, vinhas e pomares» (Santa Ritta, 1982, *apud* Cancela d'Abreu *et al.*, 2004: 35); e 5) a Área Metropolitana de Lisboa (AML), nas margens norte e sul do estuários do Tejo e norte do estuário do Sado, marcada pela ocupação urbana e periurbana, servida por uma densa rede de infraestruturas de transportes.

Tal diversidade torna difícil assinalar aspetos biofísicos unificadores, para além da fachada atlântica e dos cursos de água, esses corredores naturais estruturantes que a caminho do oceano banham vales férteis, intensamente cultivados. Mas é possível reconhecer o património identitário da Estremadura como solidamente associado às suas comunidades humanas, às formas de povoamento, à história e à cultura, à economia baseada nos recursos, ao dinamismo e criatividade que Miguel Torga expressou em *Portugal* (1950, ed. 2015: 70):

Terra onde a História não quis morrer, a Estremadura é no corpo de Portugal a figuração da sua própria alma. Na ondulação do grande Pinhal do Rei, no marulhar das ondas da Nazaré, na ressonância dos passos que percorrem a nave de Alcobaça, no silêncio contido da Batalha, na intimidade do baixo-relevo de Atouguia, na melancolia castelã de Porto de Mós, na graça triangular e cintada de Óbidos ou no sorriso aberto dos horizontes de Palmela há qualquer coisa de imponderável e profundo que está para além da simples corografia orgânica... E porque foram os artistas os concretizadores e os teólogos da transcendência, é que o jardim nacional dos criadores deveria estender-se do Mondego até ao Sado.

Variadíssimos problemas ambientais afetam a região: no litoral, a erosão costeira, a pressão urbana em arribas e falésias e o avanço do mar; nas áreas mais florestadas, o risco de incêndios, por exemplo, e recorrentemente, em Sintra; na agricultura, a intensificação, o abuso de monoculturas, de práticas intensivas e de estufas; a concentração de resíduos e as diferentes formas de poluição e ainda a pressão urbana na AML, em desequilíbrio com

despovoamento nos concelhos do interior. A situação poderia ter atingido uma magnitude maior, não fosse a criação, desde a década de 1970, de várias áreas protegidas, que visam proteger o mais valioso património natural e cultural (Quadro 1):

ESTATUTO DE PROTEÇÃO		PATRIMÓNIO AMBIENTAL E HUMANO RELEVANTE	
Parque Natural	Serras de Aires e Candeeiros	Morfologia cársica e vegetação mediterrânica	Estremadura
	Sintra-Cascais	Paisagem Cultural de Sintra (1995), incluindo parques botânicos históricos; Dunas litorais consolidadas	
	Arrábida	Recursos geológicos, <i>maquis</i> mediterrânico	
Reserva Natural	Berlengas	Valores botânicos, avifaunísticos e arqueológicos	Ribatejo
	Paul do Boquilobo	Zona húmida de nidificação de aves	
	Estuário do Tejo	Ecosistema estuarino de excepcional valor biológico e habitat de aves migratórias	Estremadura
Estuário do Sado	Ecosistema estuarino; Zona de Proteção Especial para aves (Sítio Ramsar)		
Paisagem Protegida	Serra de Montejunto	Morfologia cársica, vegetação mediterrânica, diversidade florística; Ruínas da Real Fábrica do Gelo (século XVIII)	Estremadura
	Arriba Fóssil da Costa da Caparica	Arriba fóssil costeira de elevado valor geológico, geomorfológico e paisagístico; Mata Nacional dos Medos.	

Quadro 1 – Áreas da Rede Nacional de Áreas Protegidas total ou parcialmente integradas dos territórios da Estremadura e do Ribatejo.

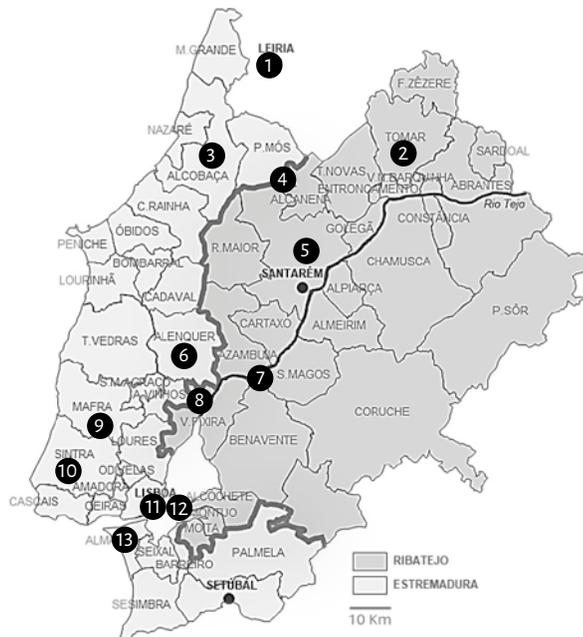
As flutuações da delimitação regional ao longo do tempo, onde nem sempre a lógica administrativa respeitou a essência identitária dos lugares, fizeram-nos questionar sobre a inclusão, neste volume, de um artigo dedicado ao romance de Eça de Queirós com cenário em Leiria: *O Crime do Padre Amaro*. A cidade de Leiria é de facto uma das que sentiu a maleabilidade das fronteiras provinciais ao longo do tempo, e a configuração geográfica de 1936 não a inclui na Estremadura e sim na Beira. Mas a ideia de que a região e os seus naturais não se identificam com a índole beirã figura em vários textos, menos ou mais literários. No *Guia de Portugal – Estremadura, Alentejo e Algarve* (1927, ed. 2011), essa partição é posta em causa, com argumentos culturais. Ainda sobre a Estremadura, e em sentido contrário a uma citação de Orlando Ribeiro que deixámos atrás, escreveu o poeta leiriense Afonso Lopes Vieira em «Passeio

nas Minhas Terras», do livro *Nova Demanda do Graal* (1947): «A nossa província – que para mim continua a ser a Estremadura – possui características próprias, feições suas, na tradição histórica, na paisagem, no feitio das populações [...] Quanto a paisagem, creio que é a única extensão da terra portuguesa, e talvez de terra europeia [...] onde se pode, em cerca de três horas de automóvel, partir da praia, atravessar a floresta, descer o vale e subir às altitudes da montanha (in Mourão-Ferreira, ca. 1979: 185-186). Tal como Torga faria mais tarde em *Portugal* (1950), referindo o «grande Pinhal do Rei» no seu capítulo «Estremadura», Lopes Vieira veiculava a imagem de uma Estremadura que era «paisagem da primeira dinastia, aludindo ao Pinhal de Leiria (*ibidem*: 186), citando o ensaísta e poeta seu contemporâneo António Sardinha.

3.

Nas proximidades do oceano ou nas margens norte e sul desse elemento axial que simultaneamente une e separa do Alentejo o Ribatejo e a Estremadura, encontraram muitos autores da Língua Portuguesa motivo e cenário da sua escrita ficcional, memorial e ensaística, mas sobretudo ficcional. Desde os textos de meados do século XIX até aos do século XXI, o Tejo parece ir ganhando significância literária à medida que perde cota em direção ao estuário e à foz. Não tanto como peça meramente decorativa, mas com um protagonismo narrativo que determina enredos e molda trajetórias das personagens, por entre reflexões e denúncias sobre tensões sociais, culturais e históricas de cada época. E não só essa presença do Ribatejo e da Estremadura nas obras literárias enforma e acrescenta valor à identidade regional, como também a própria Literatura Portuguesa evidentemente se engrandeceu com esse conteúdo de base geográfica, oferecendo uma compreensão mais profunda da região. Quer isto dizer que, para além de exercício teórico e analítico, trabalhos conjuntos como o presente volume podem ramificar-se e, numa lógica pragmática, fornecer matéria para vários níveis de ensino ou para itinerários por cidades, vilas, aldeias e campos ribatejanos e estremenhos – a que aqui chamamos *Roteiros Ecoliterários*.

Independentemente da sua aplicabilidade, este volume reúne uma amostra desse vastíssimo conjunto de textos da Literatura Portuguesa que têm como pano de fundo o ambiente natural e humano das antigas províncias Ribatejo e Estremadura, contribuindo para o desenho de uma «Geografia Literária», representada na Figura 1.



Alexandre Herculano:
5: «Cenas dum ano da minha vida (1831-1832)»

Almeida Garrett:
5: *Viagens na minha Terra* (1846)
10: «*Impromptu* de Cintra» (1899)

Alves Redol:
5: *Clória – Uma aldeia do Ribatejo* (1938)
7: *Gaibéus* (1939)
7: *Avieiros* (1942)
7: *Fanga* (1943)
7: *Olhos de Água* (1954)
7: *Barranco de Cegos* (1961)
5: *A Flor vai ver o Mar* (2006)
5: *A Flor vai Pescar num Bote* (2006)

Bernardo Santareno:
4: *O Pecado de João Agonia* (1961)

Byron:
10: *Childe Harold's Pilgrimage* (1812)

Eça de Queirós:
1: *O Crime do Padre Amaro* (1875)
10: *Os Maias* (1888)

Ferreira de Castro:
7: «O último quarto de hora da minha vida» (1964)

Gil Vicente:
10: *O Triunfo do Inverno* (1529)

José Saramago:
10: *Viagem a Portugal* (1981)
9: *Memorial do Convento* (1982)

Luís de Camões:
10: *Os Lusíadas* (1572)

Maria Gabriela Llansol:
10: *Onde vais, Drama-Poesia?* (2000)
10: *Parascreve* (2001)
10: *Sintra em Passo de pensamento* (2019)

Maria Judite de Carvalho:
11: *Tanta Gente, Mariana* (1959)

Paulo Moreiras:
2,11,12: *Os Dias de Saturno* (2009)
1,2,3,6,11: *O Ouro dos Corcundas* (2011)

Romeu Correia:
13: *Calamento* (1950)
13: *Gandaia* (1952)
13: *Cais do Ginjal* (1952)

Soeiro Pereira Gomes:
8: *Esteiros* (1941)

Teixeira-Gomes:
10: *Regressos* (1935)

Thomas Bernhard
10: *O Náufrago* (1983)

Vergílio Ferreira:
10: *Conta-corrente 1* (1981)
10: *Louvar e Amar Sintra* (1998)

Figura 1. Geografia Literária de Ribatejo e Estremadura representada neste volume: Localização aproximada (nível de concelho) dos cenários principais das 34 obras analisadas, da autoria de 18 escritores.

As obras e autores a abordar foram selecionados articulando os interesses dos autores de capítulo com alguns critérios básicos das editoras, nomeadamente a importância de incluir escritores e obras que indiscutivelmente tiveram boa fortuna junto do público. Oriundos de áreas do conhecimento tão diversas como a Literatura e a História, a Geografia, os Estudos Ambientais e a Ecologia, cada um dos doze autores escreveu seguindo métodos e um enquadramento teórico próprios, pois não está definida uma metodologia única para os objetivos a que este volume se propõe.

Começamos por reproduzir dois textos literários ilustrativos do património natural e cultural das duas regiões. O primeiro é um opúsculo de 1858, escrito com laivos satíricos, da autoria de A. C. Sotto Mayor (1827-1883). A Câmara Municipal de Sintra publicou em 2005 uma reedição desta *Physiologia do Saloio* (1858) sobre os «hábitos especiaes que caracterizam estes povos dos contornos de Lisboa» (p. 5). Segundo M. Teresa Caetano (2005: s/p), que apresenta o autor e a obra, este «cavaleiro da torre e da espada, diplomata e sócio correspondente da Real Academia das Ciências de Lisboa» que foi administrador do concelho, «reneg[ou] o bucolismo romântico do seu tempo» para criar um «documento de cariz etno-histórico», a que estava subjacente uma «genuína vontade de moralizar costumes contrários à *civilização*», mas também «uma intenção panfletária de índole política». O segundo texto, de literatura infanto-juvenil, pretende louvar a romancista e contista, natural de Arruda dos Vinhos, Irene Lisboa.

A nossa circum-navegação pelas **34** obras, com cenários nas províncias de Estremadura e Ribatejo, na sua grande maioria obras de ficção de **18** escritores de Literatura Portuguesa, lança-se com o **Capítulo 1**, assinado por Ana Lavrador-Silva e Graça Saraiva. As autoras exploram, na perspetiva da representação da paisagem ribatejana, em particular da Lezíria, um conjunto de títulos de cinco escritores de diversos períodos e correntes literárias, desde o Romantismo e o Neorrealismo até ao final do século XX. Partindo das *Viagens na Minha Terra* (1846) de Almeida Garrett e desaguando na *Viagem a Portugal* (1981) de José Saramago, evidenciam o contributo da Literatura Portuguesa para a formação identitária da província do Ribatejo e para o conhecimento da evolução da sua paisagem ao longo do tempo, com o objetivo de comporem pistas úteis ao delineamento de um futuro Roteiro Ecoliterário da região.

A inovação do cânone literário que representou a obra garretiana *Viagens na Minha Terra* e suas figurações de uma paisagem de matriz essencialmente ribatejana são o cerne da reflexão de Annabela Rita no **Capítulo 2**. Nesta «novela enovelada» de Almeida Garrett descobre a autora um desejo subjacente de preservação do património material e imaterial ribatejano e uma fonte de conhecimento de uma paisagem já inexistente. É toda uma

«cartografia literária radicada num território», guiada por um cronista-viajante que «dinamiza a paisagem» e a percorre como «arqueólogo da cultura». Entre olivais, rouxinóis e flora silvestre, através de um discurso que conjuga o dramático, o narrativo e o lírico, para Annabela Rita as *Viagens...* e suas míticas personagens Joanhina e Carlos configuram um paralelismo natureza/civilização, ideal/real, feminino/masculino.

A cidade de Leiria fica imprimida no mapa da Literatura Portuguesa como lugar de génese, inspiração e cenário literário do primeiro romance de Eça de Queirós, que aí o escreveu: *O Crime do Padre Amaro* (1875). Comparando várias versões deste romance inaugural do Naturalismo português, António Apolinário Lourenço conduz-nos, no **Capítulo 3**, através da cartografia urbana fielmente vertida nesta «intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra duma velha Sé de província portuguesa», no dizer do próprio Eça. Notando a clara supremacia do elemento espacial relativamente ao temporal própria dos romances naturalistas, o autor mostra-nos como a história se entretetece na anatomia «empírica» da Leiria de oitocentos, com o rio Lis e sua ponte de pedra, a zona histórica, a arcada da praça, as casas do terreiro, os campos cultivados até ao mar – um legado de memória de estruturas da cidade, algumas das quais já perdidas.

No **Capítulo 4**, Ana Cristina Carvalho explora a representação literária dos ambientes eco-humanos ribeirinhos da margem direita do baixo Tejo – fortemente influenciados pelas oscilações naturais do clima mediterrânico e pela implantação das instalações industriais de barro e cimento no romance *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes. É uma perspetiva essencialmente climocrítica, com o objetivo de mostrar como esta obra neorrealista representa a paisagem humana das margens em estreita comunhão com o rio, obra que, já em meados do século XX, punha a descoberto desequilíbrios sociais ligados ao regime climático. Defende-se, assim, o potencial desta ficção literária como documento subsidiário da história climática e eco-humana do Ribatejo.

O **Capítulo 5** é preenchido pelo percurso de Vítor Viçoso através de sete obras de Alves Redol, explorando a relação do escritor com o Tejo e a lezíria ribatejana, seu «imaginário telúrico original». Nos romances geograficamente centrados nesse *axis mundi* do imaginário de Redol – desde o inaugurador *Gai-béus* (1939) até *Barranco de Cegos* (1961) – e noutras obras de cariz mais etnográfico, o autor destaca uma representação das comunidades rurais da beira-Tejo que foi desafiadora da retórica bucólica e pitoresca ditada pelo Estado Novo. Os dramas sazonais das cheias e da malária, o ambiente das praças de jorna, os «animais totémicos da lezíria», touro negro e cavalo lusitano – tudo constituiu motivo de uma escrita que o escritor neorrealista só concebia como sendo politicamente interventiva.

Três títulos da obra romanesca de Romeu Correia com cenário na «geografia de pequena escala» entre as margens da foz do Tejo e os areais da Caparica – a Outra Banda – são objeto de reflexão por parte de Alexandre Flores, no **Capítulo 6**. Com destaque para *Cais do Ginjal* (1989), o autor enfatiza como a escrita correana, em tom simultaneamente poético e tenso, refletiu a poesia do Tejo e o seu efeito balsâmico sobre uma população «que vivia enamorada do rio» e dele fazia objeto de contemplação. E mostra-nos como, nas três narrativas, ficou lavrado o papel do rio como fonte de sustento durante os segundo e terceiro quartéis do século XX, assim como lavrada ficou a denúncia das difíceis condições de vida dos trabalhadores de lides várias ligadas ao Tejo e ao Atlântico.

O **Capítulo 7** alarga a esfera deste volume à dramaturgia portuguesa, com a análise, feita por Miguel Real, de uma peça realista e trágico-poética de Bernardo Santareno – o dramaturgo seduzido pelo teatro feito «com o máximo de luz no mínimo de matéria». Embora o quadro cenográfico seja o interior de uma casa rural, onde todas as cenas se desenrolam e que concorre para o telurismo do texto, em fundo auditivo sobressai um ambiente exterior invernal, tempestuoso. O registo geográfico é impreciso: uma zona de montanha ainda povoada de lobos – que, dada a preferência geográfica do escritor e informações atuais específicas sobre o património faunístico, podemos assumir ser Aire e Candeeiros ou Montejunto. Um rio e o ruído da vegetação ribeirinha servem de palco a um crime respaldado num preconceito de cariz patriarcal e religioso, que era emblemático do povo daquelas comunidades rurais.

A única escritora a quem se dedica um artigo, Maria Judite de Carvalho, surge no **Capítulo 8** pelo olhar analítico de Ada Milani. A geografia urbana de Lisboa entrando na modernidade, em meados do século XX, permeia os oito contos, centrados nas personagens femininas e sua desvalorização social. Cruzando questões sociais de género com a abordagem ecocrítica, a autora alerta para os diferentes significados de Lisboa na ótica das protagonistas: uma cidade «em trânsito», congestionada e hostil, que paulatinamente retirara espaço à pedonalidade – características associadas nas narrativas ao poder masculino. A. Milani descreve essa paisagem humana, feminina e cidadina, articulada com espaços de província pouco idílicos; uma Lisboa literariamente revelada como espaço disfórico, esvaziando-se da sua identidade e da sua «qualidade simbólica de terra», onde alguns aspetos climáticos funcionam como «espelho de uma interioridade [humana] dilacerada».

Os três romances picarescos de Paulo Moreiras estudados por Natália Constâncio no **Capítulo 9** incluem-se na produção literária portuguesa do século XXI, mas têm tempos de ação num Portugal entre o rural e o urbano,

desde a Idade Média ao século XIX. Aproveitando as figurações de espaços geográficos que vão do Montijo a Lisboa e Tomar, a autora equaciona o motivo da viagem e da fuga nas personagens moreirianas e elabora sobre a dualidade literária do elemento espaço: ora hostil ora objeto de topofilia. Também nestas narrativas os elementos paisagísticos apoiam as intrigas: o rio Nabão, palco de um infanticídio falhado, um corvo como símbolo necrótico, uma Lisboa bem georreferenciável, enegrecida, labiríntica e imunda, que o Tejo consegue suavizar, e que os palcos do Chiado e Terreiro do Paço por vezes iluminam.

Regressamos a Alves Redol, à lezíria e seu povo, à charneca ribatejana e, sempre, ao Tejo, no **Capítulo 10**. João Serrano faz uma análise de seis obras do escritor, enfatizando a intemporalidade da obra, assim como o seu vínculo pessoal ao ambiente natural do rio e às comunidades de pescadores avieiros e trabalhadores campesinos. Abordando, para além dos textos neorrealistas, também o imaginário infantil de Redol e a série da heroína Flor, o autor do capítulo põe em primeiro plano a coerência entre a escrita de Redol e as suas circunstâncias biográficas – influências sofridas, condições de vida na infância e juventude no cais de Vila Franca e consequente ligação humanista aos socialmente desfavorecidos. Propõe J. Serrano que a literatura infantil de Redol emanou diretamente das suas memórias do feliz «caos do cais» vilafranquense, charneira de «mundos aquáticos, que ligavam regiões pelo Tejo, e entre estas e o estuário e o Atlântico».

Fechamos este volume com o **Capítulo 11**, uma abordagem de grande amplitude temporal, de estilos e géneros literários com epicentro em Sintra – paisagem cultural, mítica, sortilêga, sublime – de meados do século XV até à atualidade. Entre «pequenas geografias pessoais» e relatos de viajantes estrangeiros, João Bernardo percorre um conjunto de dezoito textos predominantemente ficcional, de Gil Vicente a Garrett, Eça, Ferreira de Castro, Gabriela Llansol, Byron e T. Bernhard. Não sem antes discorrer sobre a função do espaço no texto literário – que vai do mero cenário ao protagonismo – distinguindo-lhe várias categorias e introduzindo o conceito de «epifania ambiental». Num tom de escrita notoriamente influenciado pela poeticidade do lugar e dos textos citados, este capítulo faz o contraponto com a análise mais pragmática do artigo que inaugura o livro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- AGUILERA, Fernando Gómez (2010). *José Saramago nas suas palavras*. Lisboa: Ed. Caminho.
- AMORIM GIRÃO, A. (1933 [1930]). *Esboço duma carta regional de Portugal com a indicação das bases para a classificação das sub-regiões portuguesas*. Coimbra: Coimbra Editora.
- AMORIM GIRÃO, A. (1958). *Atlas de Portugal*. Coimbra: Instituto de Estudos Geográficos.
- ARRUDA, Vergílio (1973). *O Ribatejo na vida de Camões e na Obra de Fialho*. Santarém: Junta Distrital de Santarém.
- AZEVEDO, Álvaro Rodrigues d' (1981 [1926]). *Benavente. Estudo Histórico-Descritivo*. Benavente: C. M. de Benavente.
- CAETANO, M. Teresa (2005). «O Autor e a Obra». In A.C. SOTTO MAYOR (2005 [1858]), *Physiologia do Saloio I (s/p)*; Sintra: Câmara Municipal de Sintra.
- CANCELA d'ABREU, A.C.; PINTO CORREIA, T. e OLIVEIRA, R. (2004). *Contributos para a Identificação e Caracterização das Paisagens em Portugal Continental*. Universidade de Évora e Direção-Geral de Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano,
- CÂNCIO, Francisco (1946). *Ribatejo Lendário e Pitoresco*. Lisboa: Imprensa Barreiro.
- CARPINETI, João S. (s/d). *Mappas das Províncias de Portugal*. Lisboa: Francisco Manuel Pires.
- CARVALHO, Ana Cristina (1994). «Arrábida». In A. C. Carvalho, *Espaços da Natureza – Os Parques* (pp. 92-104). Lisboa: Público e Instituto da Conservação da Natureza.
- CARVALHO, Ana Cristina (1995). «Paul do Boquilobo – Uma Reserva na Lezíria do Tejo». In *Cidades e Municípios, Edição Especial Ambiente*: 44-49.
- COELHO, António Matias (2023). Ribatejo, Região Migrante, In *Mediotejo.net* de 20. Agosto.2023: <https://www.mediotejo.net/ribatejo-regiao-migrante-por-antonio-matias-coelho/>
- CUNHA, Carlos (2011). *A(s) Geografia(s) da Literatura: do Nacional ao Global*. Guimarães: Opera Omnia.
- DÓRIA, António Álvaro (1950). *A Vida Rural no Romance Português*. Lisboa: Edição do Autor e Junta Central das Casas do Povo.
- FERREIRA, Serafim (1999). «O Ribatejo na Literatura – Um Verbetes Enciclopédico», In *Jornal A Página de Educação*, n.º 86, Dez. 1999. <https://www.apagina.pt/?aba=7&cat=86&doc=7876&mid=2>
- FIGUEIREDO, Antero de (1918). *Jornadas em Portugal*. Lisboa: Livraria Aillaud e Bertrand.
- FRANCISCO, José do Carmo (s/d). «Ribatejo e Literatura – Contributos para um inventário provisório». In *Revista Triplo V de Artes, Religiões e Ciências*. https://triplov.com/poesia/carmo_francisco/literatura_ribatejo.htm

- FREIRE, Natércia (Intr., selec. e notas) (s/d). *Antologia da Terra Portuguesa – O Ribatejo*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- FERRÃO, João (2002). «Portugal, três geografias em recombinação». In *Lusotopie* n.º 9, 2.º sem., pp. 151-158.
- GASPAR, Jorge (1993). *As Regiões Portuguesas*. Lisboa: Ministério do Planeamento e da Administração do Território,
- JACINTO, Rui (2021). «Fernando Namora: Geografia, Literatura e a leitura do País». In Lúcio Cunha et al, *Geografia, Turismo, Território* (pp. 337-360). Coimbra: Imprensa da Univ. Coimbra.
- JACINTO, Rui (2023). «Geografia Literária da Beira: a Região segundo os seus escritores». In A. C. Carvalho e C. C. Vieira (eds.), *Beira(s) – Imagens do ambiente natural e humano na literatura de ficção* (pp.303-327). Lisboa: Colibri: <https://novaresearch.unl.pt/en/publications/beiras-imagens-do-ambiente-natural-e-humano-na-literatura-de-fic%C3%A7>
- LISBOA, Irene (2018 [1958]). *Queres Ouvir? Eu conto...* Lisboa: Portugália Editora.
- MARANDOLA JR., Eduardo (2023). «Geografias Literárias e Literaturas geográficas: Espaço, narrativa e ser». In R. Jacinto e A. Isidro, *Iberografias – Revista de Estudos Ibéricos* n.º 19 (pp. 21-34), Guarda: Centro de Estudos Ibéricos.
- MATTOSO, José, DAVEAU, Suzanne e BELO, Duarte (2013). *Portugal – O Sabor da Terra, um retrato histórico e geográfico por regiões*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo dos Leitores.
- MOURÃO-FERREIRA, David (ca. 1979). *Portugal, a Terra e o Homem*, Vol. II – 1.ª série. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MOUTINHO, J. Viale (2008). *Terra e Canto de Todos – Vida e trabalho no Cancioneiro Popular Português*. Vila Nova de Gaia: Ed. 7 dias e 6 noites.
- OLIVEIRA, J.A.C.F. (2013). *Na Península de Setúbal, em finais da Idade Média: organização do espaço, aproveitamento dos recursos e exercício do poder*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- PAULO, J. Vicente (Texto) e CARVALHO, Ana Cristina (coord.) (2001). *O Vinho e a Vinha de Colares*. Sintra: Parque Natural de Sintra-Cascais e Adega Regional de Colares.
- RAO, Eleanora (2017). «Mapping the Imagination: Literary Geography». *Literary Geographies* 3(2) pp. 115-124.
- RIBEIRO, Orlando (1961). *Geografia e Civilização. Temas Portugueses*, Col. Chorographia. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.
- RIBEIRO, Orlando (1982). «Reflexões sobre Estremadura, significado e origem do nome». In *Biblos* Vol. LVIII. Coimbra: Faculdade de Letras.
- RIBEIRO, Orlando (1986). *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- SANTA-RITTA, G. (1982). *Portugal, a Expressão da Paisagem*. Lisboa: Edições Terra Livre/ Direcção-Geral da Divulgação.
- SANTOS, J. A. (1985). *Regionalização , Processo Histórico*. Lisboa: Livros Horizonte.

- SARAIVA, M.^a Graça, LAVRADOR-SILVA, Ana e RAMOS, Isabel L. (2021). «A Charneca do Ribatejo, paisagem e identidade. Perspetivas a partir do Observatório da Paisagem da Charneca». *Revista Finisterra*, LVI (117), pp.81-106, Lisboa: Centro de Estudos Geográficos. DOI: 10.18055/Finis18629
- SENA, Pedro S. (2018). Campinos, touros e cheias na lezíria: produção social das representações hegemónicas do Ribatejo. Working Paper 16, CRIA. <https://zenodo.org/records/3999622>
- SILVA TELLES (1991 [1924]). «Estremadura». In SANT'ANNA DIONÍSIO (Coord.) *Guia de Portugal, Generalidades, Lisboa e Arredores*, Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SOTTO MAYOR, A. da Cunha (2005 [1858]). *Physiologia do Saloio I*. Sintra: Ed. Câmara Municipal (reprod. anastática da ed. original). Lisboa: Livraria Central).
- TORGA, Miguel (2015 [1950]). *Portugal*. Leya, Alfragide.
- VASCONCELOS, Leite de (col.) & NUNES, Arminda Z. (coord.) (1975). *Cancioneiro Popular Português*, Vol. I. Coimbra. Por Ordem da Universidade.

Associação Cultural Sebastião da Gama: <https://www.acsgama.pt/>

Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas: <https://www.icnf.pt/>

Revista TriploV de Artes, Religiões e Ciências: <http://revista.triplov.com/>

NOTAS

¹ NUT (Nomenclatura de Unidades Territoriais): unidades espaciais atuais usadas pelo Eurostat para comparar dados estatísticos regionais dos países da União Europeia. Provém da integração de Portugal na então designada Comunidade Económica Europeia (1986), hoje União Europeia. Assentam na nomenclatura de regiões-plano, numa lógica de políticas públicas de desenvolvimento e criam, como diz João Ferrão (2002) em «Portugal, três geografias em recombinação» (2002: 151-158), «identidades de base territorial típicas do Portugal moderno» urbano-industrial.

CAPÍTULO 1



Negativo de colódio e prata em vidro. Castelo de Almourol. 1870-80
Casa-Estúdio Carlos Relvas



Negativo de gelatina e prata em vidro. 13x18cm. Ribatejo, Golegã. Junta de bois. 1880
Casa-Estúdio Carlos Relvas, Município da Golegã

RESUMO

O Tejo e a paisagem da lezíria.

Notas para um futuro Roteiro Literário

O artigo promove uma reflexão sobre o conceito de paisagem e sua relação com a literatura, enquanto contributos para a imagem identitária da região Ribatejo. São mencionadas as unidades de paisagem da região (Cancela d'Abreu *et al.*, 2004) e seus principais traços, visando um melhor conhecimento do património material e imaterial deste território. Faz-se uma análise mais detalhada da unidade de paisagem Lezíria, detentora de marcas identitárias únicas e com maior número de referências literárias. No intuito de retratar a sua especificidade, explicitar mudanças aí ocorridas e perspetivar futuros desafios, consultaram-se referências geográficas e históricas, ilustradas por cartografia, que foram articuladas com excertos literários selecionados de entre obras de escritores românticos, neorrealistas e contemporâneos. Esses textos e sua representação do contexto espacial e temporal em estudo poderão servir de ponto de partida na criação de roteiros literários dirigidos às paisagens ribatejanas, incrementando a oferta cultural da região.

Palavras-chave: Ribatejo. Identidade. Geografia. Literatura de viagem. Romantismo. Neorrealismo.

ABSTRACT

The Tagus and the lezíria landscape.

Notes regarding a future Literary Tour

The paper develops a discussion on the landscape concept and its relation with literature, as a contribution to the identity image of Ribatejo region. Different landscape units (Cancela d'Abreu *et al.*, 2004) are mentioned, as well as their main landmarks, aiming to improve a better recognition of material and immaterial heritage of this territory. A more detailed analysis of the *Lezíria* [marshlands] landscape unit is presented, including its unique identity marks and greater number of literary references. Aiming to help formulate a portrait of its territorial specificity, to explain changes occurred in the region and to envision future challenges, geographical and historical references were used, illustrated by cartography and articulated with literary excerpts from romantic, neorealist and contemporary writers. These texts and their representations of the space and time contexts may work as a starting point to literary tours focused on Ribatejo's landscapes, increasing the region's cultural offer.

Keywords: Ribatejo. Identity. Geography. Travel Literature. Romanticism. Neorealism.

O Tejo e a paisagem da lezíria.

Notas para um futuro Roteiro Literário

ANA LAVRADOR-SILVA

algeo@fcsh.unl.pt

Instituto de Estudos Literatura e Tradição (IELT), Fac. de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

MARIA DA GRAÇA SARAIVA

gsaraiva@sapo.pt

Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD),
Faculdade de Arquitetura – Universidade de Lisboa |
Observatório da Paisagem da Charneca

*... ó Tejo vaidosão tu transbordaste,
tu não te contiveste, tu não te aguentaste!
mas eu, Tejo continuado, nesta praça
minist´rial que mais te posso dar,
a ti que vens de Albarracim, meu espanhol,
que passaste Almourol,
que passaste Pereira Gomes e Redol...*

Alexandre O'Neill

«Três Carneiros do Tejo», in *Feira Cabisbaixa*, 1965

1. INTRODUÇÃO

A paisagem é uma formulação cultural (Berque, 1994; Schama, 1995; Roger, 1997) que requer uma abordagem multidisciplinar, na qual a literatura também se insere, como defendido por autores de diferentes formações académicas (Constâncio, Alves e Queiroz, 2019).

Enquanto conceito complexo e multifacetado, a paisagem implica um olhar particular sobre a envolvente que nos rodeia, uma relação cognitiva entre o mundo exterior e o observador. Envolve a perceção de diversas dimensões do território observado e representado, como sejam as de carácter biofísico e ecológico, as que resultam da interação humana nas aceções socioeconómica, cultural e patrimonial, como também as dimensões imateriais, afetivas, identitárias e subjetivas. A Convenção Europeia da Paisagem (Conselho da Europa, 2000) define-a como conceito multifacetado resultante da combinação de aspetos visíveis com aspetos sensoriais e como representação socialmente percecionada de um território.

Numa perspetiva cultural e identitária, representando formas de olhar e descrever a paisagem, o recurso a textos literários, como fontes de informação, parte do pressuposto de que a literatura pode trazer novos conhecimentos e novas visões, e perspetivar mudanças sociais e ambientais nos territórios em análise.

Sob o ponto de vista literário, associados à ânsia de conhecer melhor o mundo e as regiões, estiveram muito em voga, no século XIX, os relatos de viagem. Nesse contexto, em Portugal, escritores românticos com destaque para Almeida Garrett (1799-1854) e Alexandre Herculano (1810-1877) empenharam-se na defesa do programa etnográfico e nacionalizador da sociedade liberal emergente, apoiando a recolha e registo dos valores patrimoniais e territoriais e das tradições populares. Contribuíram assim para a criação de uma «versão adequada, autorizada e imemorial da vida popular», nas palavras de Orvar Löfgreen (1989, apud Sena, 2018: 12). Essas imagens regionalistas do país foram reforçadas no Estado Novo, sob uma perspetiva fortemente nacionalista e propagandística, no quadro de regiões atomizadas, ressuscitadas enquanto províncias (Girão, 1933).

Na segunda metade do século XX, aumentou o interesse em considerar a interligação da paisagem com as suas representações literárias, de que são pioneiros os geógrafos culturais Lowenthal (1975) e Salter & Lloyd (1977). Referem os últimos que «landscape is the human construct wich lies between our senses and our horizon», e que os olhares da literatura inspiram a melhor observação das paisagens do mundo real (Salter e Lloyd, 1977: 2). Na mesma linha, Lewis (1985) e Crang (1998) defendem que as representações literárias contribuem para o conhecimento do património natural, socioeconómico e cultural num determinado contexto espaço-temporal, em particular para identificar marcas territoriais e identitárias associadas às regiões (Lavrador, 2013; 2014); contribuem também para estabelecer uma análise comparativa entre as paisagens do passado e as da atualidade (Kent e Vujakovic, 2018), que Collot (2011), e mais recentemente Martinez de Píson (2023), designaram como

«arte da paisagem». Por outro lado, as obras literárias interpretam as regiões e os lugares de acordo com olhares dos escritores, provenientes da sua sensibilidade e das suas experiências, «a paisagem como fixadora de memórias» (Queiroz, 2017: 44), de emoções (Ortega y Gasset, 2004) e de símbolos (Cirlot, 2014), linha designada como «paisagem da arte» (Collot, 2011; Martínez de Píson, 2023).

Em Portugal e nos países da União Europeia, no que respeita ao território, tem vindo a ser defendido um regionalismo funcional e articulado, do qual emergem valores ambientais, ecológicos e identitários, que devem associar-se à promoção turística das regiões. Constata-se também uma preocupação crescente com a integração da paisagem e da literatura enquanto mais-valias para a promoção e desenvolvimento de um turismo cultural e sustentável para as regiões (Quinteiro & Baleiro, 2017; Lavrador-Silva, 2023). Pelo facto de a literatura viabilizar relações emocionais e espaciais com o território, promover conhecimento, potenciar a divulgação do património natural e cultural das regiões, o «património literário» pode constituir um recurso de elevado valor turístico (Howard, 2003, *apud* Quinteiro & Henriques, 2012).

2. METODOLOGIA

Este artigo cruza referências das Ciências da Terra, das Ciências Sociais e representações literárias da paisagem ribatejana, com o foco no vale aluvionar do rio Tejo, nas suas várias designações – *Lezíria*, *Campo* e/ou *Campina*.

A escolha da unidade de paisagem *Lezíria* como referencial deriva de esta apresentar elementos territoriais que correspondem a marcas identitárias do Ribatejo e de ter uma importante representação no plano literário. Nesse propósito, foram confrontados estudos de âmbito geográfico e ambiental relativos à caracterização da lezíria ribatejana com excertos literários.

A maioria das obras literárias consultadas podem ser consideradas regionalistas, uma vez que relatam contextos sociais, modos de vida, traços da cultura local, de uma região (Lopes, 2008). Foram consideradas obras relativas a diferentes períodos temporais e correntes literárias, a fim de se estabelecerem comparações da evolução da paisagem da lezíria, nomeadamente:

i) Finais do século XIX (corrente romântica) – foi consultado o romance *Viagens na Minha Terra* (1846), de Almeida Garrett, que narra a experiência do autor no percurso ao longo do Tejo, de Lisboa a Santarém. Esta obra foi motivada pelo seu interesse em registar o quadro socioeconómico e cultural da

região, e pelo seu desejo de «há muito [de] conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo, e saudar em seu alto cume a mais histórica e monumental das nossas vilas» (Garrett, 1963: 45). É uma obra incontornável numa análise espaço-temporal da paisagem ribatejana, por ser considerada expoente do romantismo literário, corrente prevalecente em finais de oitocentos (Sena, 2018).

ii) Século XX (corrente neorrealista) – Na década de 40 do século XX, o Ribatejo foi palco do olhar da geração de escritores neorrealistas, entre os quais são mencionados neste artigo Soeiro Pereira Gomes e Alves Redol. As suas obras superlativas do neorrealismo nacional salientam de forma dura e crua as parcas condições de vida dos camponeses da lezíria, as dificuldades dos mestres ribeirinhos, a ansiedade e a luta contra as adversidades da natureza e as circunstâncias económicas e sociais de uma sociedade muito hierarquizada e subjugada ao poder, vigente durante o Estado Novo (Lopes, 2008).

iii) Finais do século XX (A Nova Literatura de Viagens, uma vertente da pós-modernidade literária) – Foi considerada a obra de José Saramago *Viagem a Portugal* (1981), na qual ele se revela «palmilhador atento e próximo da realidade física que ante os seus olhos se desenrola, mas também se converte em tradutor de uma subjetividade interior que se poussa inevitavelmente em cada pormenor deste Portugal visitado.» (Gonçalves, 2013: 24). No périplo ribatejano, o escritor busca na experiência da viagem incremento cultural e intelectual ao seu ser, confrontado com as suas memórias, mas também com novas circunstâncias e desafios.

Algumas das obras consultadas e respetivos excertos selecionados contaram com o suporte da base de dados do projeto LITSCAPE – Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental (IELT-FCSH).

3. A LEZÍRIA DO TEJO: A CONSTRUÇÃO DE UMA PAISAGEM E A SUA EXPRESSÃO NA LITERATURA

Numa perspetiva territorial, geógrafos e outros especialistas reconhecem no Ribatejo distintas tipologias de paisagem de acordo com o carácter geomorfológico e o uso e ocupação do solo:

i) a *Lezíria* ou *campo* ou ainda *Terras da Borda d'Água* corresponde à planície aluvionar do Tejo e do curso inferior dos seus afluentes. Trata-se de uma vasta superfície baixa (até 5 metros de altitude) e aplanada, que se inicia a norte, no município de Vila Nova da Barquinha, nos penedos graníticos onde se situa o castelo de Almourol, prolonga-se por Vila Franca de Xira e termina no

Mar da Palha, a parte mais larga do estuário do rio Tejo. É marcada por cheias periódicas e pela deposição de materiais aluvionares transportados pelas águas, de grande riqueza e fertilidade. De morfologia plana, nela se desenvolvem pastagens e criação de gado, predominando atualmente as culturas intensivas de regadio;

ii) o *Bairro* é constituído por formações miocénicas e pliocénicas (calcários lacustres e areias) fortemente cortadas pela tectónica da margem direita do Tejo, de topografia ondulada, com aptidão para culturas permanentes (por exemplo, olival, vinha, pomar);

iii) a *Charneca* corresponde às formações miocénicas e pliocénicas, de solos arenosos ou arenoargilosos, pobres em matéria orgânica, com ocupação de montado e matos em regime silvopastoril, e a presença de pinhais e eucaliptais. Constitui uma extensa área pouco povoada e explorada, cortada pelos vales de afluentes dos rios Tejo e Sorraia (Correia da Cunha, 1970; Saraiva *et al.*, 2021). A baixa densidade humana e o carácter inóspito da charneca são sublinhados em muitos textos científicos e literários: «...dá a impressão de uma paisagem inacabada e que ainda não encontrou o equilíbrio» (Biot, 1950: 168), de um «sertão solitário» (Gaspar, 1993: 123).

Já neste milénio, seguindo as orientações da *Convenção Europeia da Paisagem* e com o objetivo de apoiar decisões de ordenamento territorial, foram identificadas quatro unidades de paisagem, no estudo visando a caracterização da paisagem em Portugal (Cancela d'Abreu *et al.*, 2004, Figura 1).

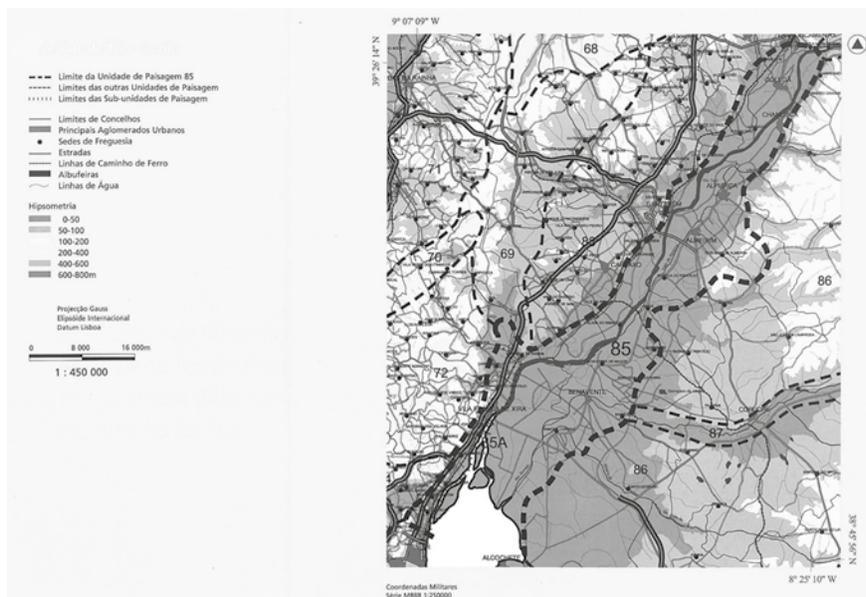


Figura 1. Unidade de paisagem *Lezíria – Vale do Tejo*, do Grupo O – Ribatejo

Fonte: Cancela d'Abreu *et al.* (2004)

A construção da paisagem da lezíria resulta de um trabalho contínuo e complexo de controlo da planície aluvial e do caudal do Tejo durante séculos. Sob o ponto de vista natural, a lezíria corresponde à planície aluvial do rio, um fosso de abatimento terciário, que pode chegar aos 200 metros de profundidade e ocupa uma superfície de cerca de 600 km², cuja parte inferior é abrangida pelas marés que se fazem sentir até cerca de 50 km para o interior da linha de costa (Ribeiro, 2011). Durante séculos o «velho Tejo» apresentava um delta com três braços, só existindo «mouchões»¹ a jusante de Samora Correia, já no domínio do estuário (Figura 2).

Somente no século XIX o rio Tejo define o seu curso e se torna navegável na área da lezíria. Até essa data, tinha um sistema fluvial do tipo delta, com múltiplos canais de água salobra («esteiros»),² entrecruzados por barras arenosas («mouchões») de grande mobilidade, que alargaram com a deposição aluvionar, sobretudo na margem esquerda, menos profunda e aplanada, causando dificuldades históricas à navegação (Figura 3). Acresce que, até ao século XIX os proprietários dos terrenos ribeirinhos colavam os mouchões às suas terras por enchimento artificial dos canais, formando os «acrescidos»,³ para terras de cultivo, processo que ajudou a criar o sistema de canal único com barras alternadas, subsistente na atualidade. Para facilitar o escoamento das águas e dos produtos, foram abertas: na margem direita, a vala da Azambuja (44 km)⁴ e na margem esquerda, a vala de Alpiarça (37 km), ambas concluídas no século XIX (Mattoso, *et al.*, 1997).

No que respeita à ocupação humana, são elementos identitários do rio Tejo os portos fluviais. Os aglomerados ribeirinhos detinham uma morfologia singular, dispendo de um largo central junto ao cais, para o comércio, e ruas que se desenvolvem paralelamente ao rio. Na área da lezíria, sobressaem os portos⁵ de Valada do Ribatejo e de Salvaterra de Magos, paragens obrigatórias para as embarcações. Durante séculos, o tráfego fluvial de gentes e bens era significativo, sendo a lezíria uma importante área de abastecimento à cidade de Lisboa (azeite, vinho, madeiras, coiros, cera, mel, ferro), a que se juntava a charneca, fornecedora de lenhas e carvão. O barco constituía o principal meio de transporte na região, como referido em inúmeras publicações desde o século XV (Gaspar, 1970: 189). A partir do século XVIII, o caminho-de-ferro modificou e acelerou o movimento de pessoas e produtos. Na primeira metade do século XX, devido ao aumento de mercadorias a transacionar, o transporte fluvial desenvolveu-se, mas acabaria por claudicar em definitivo com o desenvolvimento do transporte rodoviário, a partir da Segunda Guerra Mundial: «os portos perderam as características que o tráfego fluvial e a «gente marítima lhes emprestava...» (Gaspar, 1993: 164).



Figura 2. Carta topográfica do Patriarcado de Lisboa ocidental e Arcebispado oriental (1670-1754)

Fonte: *Mappas das Provincias de Portugal* (Carpinetti, s.d.):

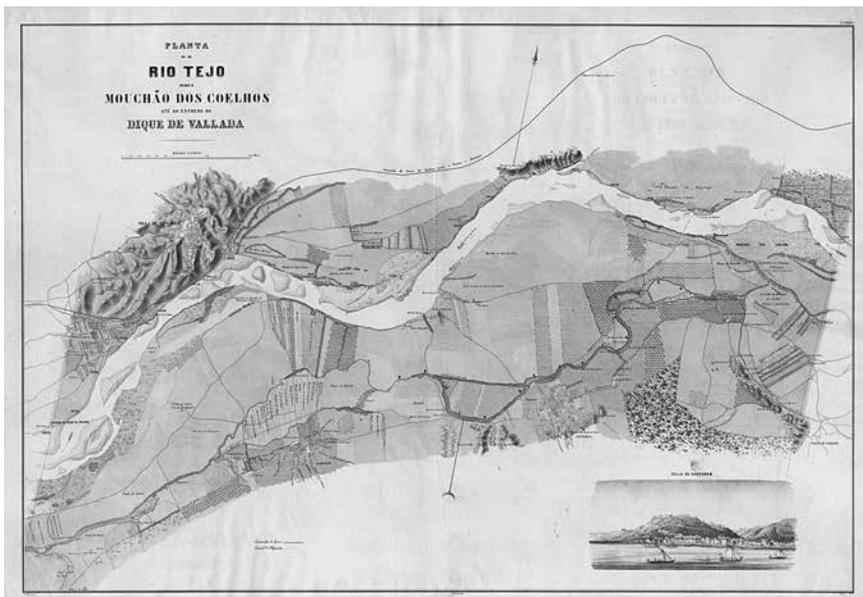


Figura 3. Planta do rio Tejo (1861)

Fonte: *Estudos Chorographicos, Physicos e Hydrographicos da Bacia do Tejo compreendida no Reino de Portugal* (Guerra, 1891, Folha 6): <https://purl.pt/21846>



Figura 4. Leito do rio Tejo (1989): 1. com caudal normal e 2. em cheia
(vista das Portas do Sol – Santarém)
Fotografias © Graça Saraiva

Na história da lezíria importa sublinhar que, até à construção das grandes barragens (nacionais e internacionais), sobretudo na segunda metade do século XX, o caudal do rio Tejo sofria variações significativas conforme a tipologia dos anos hidrológicos.⁶ As inundações constituíam uma marca da paisagem ribatejana, podendo durar várias semanas, e chegando a atingir 100 km de extensão, «fazendo da lezíria um imenso lago interior» (Mattoso *et al.*, 1997) (Figura 4).

3.1 As revoluções do século XIX – o triunfo do romantismo

A fama da fertilidade agrícola da lezíria remonta à Antiguidade, sendo reportada como «segundo Nilo» (Azevedo, 1981), usada sobretudo enquanto planície cerealífera. Essa riqueza deve-se aos nateiros, depósitos aluvionares resultantes da inundação dos campos devido às cheias,⁷ permitindo uma ocupação agrícola efetiva, desde a Alta Idade Média. Muitas terras eram propriedade da coroa ou de ordens religiosas.⁸

No século XIX, dá-se uma importante alteração no regime de propriedade, com a instauração do regime liberal, após a destruição e crises devidas às Invasões Francesas. Foi promovido um processo de nacionalização dos bens da Coroa e das ordens religiosas para posterior venda dos terrenos em hasta pública. Geraram-se assim novos grandes proprietários, como a Companhia das Lezírias, em 1836 (Madaleno, 2006), praticando-se a exploração direta e indireta, com o apoio de rendeiros e lidadores, acompanhadas por fortes disputas de interesses entre os privados que surgiram pela compra de terras. Este sistema é sublinhado por Alves Redol, em *Barranco de Cegos* (1961):

Quem gostava desse tipo que quisera opor-se a que a Companhia das Lezírias lhe vendesse um dos mouchões do Tejo? A propósito da lei que concedera a venda da Fazenda Nacional dos bens da Casa do Infantado, quisera barrar-lhe o negócio. Sabia que ele estava feito com os do caminho-de-ferro e que eram estes os mais interessados na instalação de indústrias junto das suas linhas, para que assim contassem mais fretes. (A. Redol, ed. 2014: 43)

Queria agora beber o seu próprio fel, devia bebê-lo. Porque o Andrade pai manejava na Companhia das Lezírias a venda do mouchão do Tejo que ele, Relvas, ambicionava comprar. (*ibidem*: 196)

Registaram-se também grandes mudanças tecnológicas, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, que imprimiram fortes alterações na paisagem e na vida das populações. No que respeita ao controlo do rio Tejo e da sua dinâmica hidrológica, efetivou-se um combate mais eficaz das condições extremas (secas e cheias), tendo sido realizadas obras de regularização do caudal e das águas retidas em «pauis».⁹ Esta particularidade obrigou à construção de um denso sistema de «diques» para prevenção das cheias e um aumento significativo da abertura de «valas». Estas últimas passaram a estruturar toda a lezíria, com finalidades como: o controlo da rega dos campos, o escoamento das águas pluviais, o alargamento da área de cultivo e a delimitação das áreas de pasto.¹⁰

Iniciou-se também um forte processo de modernização agrícola, silvícola e pecuária, acelerado com a introdução de novas fontes de energia, tendo as primeiras máquinas a vapor surgido na primeira década do século XX (Maddaleno, 2006). Neste processo têm destaque: as monoculturas (trigo e vinha); o regadio (arroz, em particular no vale do rio Sorraia, e algum milho); a construção de silos; a utilização de agroquímicos.¹¹ É também alargada a exploração pecuária, em regime de pasto, de gado cavalar e bovino, em particular touros para corridas e carne.

Este processo regenerador vai ser acompanhado na literatura romântica por obras que dão nota esperançosa nessa mudança económica, cultural e pedagógica, defendendo uma nova ordem social fundada em princípios da liberdade individual no quadro de uma sociedade menos fragmentada, emergente do ideário liberal e da *Carta Constitucional de 1822*, defendida por Almeida Garrett e por Alexandre Herculano (Pereira, 2009).

Almeida Garrett, em *Viagens na Minha Terra* (1846), desenvolve uma visão idealizada da paisagem ribatejana, sobre a qual Sena (2018) destaca importantes características românticas: as *memórias históricas* alusivas aos primórdios do reino, simbolizadas pela figura do campino, o *moçárabe ribatejano* (Garrett,

ed. 1963: 47), trabalhador rural oriundo das povoações ribeirinhas, afeito à condução e toureio de gado bravo; a presença dos olivais (de Santarém), descritos como monumento, como «símbolo patriarcal da nossa antiga existência» (*ibidem*: 146); o gosto pelos *contrastes* – «imensa várzea que há-de ser um vasto paul de Inverno» (*ibidem*: 76), relativa à ribeira da Asseca; um certo pessimismo com o atraso ainda prevalecente face a outros países «paisagem majestosa, mas triste» (*ibidem*: 162). O gosto pelos contrastes é também sublinhado por Alexandre Herculano referindo-se à criação de touros na lezíria em «Cenas de um ano da minha vida. Poesia e Meditação (1831-1832)»:

As manadas de touros, parados gravemente pela margem, ou metidos na água por entre os caniços e juncais, pareciam observar o movimento do rio, [...] nos seus meneios lentos [...] ninguém lhes adivinhava a nativa ferocidade. Na limpidez do céu, nas tintas cambiantes das terras calvas, nos verdes variados da vegetação, no murmúrio do vento havia uma harmonia de paz; havia vida sem tempestade. (Herculano, ed. 1973: 189)

A perspetiva desde o *horst*¹² de Santarém para a lezíria, no seu sopé, é referida por Garrett em tom bucólico e idílico, em *Viagens na Minha Terra*:

O vale de Santarém é um desses lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos e deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está numa harmonia suavíssima e perfeita; não há ali nada, grandioso nem sublime, mas há como simetria de cores, de sons de disposição em tudo quanto se vê e se sente, que não parece senão que a paz, a saúde, o sossego de espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. As paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe. Imagina-se por aqui o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração. (Garrett, 1963: 48)

Nesta obra da literatura romântica, outras dimensões podem ser encontradas, como o culto da natureza:

A faia, o freixo, o álamo, entrelaçam os ramos amigos; a madressilva, a mosqueta, penduram de um a outro suas grinaldas e festões; a congossa, os fetos, a malva-rosa do valado vestem e alcatifam o chão. (p. 49)

No fundo de um largo vale aprazível e sereno, está o sossegado leito do Tejo, cuja areia ruiva e resplandecente apenas se cobre de água junto às margens, donde se debruçam, verdes e frescos ainda, os salgueiros que as ornaram e defendem. Dalém do rio, com os pés no pingue nateiro daquelas terras aluviais, os ricos olivedos de Alpiarça e Almeirim... (Garrett, 1963: 125)

Ou o *mistério* e a *decrepitude*: «Eram as últimas horas do dia, quando chegámos ao princípio da calçada que leva ao alto de Santarém. A pouca frequência do povo, as hortas e pomares mal cultivados, as casas de campo arruinadas, tudo indicava as vizinhanças de uma grande povoação, descaída e desamparada.» (Garrett, 1963: 120)

3.2 A Lezíria na vigência do Estado Novo – a denúncia neorrealista

Durante o Estado Novo, a agricultura é tida como desígnio primeiro da Nação, detendo a lezíria uma imagem destacada no panorama rural português devido à sua excecional fertilidade e aos investimentos tecnológicos ali desenvolvidos. Verificava-se, contudo, uma forte desigualdade social e económica, aliada à pobreza e ao analfabetismo da maior parte dos trabalhadores rurais, alvo de forte crítica de boa parte da elite cultural da época, em particular escritores ligados à corrente neorrealista (Manuel da Fonseca, Alves Redol, Joaquim Namorado, João Cochofel, Namora, Fernando Soeiro Pereira Gomes, Mário Dionísio, entre outros). Os temas dominantes abordam questões ligadas às injustiças sociais, à exploração do trabalho, à pobreza e à fome. A paisagem ajuda nestas narrativas dramáticas, que estão em oposição à perspectiva pitoresca e bucólica do romantismo (Carmo, 2012). É uma paisagem descrita como uma paleta de tons sombrios, como retrata Alves Redol no excerto retirado de *Gaibéus* (1939):

A planície devastada nas restevas curtas, nas manchas dos poisios e no revólvido dos alqueives, sempre monótona como um deserto. Valas extensas e abertas onde as águas fazem charco e os boqueies remijam humidades infiltradas na terra. Veias onde a vegetação daninha é mais exuberante e as copas das árvores se vêm rever no seu espelho verde barrento. (A. Redol, ed. 1989: 214)

Ou Soeiro Pereira Gomes, em *Esteiros* (1941):

Morava no fim da vila, à beira dos esteiros. Da casa que o pai fizera, toda madeira e lata, viam-se os toiros pastar na outra margem e as rotas dos barcos. Havia tufos de junco nos esteiros e lixo abandonado. Cedo, porém, se aborrecu daquele recanto monótono, só água e planície. A floresta dava-lhe pela cinta – era junco – e o lixo era lixo, apenas (S. P. Gomes, ed. 2021: 9)

Também no contexto da paisagem, os neorrealistas são exímios na descrição de fenómenos extremos, como as cheias, incontornáveis na história da lezíria e das suas gentes – é o que retratam os excertos das obras: *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes; *Barranco de Cegos* e *Gaibéus*, de Alves Redol:

As cheias cobriram de água os olhos dos camponeses. Perdidas as margens, o rio fez-se mar – mar de aflições. Mas, ... a gente que veio da cidade, em automóveis, não via angústias, nem olhos rasos de lágrimas. Assentou binóculos sobre a lezíria, e as lentes aproximaram telhados de casas submersas, telheiros desmantelados, copas esguias de choupos como dedos de naufrago. (S. P. Gomes, 2021: 66);

Deixou-se escorregar pelo valado, a sondar as águas que marulhavam em baixo. – Há aqui um fundão, pai, e a corrente puxa muito. – É uma boca que ficou das cheias. Agora sabiam que estavam na Ilhota, junto do baixio de lama que o rio inundara. Do outro lado, a emposta do Castro. E, sobre o telhado do barracão da palha, valadores e gaibéus, o pessoal de todo o ano e as famílias... Surpreendidos pelo temporal, recolheram-se no sótão da pousada, sem susto nem atropelos. Era costume, todos os anos... Dois guardadores andaram ainda a pôr o gado a salvo, não fosse o patrão despedi-los, pelo seu relaxo. E lá se perderam, atolados na lama ou arrastados pela corrente. (*ibidem*: 79);

Ainda o avô era vivo, o avô Chicote, dera-se uma cheia no Tejo, daquelas que parecem capazes de cobrir a terra. Tocadas pelo vento, as águas submergiam malagueiros, mouchões e lezírias, danadas de todo, e se não fora um rancho de gaibéus, que estava na margem norte e se meteu ao temporal, todo o gado e o trigo de um celeiro atestado teriam ido com a cheia para o mar. (A. Redol, ed. 2014: 199);

e

Se a chuva apertar, uma semana que seja, só ali passam cavalos e homens. E se o Tejo engrossar, tudo aquilo ficará submerso, como um lago enorme, onde vogarão ramos de árvores, restos de poisadas e animais mortos. Nem para os rabezanos contratados ao ano haverá trabalho. O rio virá das

ruas das vilas ribeirinhas até à charneca. Água até ao infinito – tudo encharcado. E a cheia invadirá todos os lares com a sua tragédia. (A. Redol, 1989: 228)

Mas a paisagem neorrealista é sobretudo expressão da dureza do trabalho, constituindo bom exemplo a profissão de valador, de que dá nota Soeiro Pereira Gomes em *Esteiros*:

A manhã é ainda um pressentimento, mas já no quartel o despertador anunciara o dia. Os valadores deixaram a tarimba, que não acalenta fadigas; tatearam as pás, ao canto; e, depois de enganarem as bocas com naco de pão mais duro que a tarimba, meteram-se ao esteiro. – Vamos a isto, antes que a maré suba. As pernas resvalaram no lodo até aos joelhos, e a humidade arrepiou-as. Chap... Chap... Caíram as primeiras pazadas na terra firme. Movimentos ágeis dos corpos em linha, quebrantados apenas pela modorra da madrugada. A nata do esteiro não se prende ainda às pás: é leve e corredia. As pazadas caem no silêncio, e a campina, além do rio, repete-as com arremedo. (S. P. Gomes, 2021: 139);

Um barco entra a bordejar pelo esteiro grande, ajoujado com a rama de pinheiro. Parece bandeira de paz a vela branca que traz enfunada no mastro. Mas a valagem prossegue sob canícula impiedosa. – Aproveitem o ensejo, que a maré vem aí... «Deixá-la vir», pensam os valadores. Só assim mitigariam os ardores do corpo e a fadiga. Mas a maré não vem, que o rio parece charca estagnada. O vento corre contra a barra e contra os valadores: as águas babujam as lamas, mas não sobem. (*ibidem*: 141)

A denúncia neorrealista alerta para a decrepitude do quadro social vigente, sublinhando as condições de vida precárias do grande número de trabalhadores temporários que ajudavam às colheitas. Nas obras analisadas estão sublinhadas as fortes tensões sociais entre lavradores terratenentes, lidadores de gado bravo (*campinos* e *rabezanos*³³), jornaleiros locais (ganhões) e *gaibéus* (jornaleiros vindos da Beira Baixa, que se reuniam anualmente na lezíria, sobretudo para ajudar na cultura do arroz), como referenciam os seguintes textos de Alves Redol:

Primeiro, de bandeirolas a tirar miras para o erguer das travessas e a mandar homens na rebaixa, até os tabuleiros poderem receber uma lâmina de água para a sementeira; depois, a dirigir aquele caudal que todos os dias entrava Lezíria dentro, pela regadeira mestra, não fossem afogar-se os pés de arroz ou morrer alguns por míngua. Quantas noites não pregara olho a traçar planos para os canteiros da ponta de baixo que pareciam avessos a receber frescura.

Então, erguia-se da esteira para percorrer o arrozal, levando as estrelas por camaradas mais a endecha da água e o zangarreio das rãs. De quando em quando, o desânimo vencia-o – o desânimo e as sezões (A. Redol: 1989: 19); Se não fossem eles, mais braços da Borda-d'Água encontrariam trabalho na Lezíria. Os patrões querem pessoal que não tenha domingos e se alimente de jornas baixas... Por isso as mondas e ceifas são feitas por gaibéus e carmelos. E os rabezanos procuram nas fábricas e nas descargas dos cais o que o campo não lhes dá agora. Ainda bem, pensam muitos. Eles não podem olhar como camaradas os gaibéus e carmelos. (*ibidem*: 81)

No rio vivia uma importante população piscatória (pescadores de sável, azevia, lampreia) que se reforçava anualmente com a chegada de migrantes temporários provenientes de Vieira de Leiria e da Beira Litoral, os chamados *avieiros*, *caramelos* e *ílhavos*, aos quais Alves Redol presta homenagem: «Depois de comprar o saveiro onde vivia, a sorte pusera-se macha. Pouco adiantara. Chegavam-lhe notícias da Vieira vinda pelos homens que vinham todos os Invernos trabalhar para a Ribeira de Vaiada. A mesma coisa: mar ruim, peixe de fome.», lê-se em *Avieiros* (1942) (A. Redol, ed. 2004: 33) e em *Gaibéus*: «E então gaibéus e carmelos, que nunca tinham ensejo de criar cama... iam e vinham como as cheias ou como as cegonhas.» (A. Redol, 1989: 69)

Davam abrigo à população marítima pequenos aglomerados de casas palafitas (Escaroupim, Palhota, Lezirão, Patacão, ...), edificadas nas duas margens do rio Tejo. Algumas famílias migrantes viviam em permanência nos próprios barcos (Almeida, 2015), como retrata Soeiro Pereira Gomes em *Esteiros*:

Os saveiros apagam as luzes. Depois – remos em movimento, como asas enormes de pássaros – vêm encostar-se à ponta dos esteiros, enquanto a água vaza. São mais negros do que a noite, negros como a vida de quem neles labuta, noite e dia. Os pescadores fincam no lodo, à proa e à popa dos barcos, duas estacas tão nodosas como as suas mãos, e adormecem sob o teto de oleado, a sonhar com peixes que não pescaram (S. P. Gomes, 2021: 139).

À dureza da vida no campo e no rio acresce a precariedade da indústria: é o caso das históricas fábricas de telha, já em forte declínio em meados do século XX, como relatado na mesma obra: «Barcos, pombas e poente, toda a paisagem daquele fim da tarde, entravam pelos olhos dentro do Gaitinhas, extasiado. Gineto, porém, só via os esteiros longos dos telhais, como dedos de mão arrepanhando águas. Os esteiros e as chaminés esguias das fábricas, que o crepúsculo enegrecia mais.» (S. P. Gomes, 2021: 33); «As histórias contavam-se

em noites de verão, enquanto os fornos lambiam mutanos. Havia estrelas no céu, e o telhal, enluarado, era cenário irreal. (*ibidem*: 46);

Nisto, a voz deste ressoou imperiosa: – Eh! Vocês, os dos cestos. Descem por esta prancha, sobem por aquela, e despejam o carvão nas vagonetas. (Fez um gesto largo de mando.) Vamos, formem bicha. Só então Maquineta caiu na realidade. Lançou em volta um olhar estranho, interrogativo, como que a procurar a ilusão fugitiva. As máquinas ficavam lá para trás, nos barracões sombrios, altos como muralhas. Ali não chegava a sinfonia dos motores, dos martelos e bigornas, das correias e tambores. Era a desolação do cais. Águas quebradas sob pontões improvisados; negros barcos sem velas, lado a lado, balouçando na babugem as quilhas prenes de carga farrusquenta. Ao longe, a campina enevoada; perto, o rio indiferente, sonâmbulo. Paisagem – solidão. (*ibidem*: 121)

e

Os telhais devem ser antiqüíssimos, não? – inquiriu um dos senhores anónimos. – Meu defunto pai dizia que vêm do tempo dos Árabes. – É uma indústria interessante. – Mas já não dá nada. Noutros tempos, quando se fabricava telha portuguesa, valia a pena. Agora, há processos mais modernos, outros materiais... Olhou de banda o gerente da Fábrica Grande, que sorria enigmáticamente, e calou-se. (*ibidem*: 167)

3.3 A Lezíria contemporânea na Nova Literatura de viagens

No plano literário, as mudanças tecnológicas, científicas e culturais do novo milénio fizeram-se sentir naquilo a que muitos pensadores (Nietzsche, Bataille, Deleuze, Lyotard, Foucault, Derrida, entre outros) designam por pós-modernidade. A tónica nas reivindicações de ordem económica e nos desequilíbrios sociais foi substituída por outros focos temáticos, nos quais entram as questões ambientais e sobretudo os conflitos culturais, muitas vezes centrados em experiências pessoais. O significado político das obras tornou-se mais aberto, aumentou o uso de imagens interagindo com o texto e a permeabilidade entre diferentes tipos de arte. Péron-Moisés (2016) sintetiza algumas das novas valências da literatura pós-moderna, nomeadamente: intertextualidade, paródia, metalinguagem ou comentário metalinguístico, o ludismo, a ironia, o individualismo, a abertura do sentido, cabendo ao leitor interpretar as obras.

Saramago dá corpo a essa visão pós-moderna de escrita em *Viagem a Portugal* (1981), na qual o motivo da viagem é centrado na descoberta /redescoberta do país, também dos lugares do seu Ribatejo natal. Por outro lado, Saramago ao escrever na terceira pessoa e intitulado-se «viajante», qual repórter que dialoga com o leitor, vai desconstruindo e reorganizando a sua imagem de país e do eu, como produtos de uma cultura, como refere Claudio Magris (2014) no prefácio da 27.^a edição do livro.

Ao longo da narrativa Saramago revela importantes atributos da paisagem da lezíria e das suas mudanças. Sublinha memórias, marca a presença incontornável do rio Tejo, dos vastos campos planos, associados a uma paisagem perdida (de gentes), perto de Lisboa, mas longínqua de centralidade, como descobre na seguinte passagem de *Viagem a Portugal*:

É que o esplendoroso panorama, a grande vista sobre o rio e os campos de Almeirim e Alpiarça, ainda mais acentuam a sensação de isolamento, de distância, quase de ausência que em Santarém se experimenta. (Saramago, 1981: 179)

Saramago questiona também o futuro da lezíria que, após o 25 de Abril de 1974, sofreu mudanças significativas: no regime de propriedade (nacionalizações e cedência da posse de terras a rendeiros, e posterior entrega a antigos e novos proprietários); na quebra da população rural e sua saída para os centros urbanos regionais e para Lisboa; na multiplicação das indústrias alimentares; no alargamento do regadio e das monoculturas (Madaleno, 2006).

Na paisagem visual surgem grandes pivots de rega e na paisagem olfativa passaram-se a sentir, mais frequentemente, os agroquímicos. Saramago nota a introdução da mecanização e da regularização do campo, com ironia:

Este é o Campo da Golegã. Para um lado e para o outro da estrada, fabricaram esta terra os homens e o rio. Fizeram-na lisa para se verem melhor uns aos outros, resguardado o rio entre salgueiros enquanto lhe não vem a hora de continuar a sua parte da obra, se não a de destruir, caso em que não está excluída a culpa dos homens. (Saramago, 1981: 179)

A revitalização dos campos e sobretudo a vitalidade da construção civil inerente à cintura urbana de Lisboa multiplicou as atividades económicas, fazendo «desenvolver uma razoável densidade de centros urbanos de média dimensão ligados a vias de comunicação rápidas. O rio passa a ser um obstáculo por falta de ligações entre as margens, ainda que se tenham construído algumas pontes no último século» (Mattoso *et al.*, 1997: 25). O caminho-de-ferro manteve ou reduziu os seus serviços e as estradas só melhoraram mais

efetivamente na margem direita. Na passagem seguinte, adivinha-se essa escassez de vias de comunicação na lezíria, pelo uso do singular: «A estrada corta a direito, não há colinas a contornar, desníveis a vencer, é quase uma reta perfeita até àquele outro rio que é, diga-se-lhe o nome, o Almonda.» (Saramago, 1981: 181)

Em termos ambientais, o caudal do Tejo fora em boa parte domesticado, mas a qualidade das suas águas piorou, multiplicando-se os riscos: inquinação das águas subterrâneas devido ao excesso de utilização de pesticidas, contaminação do rio Tejo, captura excessiva de água dos aquíferos. Saramago dá a saber dessa riqueza de cursos de água e (talvez) da qualidade da mesma: «O caminho é fácil, sempre no cheiro de águas várias, as do Tejo, as da vala de Alpiarça, da ribeira de Muge, e lá mais para o sul, pouco antes de Benavente, o rio Sorraia, de maior porte.» (Saramago, 1981: 182)

A este quadro de mudança na paisagem da lezíria associam-se ameaças a espécies de fauna e flora, comprometendo a riqueza da biodiversidade, defendida e enquadrada por figuras jurídicas de conservação da natureza, nomeadamente a Reserva Natural do Estuário do Tejo. Uma vez que em *Viaagem a Portugal* Saramago se dirige ao leitor como um amigo com quem partilha ideias e memórias, teria sido interessante perguntar ao escritor qual a sua visão sobre o impacto na paisagem da lezíria da eventual construção de um aeroporto internacional junto ao Tejo.

4. CONCLUSÕES

Os excertos literários utilizados no artigo são úteis para relatar particularidades da paisagem ribatejana e complementar perspetivas sobre os modos de vida a ela associados, reforçando assim a afirmação identitária da região.

A análise de obras integradas em diferentes correntes literárias e épocas históricas como sugerido para a unidade de paisagem Lezíria, permite confrontar diferentes discursos sobre a paisagem – circunstâncias naturais que a caracterizam e particularidades sociais que a representam, como atividades económicas e modos de vida das populações – assim como escrutinar interesses e preocupações dos escritores.

A seleção dos excertos e a sua adaptação ao contexto espacial e temporal a que dizem respeito poderão servir como ponto de partida à futura elaboração de roteiros literários dirigidos às paisagens ribatejanas, respondendo a

solicitações das entidades ligadas ao poder local e ao turismo regional, incrementando a oferta existente para a visita cultural à região.

Os roteiros literários podem ser divulgados com o apoio de universidades, escolas, associações culturais, bibliotecas, integrar atividades como leitura de textos, récitas de teatro, performances, entre outros. Para isso, será importante a dinamização de uma rede articulada de entidades interessadas na divulgação da região, relativamente à qual a construção de roteiros literários deverá ser ação prioritária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA GARRETT (1963 [1846]). *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: Lello & Irmão Eds.
- ALMEIDA, Filipa A. C. (2015). *Aldeias Palafíticas Fluviais em Portugal – Urbanismo e Arquitetura Avieiras* (Tese de Doutoramento). Covilhã: Univ. da Beira Interior.
- ALVES REDOL (1989 [1939]). *Gaibéus*. Lisboa: Ed. Caminho.
- ALVES REDOL (2004 [1942]). *Avieiros*. Lisboa: Herdeiros de Alves Redol e Ed. Caminho.
- ALVES REDOL (2014 [1961]). *Barranco de Cegos*. Lisboa: Ed. Caminho.
- BERQUE, Augustin (1994). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallon.
- BIROT, Pierre (1950). *Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, Ed. Minerva.
- CANCELA D'ABREU, Alexandre, PINTO-CORREIA, Teresa e OLIVEIRA, Rosário (2004). *Contributos para a Identificação e Caracterização da Paisagem em Portugal Continental*. Lisboa: Direcção-Geral do Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano (DGOTDU).
- CARMO, Carina Infante (2012). «Algumas razões porque não se pode deixar de ler os neorealistas». *Revista Vértice* 162, pp.54-69: <https://sapientia.ualg.pt>, cons. março 2024.
- CARPINETTI, João S. (s.d.). *Mappas das Provincias de Portugal*. Lisboa: Francisco Manoel Pires.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2014). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ed. Siruela.
- COLLOT, Michel (2011 [2006]). *La Pensée-paysage*, Actes Sud/ENSP, France Graziani, R. (2006), *Fictions Philosophiques Du Tchouang-Tseu*. Lisboa: Ed. Bertrand.
- CONSELHO DA EUROPA (2000). *Convenção Europeia da Paisagem*. Florença. (Decreto n.º 4/2005 – D.R. n.º 31, Série IA de 2005-02-14).
- CONSTÂNCIO, Natália, ALVES, Daniel e QUEIROZ, Ana Isabel (2019). LITESCAPE. PT – Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental como uma ferramenta para o turismo literário. *Revista Cultur*, ano 13, n.º 02: <http://periodicos.uesc.br/>

- CORREIA DA CUNHA, J. (1970). «Caracterização Geográfica da Bacia Hidrográfica do Tejo [Geographical characterization of Tagus river basin]». In Colóquio Sobre o Desenvolvimento da Bacia Hidrográfica do Tejo, Santarém.
- CRANG, Mike (1998). *Cultural Geography*. London: Routledge.
- D'AZEVEDO, Álvaro R. (1981 [1926]). *Benavente. Estudo Histórico-Descritivo*. Lisboa: Câmara Municipal de Benavente.
- GASPAR, Jorge (1970). «Portos Fluviais do Tejo». *Revista Finisterra*, n.º 5 (10), pp.153-204, Lisboa: Centro de Estudos Geográficos.
- GASPAR, Jorge (1993). *As Regiões Portuguesas*. Lisboa: Ministério do Planeamento e da Administração do Território.
- GONÇALVES, Mariana (2013). *José Saramago: da viagem ao viajante* (Dissertação de Mestrado). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- GUERRA, Manuel José Júlio (1861 [a ca de 1864]). *Estudos Chorographicos, Physicos e Hydrographicos da Bacia do Tejo compreendida no Reino de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional: <https://purl.pt/21846>
- KENT, Alexander e VUJAKOVIC, Peter (2018). «Maps and identity». In A. J. Kent e P.Vujakovic (Eds.), *The Routledge Handbook of Mapping and Cartography* (pp. 413-426). London: Routledge.
- HERCULANO, Alexandre (1973). «Cenas de um ano da minha Vida. Poesia e Meditação (1831-1832)». In *Apontamentos de Viagem (1853-1854)*. Lisboa: Editora Livraria Bertrand.
- LAVRADOR, Ana (2013). *Eu sou como um fragão da minha terra. A paisagem na obra de Manuel Vaz de Carvalho* (e-book). Lisboa: Instituto de Estudos de Literatura e Tradição, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e FCT.
- LAVRADOR, Ana (2014). «O Projeto Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental – uma aplicação a itinerários turísticos no Douro», *Revista Lit&Tour* (pp. 203- 232), Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- LAVRADOR-SILVA, Ana (2023). «Itinerários literários no Douro – aplicação do projeto Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental». In *Atas do Simpósio Europeu Paisagens Culturais da Vinha: Identidades, Desafios e Oportunidades* (pp. 115-127). Porto: CITCEM, Univ. Porto.
- LEWIS, Peirce (1985). «Beyond description». *Annals of the Association of American Geographers*, 75(4), pp. 465–477.
- LOPES, Ana Maria Costa (2008). «Diferenças Regionais e seus reflexos na Literatura». In M. F. Lages e A. T. Matos (Eds.) *Portugal, Percursos de interculturalidade, Matrizes e configurações* (155-224). Lisboa: Alto-Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, https://www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/3_PI_Cap4.pdf/5a251712-8f8d-4ef2-8dcd-41e010987ec2
- LOWENTHAL, D. (1975). «Past Time, Present Place: Landscape and Memory». *Geographical Review* 65(1): 1-36: <https://www.jstor.org/stable/213831> (cons. novembro 2022).

- MADALENO, Isabel M. (2006). História Económica da Companhia das Lezírias. *Revista História Econômica & História de Empresas* IX, 2, 155-204.
- MAGRIS, Claudio (2014). Prefácio «É proibido quebrar ninhos e escrever prefácios». In J. Saramago, *Viagem a Portugal*, 27.ª ed., Lisboa: Porto Editora.
- MARTINEZ DE PÍSON, Eduardo (2023). Atlas Literario de la Tierra. Paisajes de Palabras. Madrid: Fórcola Ediciones.
- MATTOSO, José, DAVEAU, Suzanne e BELO, Duarte (1997). *Portugal, O Sabor da Terra – Ribatejo*. Lisboa: Ed. Círculo de Leitores.
- ORTEGA Y GASSET, José (2004 [1916]). «Cuadreno de bitácora. El espectador VII». In *Obras Completas II*. Madrid: Ed. Taurus.
- PEREIRA, Leonardo de Atayde (2009). *O sentido de História para Alexandre Herculano: uma interpretação romântica (1830-1853)* (Dissertação de Mestrado). São Paulo: Fac. Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla (2016). *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Ed. Schwarcz.
- QUEIROZ, Ana Isabel & ALVES, Daniel (2015). «Introdução à geografia literária do fado». In A. I. Queiroz (ed.), *Paisagens Literárias e Percursos do Fado*, pp. 6-14, Lisboa: FCSH/NOVA.
- QUEIROZ, A. I. (2017). Landscapes of Portugal in Two Hundred years of Narratives. *Portuguese Studies*. Vol. 33: 1 (pp. 39-55) <https://www.researchgate.net/publication/316749731>.
- QUINTEIRO, Sílvia e HENRIQUES, C. (2012). «Olhão Cidade de Turismo Literário: uma Realidade Longínqua?» *Revista Turismo e Desenvolvimento*, 17/18(3), 1583-1596.
- QUINTEIRO, Sílvia e BALEIRO, Rita (2017). *Estudos em Literatura e Turismo. Conceitos Fundamentais*. Lisboa: Ed. FL Univerdade de Lisboa.
- RIBEIRO, Orlando (2011) [1945]. *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico* (8.ª ed.). Lisboa: Ed. Letra Livre.
- ROGER, Alain (1997). *La théorie du paysage en France (1974-1994)*. Ed. Champ Vallon.
- SALTER, Cristopher e LLOYD, William (1977). *Landscape and literature* (Resource Paper), pp. 76-3. Washington, DC: Association of American Geographers.
- SARAIVA, Maria da Graça, LOUPA-RAMOS, Isabel e BERNARDO, Fátima (2017). «Avaliar paisagens e sua identidade – Observatório(s) como resposta metodológica?» In P. Fidalgo (Coord.) *Estudos de Paisagem*, Vol. III, 276-293. Lisboa: Instituto de História Contemporânea, FCSH Nova, Lisboa: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/21861/1/2017-E-BOOK%20Estudos%20de%20Paisagem%20III-2017-%20Artigo-1.pdf>
- SARAIVA, M.ª Graça, LAVRADOR-SILVA, Ana e RAMOS, Isabel L. (2021). «A Charneca do Ribatejo, paisagem e identidade. Perspetivas a partir do observatório da paisagem da charneca». *Revista Finisterra*, LVI (117), 81-106. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos. DOI: 10.18055/Finist8629

- SARAMAGO, José (1981). *Viagem a Portugal*, 27.^a ed. Lisboa: Porto Editora.
- SCHAMA, Simon (1995). *Landscape & Memory*. Londres: Ed. Fontana Press.
- SENA, Pedro Silva (2018). *Campinos, touros e cheias na lezíria: produção social das representações hegemónicas do Ribatejo* (Working Paper 16). Lisboa: FCSH - CRIA: <https://zenodo.org/records/3999622>
- SENA, Pedro Silva (2022). *Ribatejo: Notas sobre Geografia e História*. Working Paper 22, Lisboa, FCSH-UNL-CRIA, (<https://www.academia.edu>, consult. outubro 2023).
- SOEIRO PEREIRA GOMES (2021 [1941]). *Esteiros*. Lisboa: Ed. Quetzal.

NOTAS

- ¹ Mouchão – designação relativa a barra arenosa (ilhota) no rio Tejo.
- ² A parte inferior da planície aluvial é abrangida pelas marés que se fazem sentir até cerca de 50 km para o interior da linha de costa.
- ³ A prática dos «acrescidos» só foi legislada (proibida) no século XIX, no reinado de D. Maria Pia.
- ⁴ De acordo com Leite Vasconcelos, o propósito de criar artificialmente um canal único na parte da lezíria do rio Tejo tem início no século XVI, mas só no reinado de D. João V (século XVIII) obteve sucesso a abertura de um canal próximo da Valada e outro junto a Almeirim. Na vigência de Marquês de Pombal, iniciou-se, na margem direita, abertura da Vala da Azambuja (26 km).
- ⁵ Portos fluviais importantes da unidade Lezíria – Muge, Benavente, Vila Nova da Rainha, Azambuja, Salvaterra de Magos, Valada, Praia do Ribatejo, Chamusca e Constância que, em 1823, teria 313 pescadores e gente de mar e apenas 22 trabalhadores rurais (Gaspar, 1970:165)
- ⁶ Existem registos de seca extrema e possibilidade de atravessamento do rio a pé (ano de 1798), ou serem ultrapassados caudais de mais de uma dezena de milhar de metros cúbicos, assumindo as cheias dimensões de catástrofe.
- ⁷ Luís de Camões refere, pensa-se que aludindo a Constância na confluência do rio Zêzere, a cor barrenta do rio Tejo, devido aos sedimentos em suspensão.
- ⁸ Quando da formação de Portugal a Ordem dos Templários assume a posse dos campos aluvionares, granjeados pela coroa (reguengos) no reinado de D. Dinis (século XIII). No século XVII, D. Afonso IV concede a seus filhos segundos a gestão e proventos de terras da lezíria e da charneca, criando a Casa do Infantado, cedendo os campos da Chamusca à Casa da Rainha.
- ⁹ Paul – Lugar de águas estagnadas, insalubre, difícil de cultivar e de circular, decorrentes do depósito de areias junto às margens, que ficaram acima da cota da planície aluvial (depósitos mais finos), do leito do rio e dos afluentes.
- ¹⁰ As referências literárias a valas e diques, ao trabalho heróico dos homens no controlo do rio e da planície aluvial são somente assumidas, com detalhe, na literatura neorrealista.
- ¹¹ Em 1884 é fundada a primeira fábrica de agroquímicos de Portugal, na Póvoa de Sta. Iria.
- ¹² *Horst* – bloco de território elevado em relação ao território vizinho devido a movimentação tectónica.
- ¹³ Rabezanos – ajudantes na lide dos touros, contratados ao ano.

CAPÍTULO 2



© Paulo Rocha Monteiro



© Ana Cristina Carvalho

RESUMO

Natureza e monumentalidade nas Viagens garretianas

O objectivo deste ensaio é demonstrar como a obra *Viagens na Minha Terra* (1846), de Almeida Garrett, além do levantamento e perspetivação crítica da patrimonialidade material e imaterial – em particular a natureza e a paisagem do vale de Santarém, no Ribatejo – promove a consciência identitária nacional, estética e individual, intimamente conectadas. Além disso, perscrutar-se-á a dimensão (auto-)reflexiva da escrita garrettiana – em particular deste terceiro título do tríptico revelador de um projecto romântico de herança iluminista – e o modo como ela se inscreve no Cânone Literário, inovando.

Palavras-chave: Viagens. Almeida Garrett. Vale de Santarém. Património material e imaterial. Retrato e Paisagem. Refundação.

ABSTRACT

Nature and monumentality in Almeida Garret's Viagens

The aim of this essay is to demonstrate how the work *Viagens na Minha Terra* (1846), by Almeida Garrett, in addition to the survey and critical perspective of material and immaterial heritage – particularly the nature and the landscape of Santarém Valley, in Ribatejo province – promotes national, aesthetic and individual identity consciousness, closely connected. Furthermore, we examine the (self-)reflexive dimension of Garrett's writing – particularly that of this third title of a triptych revealing a romantic project with a Enlightenment heritage – and the way it belongs to the Literary Canon, innovating.

Keywords: Travel. Almeida Garrett. Santarém Valley. Material and immaterial heritage. Portraits and Landscape. Refounding.

Natureza e monumentalidade nas Viagens garretianas

ANNABELA RITA

annabela.rita@gmail.com

Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa I
Centro de Estudos Globais (CEG) – Universidade Aberta I
Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS)
– Universidade do Minho

É inegável que a osmose e a identificação entre o Poeta e o Livro, entre o Livro e a consciência nacional é não só um facto, mas o facto capital da nossa Cultura.

Eduardo Lourenço, 1980: s.p.¹

Cá estamos num dos mais lindos e deliciosos sítios da terra: o vale de Santarém, pátria dos rouxinóis e das madressilvas, cinta de faias belas e de loureiros viçosos. Disto é que não tem Paris, nem França nem terra alguma do Ocidente senão a nossa terra, e vale bem por tantas, tantas coisas que nos faltam.

O Vale de Santarém é um destes lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos e deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está numa harmonia suavíssima e perfeita: não há ali nada grandioso nem sublime, mas há uma como simetria de cores, de sons, de disposição em tudo quanto se vê e se sente, que não parece senão que a paz, a saúde, o sossego do espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. As paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe. Imagina-se por aqui o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração.

À esquerda do vale, e abrigado do Norte pela montanha que ali se corta quase a pique, está um maciço de verdura do mais belo viço e variedade. /... /

Para mais realçar a beleza do quadro, vê-se por entre um claro das árvores a janela meio aberta de uma habitação antiga mas não delapidada – com certo ar de conforto grosseiro, e carregada na cor pelo tempo e pelos vendavais do sul a que está exposta.

A janela é larga e baixa; parece mais ornada e também mais antiga que o resto do edifício que todavia mal se vê...

Interessou-me aquela janela.

Almeida Garrett (*Viagens na Minha Terra*, 1846, ed. 1983: 64 e 68-69)²

1.

Não é por acaso que Ofélia Paiva Monteiro intitula um dos seus trabalhos *Viajando com Garrett pelo Vale de Santarém* (1966). Ler as *Viagens na Minha Terra* (1846), de Almeida Garrett (1799-1854) é, de facto, sentir que viajamos com um guia que nos conduz através de uma labiríntica *sobreimpressão*: o plano da escrita autoral e o da viagem, com tudo o que consigo arrastam, e o da memória que embebe ambas. Não me refiro a níveis diegéticos ou narrativos, mas a «mapas» interactivos que fazem visualizar o território percorrido entre Lisboa e Santarém (natural, humana e monumental), o da escrita cujas razões se partilham e, enfim, o da cultura que convoca a memória colectiva e a autoral (histórica, literária, etc.), por sua vez, multiplicadas (por exemplo, a lenda de Santa Iria surge na versão conventual, aristocrática e erudita) e sempre dúplices de materialidade e imaterialidade. Todas essas paisagens são *patrimoniais* e todas elas se embebem e reflectem reciprocamente, sendo a viagem o operador da sua dinamização: é ela que relaciona, lembra, descreve, narra, encena...

A *Convenção do Património Mundial, Cultural e Natural da UNESCO* (1972) tem por objetivo proteger os bens patrimoniais dotados de um valor universal excepcional. Em 2003, juntou-se a ela a *Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial*, numa trajectória de alargamento estratégico do conceito de cultura e das suas manifestações e do que pode ser a missão da preservação. Na rota da cultura e da sua universalidade, há um moroso e premente trabalho de conservação do que se sente poder perder-se, mas também do que pode fundir em si os critérios do *global* e do *local*. Os tempos são de uma globalização que faz temer a dissolução da singularidade local na erosão da replicação e homogeneidade...

No início da nossa modernidade – que os estudos literários convencionam no Romantismo (o tempo do Génio!), os historiadores tendem a ver na Revolução Francesa (explodindo no «Liberdade, Igualdade, Fraternidade!»), os filósofos remetem para o iluminismo e a ciência vincula ao século XVII – poderemos surpreender esse movimento de revisitação da memória, do trajecto feito, visando tomar balanço para o «golpe d'asa» o salto em frente. O que, de algum modo, revela ser o homem um ser imaginante (Edgar Morin), mas de memória constituído: ela é a referência imprescindível ao movimento mental, seja ele cognoscente ou fantasista, e a sua falta é uma doença temida (amnésia, alzheimer, demência, senilidade)...

2.

No Romantismo português da primeira geração, Almeida Garrett e Alexandre Herculano (1810-1877) fazem a arqueologia da cultura portuguesa, um autêntico levantamento da existência, quer para poderem inovar relativamente a ele, quer para poderem preservar o legado nessa inovação, incorporando-a, quer explícita, quer implicitamente. Circunscrever-me-ei, aqui, a Garrett, e às suas *Viagens na Minha Terra*, novela enovelada que «[p]rimeiro que tudo, /.../ é um símbolo ... é um mito /.../» (ed. 1983: 16), afirmação ostentada num dos treze painéis de azulejos de 1996 de Lima de Freitas, na Estação Ferroviária do Rossio, em Lisboa.

Por isso, Eduardo Lourenço afirmará no seu discurso das comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas (Leiria, 1980):

É inegável que a **osmose e a identificação entre o Poeta e o Livro, entre o Livro e a consciência nacional** é não só um facto, mas o facto capital da nossa Cultura. Se o não fosse, não estávamos aqui, reunidos colectivamente em volta de Camões, refazendo neste templo de prodígios siderais, uma nova versão dos painéis de Nuno Gonçalves.³

Ora, Garrett toma o bastão do legado camoniano no poema que lhe dedica: *Camões* (1825). Homenagem que o legitima como continuador...

Garrett planifica a sua obra como série de diversidade genológica na tradição dos *polípticos*, consagradora e identitária, conjugando a tradição e a modernidade, sugerindo a influência do *sagrado* sobre o *profano*, vertida em *destino* ou *fatalidade*. Nela se destaca (e o próprio autor o faz no «Prólogo da primeira edição» das *Viagens*) o tríptico *Camões* (1825), *Frei Luís de Sousa* (1843-44) e *Viagens na Minha Terra* (1846).⁴ Revelam um projecto romântico de herança iluminista, *refundador* da identidade nacional: fazem um levantamento e classificação da existência da sua patrimonialidade (material e imaterial), organizando-a em núcleos expositivos genológica e cronologicamente distintos que reclamam visita e leitura activa, passos de uma caminhada-peregrinação pela identidade cultural nacional.

Se a tríade literária garrettiana *Camões*, *Frei Luís de Sousa* e *Viagens na Minha Terra* vectoriza uma reescrita interpretativa e efabulada da história de Portugal, também insinua poder ser lida como o *livro dos livros* (a Bíblia), *biblioteca* onde cada um oferece um *quadro* de uma época e um *ensaio de inovação genológica* (lírica, teatro e ficção), cada um deles entretecendo o drama passional e o nacional⁵ e sugerindo-se a série unida pelo itinerário de *crises* de consciência

nacionais, familiares, individuais e literárias. Num século já sombreado pelo sentimento de decadência, este tríptico constitui-se como uma espécie de *Panteão literário* de um *culto nacional*, representações de um ser *colectivo* entre o canto lírico, o réquiem e a celebração. Impondo a sua dimensão patrimonial e monumental na cultura portuguesa, que espelha e cristaliza, num jogo de reflexos.

3.

Homo viator entre Homero (ou Ulisses, personagem) e Cristo, o viajante garretiano de ambos participa na axialidade social e cultural que reclama para o seu verbo. E a escrita cartográfica desenvolve-se na senda da horaciana equivalência *ut pictura poesis*⁶ (ver Cap. XX das *Viagens*, ensinando a ver e a ler).

A *cartografia* da escrita autoral das *Viagens* radica num *território* comum (geográfico, social, cultural, iconográfico, retórico, etc.), do *evidente*, mas contempla também quer as leituras que dele faz o viajante como «observador não vulgar», sensível e erudito, quer o que nele *já não está* ou de que apenas restam *vestígios*, e, por vezes, «nem o mais leve, nem o mais apagado vestígio da antiga origem»⁷ – como é o caso do palácio de Afonso Henriques e da sua Alcáçova, edifícios da dupla legitimação, sagrada e profana, da fundação nacional e da monarquia inaugural, e caso, ainda, da história de Joaninha, nuclear na novela –, quer, ainda, o que outros nela foram vendo. Entre memória e esquecimento, como convém à renovação dos laços comunitários após épocas mais conflituosas (guerra civil entre liberais e absolutistas), num itinerário entre a capital política e a «Porta do Sol», simbólico *caminho do Sol*, com dimensão arqueológica e efabulatória, de *sobreimpressão* fusional na *pátria* nacional.

Curiosamente, não por acaso, nestes itinerários simbólicos ecoam outros europeus, insinuando um *Portugal ao Espelho da Europa*, invertendo o título *Europa ao Espelho de Portugal* (2020), de José Eduardo Franco. Afinal, o pensamento por comparação, replicação (Cf. Rita, 2019).⁸

A *paisagem* combina natureza e civilização, inscrevendo em si a estética e a cultura, donde a *periodologia* (Serrão, 2007: 7-9),⁹ que vai sendo esclarecida *in praesentia* dos edifícios descritos e mostrados em longa hipotipose («olhai para eles») (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 175): «sublime espectáculo da natureza» (*ibidem*: 182) o quadro evoca o pensamento religioso medieval (que nele reconhecia provas da existência divina) e favorece um «sonhar acordado» ou «cismar poético» (Capítulo XXIX) (*ibidem*: 182) que conduz à confusão dos tempos e das

poéticas (a do *sentimento* e a da *imaginação*, exemplificadas por Byron, Schiller e Camões, por um lado, e Homero, Goethe, Sófocles e Voltaire, por outro).

Ora, o leitor tem de se apropriar intelectiva e afectivamente dessa paisagem para que ela se torne reflexo da sua identidade comunitária ou ele a sinta como tal. Para isso, Garrett entretece a sua ficção com os principais promotores do sentimento de identidade nacional: faz-nos percorrer com «ele» o território, cartografá-lo, explicá-lo, descobrir-lhe, através de 'portais' ficcionais (janelas e afins), as histórias locais.

Por isso, no Capítulo I, a paisagem começa logo por se humanizar e se cartografar na sua completude com os Homens do Norte e os do Sul, o Vouga e o Tejo, o interior, com o campo e o seu animal mais nobre, o touro, e o litoral, com o mar. Os pontos cardeais definidos. O mapa da geografia humana, animal e territorial, mapa com os seus padrões simbólicos, representativos: em vez das alegorias dos continentes de outrora, centradas nos pares terra-rio fixados em pose, ei-lo animado por sequências de acção e de diálogo, dramatizados.

Viagens na Minha Terra é o livro que constitui a(s) história(s), o museu, o mapa e a nova-aliança dessa ideia de pátria-nação, conformando fusionalmente o sagrado, o profano e o estético nela subsumidos (cf. Anderson, 2005: 221-248): uma identidade habitada pelo imaginário de «destino» (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 176). Oferece-se como nova epopeia para a modernidade, substituindo a camonianiana, datada. Consubstanciando o pacto social e cultural, faz a ponte entre o seu autor e a comunidade, solidariza-os. Eis criadas as condições promotoras ou reforçadoras do sentimento comunitário de identidade nacional, como tão bem nos explica Benedict Anderson (2005).

Por outro lado, o *livro* replica essa função de *aliança* no plano estético: tempos, programas estéticos, autores, temas... Por isso Garrett o deseja «obra-prima, erudita, brilhante» (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 121), para «ilustração» do leitor (*ibidem*: 229), onde se inscreve «o mais interessante e misterioso episódio de amor que ainda foi contado e cantado» (*ibidem*: 74), sinalizando um discurso genologicamente complexo, conjugando o dramático, o narrativo e o lírico. Livro em cuja meditação podemos pressentir a que Cesário fará de um «que exacerbe» ou a que informará a dimensão simultaneamente spectral e epifânica da *Mensagem*.

No *mapa* desenhado, a *Terra* inscreve-se na «nossa península» (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 184), «toda a Península» (*ibidem*: 193), fraternizada nessa *identidade* cultural e estética tecida de história comum. E essa *Terra* beira o mar, mescla-se nele, como o simboliza o *verde* do vale e dos olhos de Joaninha, cor de que todas derivam (*ibidem*: 152), origem de todas elas.

Nessa finisterra, desenha-se o perfil da nação e da Europa (a camonianiana e vieirina «cabeça» da Europa e o pessoano «rosto da Europa»): paisagem

e retrato justapõem-se e identificam-se nessa metamorfose de uma no outro.¹⁰ *Um Portugal na (balança da) Europa*. Também um perfil-limite para onde confluem os da Antiguidade em diálogo: Édipo e a Esfinge fundindo-se no autoquestionamento sobre um novo projecto nacional-europeu-universal, colocando-se as grandes questões existenciais de sentido.

Perfil desenhado de modo *affettuoso*, como o que Plínio, *o Velho* (77-79 d. C., Livro XXXV, Capítulo 12, pp. 77-79) conta que Cora, filha do oleiro Butades de Sicião, esboçou numa parede, contornando a sombra do rosto do seu amado, que partia para longe, procurando, assim, manter a sua presença-memória. A seguir, a história continua, desliza para a Arte da Modelagem, no capítulo «Os inventores da arte de modelar»¹¹: Butade teria preenchido o contorno com barro, que cozeu, e este teria sido o modelo conservado durante séculos no Santuário das Ninfas, em Corinto, até à destruição da cidade por Lúcio Múmio (século ii a. C.). *A silhueta* volumetizou-se, *corporificou-se*, mas ainda permanece imóvel, petrificada em pose de um instantâneo desvitalizado.

Ora, o cronista-viajante é quem dinamiza a paisagem, percorrendo-a como arqueólogo da cultura em questionamento dessa Santarém-Pompeia-Nínive (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 183) fundindo os tempos e deles recebendo o legado civilizacional. Um lugar esvaziado dos sinais vitais, tornado, por isso, quase «não lugar» (Augé, 1992): onde «tudo [está] deserto, tudo silencioso, mudo, morto!», como «grande metrópole de um povo extinto, de uma nação que foi poderosa e celebrada mas que desapareceu da face da Terra e só deixou o monumento de suas construções gigantescas» (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 174). Arqueólogo que *faz ver* («olhai» (*ibidem*: 175) e ouvir («Escuta», (*ibidem*: 197) o outrora nessa morte anunciada, o do «povo de cuja história ela [, Santarém], é o livro» e o de Joanhina, ausente da janela: «O povo [...] ainda existe» (*ibidem*: 183), porque «[m]orrer, não morre a terra, nem a família, nem as raças: mas as nações deixam de existir» (*ibidem*: 194). Poeta, faz ouvir o seu lamento, citando Jeremias («*Quomodo sedet sola civitas!*») no «lugar de desolação e melancolia» (*ibidem*: 196) que descreve com pesar e revolta relativamente aos governantes, em especial.

E tudo nos conduz «à Porta do Sol»:

Chegámos à Porta do *Sol*; sentámo-nos ali a gozar da majestosa vista. É majestosa mas triste. A ribanceira que dali corta abaixo, até ao rio, é árida e quase calva: cobrem-na apenas, como a mal povoada nuca de um velho, alguns tufos de verdura cinzenta e grisalha de um arbusto rasteiro, meio *frútex* meio herbáceo que aqui chamam 'salgadeira' e que a tradição diz ter vindo de África para segurar a terra nestes taludes e precipícios. O aspeto e hábito da planta é realmente africano e oriental, não tem nada de europeu. Mas esta derradeira

e ocidental parte da nossa Espanha é, geologicamente falando, já tão África, tão pouco Europa, que não seria necessária a transplantação talvez; e porventura ficou esta memória entre o povo do uso que os mouros faziam da planta para esse fim. (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 194)

Aí se sinaliza o encontro intercontinental e intercultural, identidades observando-se com o espelho do mar de permeio, entreolhando-se em estranhamento pelo esfíngico enigmatismo simbolizado na arquitectónica Esfinge africana e na cartográfica Europa Regina (Johannes Putsch, 1537; Sebastian Münster, 1570) que Fernando Pessoa verbalizará em pórtico na sua *Mensagem* (1934). Local evocador do Promontório Sacro (Sagres) à saída do mundo mediterrânico, fechado sobre si e a sua história lenta (Fernand Braudel) mítica e legendariamente embebida, lugar de sepultamento de Tubal, neto de Noé, posteriormente interditado aos homens no *notturno* quotidiano por dedicação a Saturno e a Hércules/Herácles. Lugar, enfim, de S. Vicente, que os corvos e o rei fundador trarão a Lisboa/Ulisseia em viagem cristianizadora.

Aí se presente o movimento do Oriente para o Ocidente, como o dos povos e das culturas na História Ocidental, movimento que conformou Portugal e cujo sentimento Cesário representou sombreado e melancólico.

Retrato e paisagem reflectem-se em longa metamorfose, pois, fazendo-se pensar reciprocamente, buscando na anterioridade a razão e o mistério de si¹² para se projectarem num futuro incerto. E porque ambos estão inscritos em labirintos de espelhos que os foram plasmando, desde os tempos primordiais (Éden, infância) até à contemporaneidade, também estão esteticamente embebidos, hesitantes entre prosa e poesia:

Eram dadas cinco da tarde, a calma declinava; montámos a cavalo, e cortámos por entre os viçosos pâmpanos que são a glória e a beleza do Cartaxo; as mulinhas tinham refrescado e tomado ânimo; breve, nos achámos em plena charneca.

Bela e vasta planície! Desafogada dos raios do Sol, como ela se desenha aí no horizonte tão suavemente! que delicioso aroma selvagem que exalam estas plantas, acres e tenazes de vida, que a cobrem, e que resistem verdes e viçosas a um sol português de Julho!

A doçura que mete na alma a vista refrigerante de uma jovem seara do Ribatejo nos primeiros dias de Abril, ondulando lascivamente com a brisa temperada da Primavera, — a amenidade bucólica de um campo minhoto de milho, à hora da rega, por meados de Agosto, a ver-se-lhe pular os caules com a água que lhe anda por pé, e à roda as carvalheiras classicamente desposadas com a vide coberta de racimos pretos — são ambos esses quadros de uma poesia tão

graciosa e cheia de mimo, que nunca a dei por bem traduzida nos melhores versos de Teócrito ou de Virgílio, nas melhores prosas de Gessner ou de Rodrigues Lobo. (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 54-55)

No final de um itinerário que plasma o cultural nacional sobre um *caminho* de ancestral sacralidade, o vale de Santarém insinua-se, também, com a função da clareira dos bosques sagrados das antigas religiões da natureza (druídicas e outras): santuário. Ou, quiçá, uma nova Ilha Encantada, ou dos Amores...

Retomamos as epígrafes iniciais deste capítulo:

O Vale de Santarém é um destes lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos e deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está numa harmonia suavíssima e perfeita: não há ali nada grandioso nem sublime, mas há uma como simetria de cores, de sons, de disposição em tudo quanto se vê e se sente, que não parece senão que a paz, a saúde, o sossego do espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. As paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe. Imagina-se por aqui o Éden que o primeiro homem habitou com a sua inocência e com a virgindade do seu coração. (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 68)

Nele parece antologiar-se a flora ou herbário míticos que a pintura comporá nas suas naturezas-mortas:

À esquerda do vale, e abrigado do Norte pela montanha que ali se corta quase a pique, está um maciço de verdura do mais belo viço e variedade. A faia, o freixo, o álamo entrelaçam os ramos amigos; a madressilva, a mosqueta penduram de um a outro suas grinaldas e festões; a congossa, os fetos, a malva-rosa do valado vestem e alcatifam o chão. (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 68)

E a natureza também reflecte (sobre) os sentidos da História:

Eram as últimas horas do dia quando chegámos ao princípio da calçada que leva ao alto de Santarém. A pouca frequência de povo, as hortas e pomares mal cultivados, as casas de campo arruinadas, tudo indicava as vizinhanças de uma grande povoação descaída e desamparada. O mais belo, contudo, dos seus ornatos e glórias suburbanas, ainda o possui a nobre vila, não lho destruíram de todo: são os seus olivais. Os olivais de Santarém, cuja riqueza e formosura proverbial é uma das nossas crenças populares mais gerais e mais queridas!... Os olivais de Santarém lá estão ainda. Reconheceu-os o meu

coração e alegrou-se de os ver; saudei neles o símbolo patriarcal da nossa existência. Naqueles troncos velhos e coroados de verdura, figurou-se-me ver, como nas selvas encantadas do Tasso, as venerandas imagens de nossos antepassados; e no murmúrio das folhas que o vento agitava a espaços, ouvir o triste suspirar de seus lamentos pela vergonhosa degeneração dos netos... (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 173)

Matriz de uma identidade e lugar de renovação! Sobreimpressão (vale de Santarém e Éden) impondo-se na gênese de duas narrativas identitárias, a da humanidade e a da «Odisséia» garrettiana, mas também insinuando a velha ideia de «povo eleito» do nosso imaginário nacional, na nossa mitologia messiânica, sebastiânica e de V Império. Natureza que é, por excelência, ritmadora do tempo e das emoções, mas de uma ciclicidade que os antigos cultivavam com histórias que a arte tão bem codificou (v. *Primavera*, 1477-1482, de Botticelli) em ciclos de quatro estações (Vivaldi, na música; Boucher, Arcimboldo, Cézanne, Renoir, etc. na pintura):

[Verão:] Mas era uma criança!... Era a imagem de uma criança. É certo, sim: e nas batalhas, em presença da morte... no longo cerco do Porto entre os flagelos da cólera e da fome, nas horas de mais viva esperança, no descoroçoamento dos mais tristes dias, a doce imagem de Joanhinha, daquela Joanhinha com quem ele andava ao colo, que levantava em seus ombros para ela chegar aos ninhos dos pássaros no Verão, aos medronhos maduros no Outono, que ele suspendia nos braços para passar no Inverno os alagadiços do vale – essa querida imagem não o abandonara nunca. (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 143)

[Outono:] Eram os derradeiros dias de Outono, a natureza parecia tomar dó pelo homem – dar triste e lúgubre decoração de cena ao sanguento drama de destruição e de miséria que ali se ia concluir. As últimas folhas das árvores caíam, o céu nublado e negro vertia sobre a terra apaúlada torrentes grossas de água, a cheia alagava os baixos, e as terras altas cobriam-se de ervas daninhas, os trabalhos da lavoura cessavam, o gado e os pastores fugiam, e os soldados de um e de outro campo cortavam as oliveiras seculares... (*ibidem*: 126)

[Inverno-Primavera:] Assim passaram meses, assim correu o Inverno quase todo, e já as amendoeiras se toucavam de suas alvíssimas flores de esperança, já uma depois de outra iam renascendo as plantas, iam abrolhando as árvores; logo vieram as aves trinando seus amores pelos ramos... insensivelmente era chegado o mês de Abril, estávamos em plena e bela Primavera. (*ibidem*: 128)

Por isso, é onde acontece o encontro entre Joanhina e Carlos, Natureza e Civilização, feminino e masculino, ideal e realidade, passado e presente, amor e paixão, a diversidade estética e simbólica que assinei em análise já publicada (Rita, 2006: 13-28).¹³ Encontro entre diferentes em que o *eu* se cinde: por isso, amoroso e fracturante, trágico, resolver-se-á na destruição do passado assinado pelos guardiões do *caminho do tempo*, que aguardam a morte e vigiam a vida, apresentando ao viajante, novo Édipo, a palavra da Esfinge, *verbo* cifrado: Frei Dinis e avó Francisca, ambos cegos.

E, por isso, como portal entre representações e entre real e arte, verdade e ficção, é onde o viajante encontra a janela tão encantatória como os olhos verdes de Joanhina, ambos limiares, ambos fascinantes, enfeitiçantes:

Para mais realçar a beleza do quadro, vê-se por entre um claro das árvores a janela meio aberta de uma habitação antiga mas não delapidada – com certo ar de conforto grosseiro, e carregada na cor pelo tempo e pelos vendavais do sul a que está exposta. A janela é larga e baixa; parece mais ornada e também mais antiga que o resto do edifício que todavia mal se vê...

Interessou-me aquela janela.

Quem terá o bom gosto e a fortuna de morar ali?

Parei e pus-me a namorar a janela.

Encantava-me, tinha-me ali como num feitiço.

Pareceu-me entrever uma cortina branca... e um vulto por detrás... Imaginação decerto! Se o vulto fosse feminino!... era completo o romance.

Como há-de ser belo ver pôr o Sol daquela janela!...

E ouvir cantar os rouxinóis!...

E ver raiar uma alvorada de Maio!...

Se haverá ali quem a aproveite, a deliciosa janela?... quem aprecie e saiba gozar todo o prazer tranquilo, todos os santos gozos de alma que parece que lhe andam esvoaçando em torno?

Se for homem, é poeta; se é mulher, está namorada.

São os dois entes mais parecidos da natureza, o poeta e a mulher namorada: vêem, sentem, pensam, falam como a outra gente não vê, não sente, não pensa nem fala. (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 68-69)

Na moldura da janela, a natureza anuncia o romance através do canto dos rouxinóis, representantes dos poetas-trovadores, e atrai-nos hipnoticamente para o interior da sua história, drama insinuado pela evocação da morte do rouxinol de Bernardim Ribeiro, companheiro de uma *Menina e Moça* que Joanhina actualiza:

[...]/ começou um rouxinol a mais linda e desgarrada cantiga que há muito tempo me lembra de ouvir.

Era ao pé da dita janela!

E respondeu-lhe logo outro do lado oposto; e travou-se entre ambos um desafio tão regular, em estrofes alternadas tão bem medidas, tão acentuadas e perfeitas, que eu fiquei todo dentro do meu romance, esqueci-me de tudo mais. (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 69)

4.

Enfim, se *Os Lusíadas* (Camões) é Portugal em verso (épica), *Viagens na Minha Terra* é, pois, um «Portugal em prosa» (1983: 194) oitocentista, mas prosa «inclassificável», sobrevivente. E, no final do século, Guerra Junqueiro envolvê-lo-á no sudário da sua *Pátria* (1896), «*Os Lusíadas* da nossa decadência», segundo Sampaio Bruno (1898). À epopeia em pedra dos Jerónimos sucederão as ruínas do vale de Santarém e a memória e a ausência do palácio e da igreja do Rei Fundador.

Santarém é síntese e sinédoque museológica desse passado em devir, «livro de pedra» «[e]ncadernado a verde e prata» (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 183), «lugar de desolação e melancolia» (*ibidem*: 196), «longa via sacra de relíquias, templos e monumentos» (*ibidem*: 194). À *porta do Sol*, lugar-templo-ruína ou «grande metrópole de um povo extinto, de uma nação que foi poderosa e celebrada mas que desapareceu da face da Terra e só deixou o monumento de suas construções gigantescas» (*ibidem*: 174). «Nínive ou Pompeia de Portugal» (*ibidem*: 183). E Joanhina é o seu retrato «idea», fundida na paisagem, indistinguível dela, que representa:

Sobre uma espécie de banco rústico de verdura, tapeçado de gramas e de macela brava, Joanhina, meio recostada, meio deitada, dormia profundamente. A luz baça do crepúsculo, coada ainda pelos ramos das árvores, iluminava tibiamente as expressivas feições da donzela; e as formas graciosas do seu corpo se desenhavam mole e voluptuosamente no fundo vaporoso e vago das exalações da terra, com uma incerteza e indecisão de contornos que redobrava o encanto do quadro, e permitia à imaginação exaltada percorrer toda a escala de harmonia das graças femininas.

Era um ideal do *demi-jour* da *coquette* parisiense: sem arte nem estudo, lho preparara a natureza no seu *boudoir* de folhagem perfumado da brisa recendente dos prados.

Como nessas poéticas e populares lendas de um dos mais poéticos livros que se tem escrito, o *Flos-sanctorum*, em que a ave querida e fadada acompanha sempre a amável santa da sua afeição – Joanhinha não estava ali sem o seu mavioso companheiro. Do mais espesso da ramagem, que fazia sobrecéu àquele leito de verdura, saía uma torrente de melodias, que vagas e ondulantess como a selva com o vento, fortes, bravas, e admiráveis de irregularidade e invenção, como as bárbaras endechas de um poeta selvagem das montanhas... Era um rouxinol, um dos queridos rouxinóis do vale que ali ficara de vela e companhia à sua protectora, à menina do seu nome.

Com o aproximar dos soldados, e o cochichar do curto diálogo que no fim do último capítulo se referiu, cessara por alguns momentos o delicioso canto da avezinha; mas quando o oficial, postadas as sentinelas a distância, voltou pé ante pé e entrou cautelosamente para debaixo das árvores, já o rouxinol tinha tornado ao seu canto, e não o suspendeu outra vez agora, antes redobrou de trilos e gorjeios, e do mais alto da sua voz agudíssima veio descaindo depois nuns suspiros tão magoados, tão sentidos, que não disseras senão que prelu-diava à mais terna e maviosa cena de amor que esse vale tivesse visto. (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 151)

Um «anjo» prestes a despertar para a vida e a ser varrido pelos ventos das paixões e dos desmandos dos homens, desaparecendo do Éden que, por sua vez, também se transforma.

Retrato e Paisagem, retrato na paisagem, paisagem com retrato. *Viagens na Minha Terra* oferece-se, por tudo isto, a Autor/Leitor e a Portugal como «crónica do passado, história do presente, programa do futuro» (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 22), na sequência fusional do canto profano, a épica galvanizadora e consagradora (*Os Lusíadas*, «*Ilíada* dos tempos moderno», e a *Odisseia*), e do canto religioso, o *lamento* (o de Ur e o de Jerusalém), modelos em ponto de fuga, e na confluência de outros mais próximos de si, divididos entre a «imaginação» (Homero, Goethe, Sófocles e Voltaire) e o «sentimento» (Byron, Schiller, Camões e Tasso), numa evolução que sugere a «marcha do intelecto» marcada pela «angliza[ção] do mundo» (*ibidem*: 43): de Homero e Eurípedes a Milton, Shakespeare e Lord Byron.

É por ele e para ele, «povo» a reconstituir como «nação» (*ibidem*: 194), que a personagem A. viaja até Santarém e nos faz viajar com ele:

É difícil de explicar-se este fenómeno, interessantíssimo para qualquer observador não vulgar, que nestas crenças do comum, nestas antigualhas, desprezadas pela soberba filosofia dos néscios, quer estudar os homens e as nações e as idades onde eles mais sinceramente se mostram e se deixam conhecer. (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 192-193)

É para ele e por ele que, mais de século e meio depois, continuamos a rever-nos a esse espelho mágico do verbo garrettiano. É por nós e para nós que a lição vibra ainda quando olhamos a *nossa terra*... após a loucura que Joaninha lega ao Doido de *Pátria* (1896), de Guerra Junqueiro, que parece regressar para uma convocatória e esfíngica Mensagem (1934) no século seguinte, que revê, em transe, toda a História nacional entre figuras e paisagens. À beira-mágoa do tempo e do espaço.

Assim terminou a nossa viagem a Santarém: e assim termina este livro. Tenho visto alguma coisa do mundo, e apontado alguma coisa do que vi. De todas quantas viagens porém fiz, as que mais me interessaram sempre foram as viagens na minha terra. Se assim o pensares, leitor benévolo, quem sabe? Pode ser que eu tome outra vez o bordão de romeiro, e vá peregrinando por esse Portugal fora, em busca de histórias para te contar. Almeida Garrett (*Viagens na Minha Terra*, 1983: 292-293)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Activas

- GARRETT, Almeida (s.d.) *O Alfageme de Santarém. D. Filipa de Vilhena*. Porto: Lello Editores.
- GARRETT, Almeida (1983 [1846]). *Viagens da Minha Terra*. Porto: Porto Editora.
- GARRETT, Almeida (1825). *Camões, poema*. Paris: Livraria Nacional e Estrangeira.

Passivas

- ANDERSON, Benedict (2005). «Censo, Mapa, MuseuX. In B. ANDERSON, — *Comunidades Imaginadas — Reflexões Sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo* (pp. 221-248). Lisboa: Edições 70.
- AUCÉ, Marc (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: La Librairie du XXe siècle, Seuil.
- BLOOM, Harold (2011). *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Temas e Debates.
- BRUNO, Sampaio (1898). *O Brasil Mental*. Porto: Livraria Chardron.

- CALVINO, Italo (2015). *Porquê Ler os Clássicos?* Lisboa: Dom Quixote.
- ECO, Umberto (2019). *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Lisboa: Gradiva.
- ELIOT, T. S. (1989). «Tradição e talento individual», In *Ensaio* (pp. 37-48). São Paulo: Art Editora.
- PESSOA, Fernando (1934). *Mensagem*. Lisboa: Parceria A.M. Pereira.
- FURLAN, MAURI (1998). *Ars Traductoris. Questões de Leitura-Tradução, da Ars Poetica de Horácio*. Florianópolis: Univ. Federal de St. Catarina.
- HAVELOCK, Eric A. (1996). *A Revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Editora da UNESP/Paz e Terra.
- JUNQUEIRO, Guerra (s.d., s.l.). *Pátria*. <https://www.freeditorial.com/es/books/a-patria--2# Freeditorial>.
- LOURENÇO, Eduardo. *Discurso nas Comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas*. Leiria, 1980: <https://leduardolourenco.blogspot.com/2011/06/dia-de-camoes.html>.
- MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva (1966). «Viajando com Garrett pelo Vale de Santarém. (Alguns elementos para a história inédita da novela de Carlos e Joanhinha)». *Separata do Vol. IV das Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra.
- PLÍNIO, O VELHO (77 d.C. a 79 d.C.). *Naturalis historia [História Natural]*: <http://lindaagaard.blogspot.com/2015/02/o-motivo-da-sombra-como-origem-do.html>
- QUADROS, António (2020). *Portugal, Razão e Mistério. A Trilogia*. Lisboa: Alma dos Livros e Fundação António Quadros.
- RITA, Annabela (2006). «Joanhinha adormecida: um "quadro" habitado de memórias», In *Emergências Estéticas* (pp. 13-28), Lisboa: Roma Editora.
- RITA, Annabela (2012). *Paisagem & Figuras*. Lisboa: Esfera do Caos.
- RITA, Annabela (2019). *Sfumato. Figurações in Hoc Signo. Na senda da identidade nacional*. Lisboa: Edições Esgotadas.
- SERRÃO, Vítor (2007). *A Trans-Memória das Imagens: Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*. Chamusca: Cosmos.
- STEINER, George (2011). *As Lições dos Mestres*. Lisboa: Gradiva.

A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

NOTAS

¹ «Discurso nas Comemorações do Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades Portuguesas» (Leiria, 10 de Junho de 1980). Reproduzido em: <https://leduardolourenco.blogspot.com/2011/06/dia-de-camoes.html>. Versão integral publicada em «Camões ou a nossa alma». In AAVV (1983). *Camões e a Identidade Nacional*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (pp. 99-107).

² Edição de *Viagens na Minha Terra* (1846) citada nesta leitura: a da Porto Editora (1983), escolar, da responsabilidade de Luiz Amaro de Oliveira. A edição crítica da obra, da responsabilidade de Ofélia Paiva Monteiro, saiu em 2010 na Imprensa Nacional – Casa de Moeda.

³ Cf. <https://leuardolourenco.blogspot.com/2011/06/dia-de-camoes.html>. Negritos meus.

⁴ Cf. Annabela Rita (2012), *Paisagem & Figuras*, Lisboa, Esfera do Caos. E passim: conflui neste texto reflexão que fui fazendo sobre a obra e o autor.

⁵ No «Prólogo» da 1.ª edição de *O Alfageme de Santarém*, datado de 1 de Outubro de 1841, Garrett afirma, significativamente: «Quis-se pintar neste quadro a face da sociedade em um dos grandes cataclismos por que ela tem passado em Portugal. O Pintor isolou-se de todo o sentimento e simpatia – paixões políticas não as tem – para ver e representar, como eles foram, são e hão-de sempre ser, os dois grandes elementos sociais, o popular e o aristocrático.» E, adiante: «O amor é essencial parte do drama, porque o drama é a vida, e o amor o essencial parte da vida.» Em suma, a época de crise sociopolítica é de questionamento da identidade nacional, na cultura em geral e na literatura em particular. Por isso, o conceito de «português velho» ou «antigo» (D. João de Portugal, Frei Luís de Sousa, etc.) e a questão de «ser português» são textualmente equacionados.

⁶ No verso 361 da sua *Ars Poetica* [«A Arte da Poesia»], (c.a 19 a. C.)

⁷ «O palácio de Afonso Henriques está como a sua capela: nem o mais leve, nem o mais apagado vestígio da antiga origem. Sabe-se que é ali pela bem confrontada e inquestionável topografia dos lugares, por mais nada...».

⁸ Sobre este procedimento na construção da identidade nacional, refleti longamente no meu livro de 2019 Sfumato. Figurações in Hoc Signo. *Na Senda da Identidade Nacional*, Lisboa, Edições Esgotadas.

⁹ No sentido em que Vítor Serrão, no seu estimulante *A Trans-Memória das Imagens: Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (Séculos XVI-XVIII)*, considera as obras de arte como «jogos de espelhos» e «reservatórios de memórias» transportando em si «índícios de tempo», sublinhando a «dimensão memorial das imagens artísticas» e o facto de elas relevarem de «programa[s] artístico[s] preciso[s]», num raciocínio que o leva a propor «o conceito de trans-memória aplicado ao estudo integral das imagens artísticas», às obras como «laboratório[s] de memórias acumuladas, que sobrevivem e perduram, seja nas franjas do subconsciente, seja na prática da criação e da re-criação dos artistas».

¹⁰ Benedict Anderson também se refere a esta identificação e cristalização da «"imaginação nacional" em acção», do ponto de vista cultural.

¹¹ Cf., em tradução inglesa, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D43>.

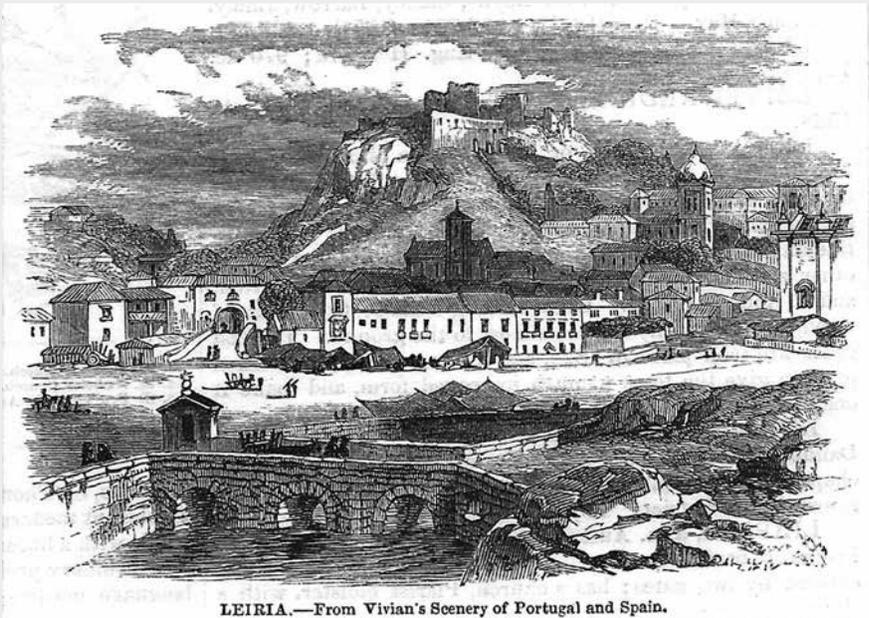
¹² A paráfrase do título de António Quadros (*Portugal, Razão e Mistério. A Trilogia*, 2020) lembra a resposta que ele constitui ao «mistério da nação» portuguesa («As nações todas são mistérios./ Cada uma é todo o mundo a sós.») que Fernando Pessoa afirma no poema «D. Tareja» (*In Mensagem*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1934, p. 28).

¹³ Cf. Annabela Rita (2006). *Emergências Estéticas*, Lisboa: Roma Editora: «Joaninha adormecida: um "quadro" habitado de memórias», pp. 13-28.

CAPÍTULO 3



© António Apolinário Lourenço



LEIRIA.—From Vivian's Scenery of Portugal and Spain.

In Leiria – O século XIX em gravuras, seguido de Leiria e as Invasões Francesas (2019),
de Ricardo Charters d'Azevedo (p.47). Leiria: Hora de Ler

RESUMO

«*À Sombra duma Velha Sé*».
Imagens da Leiria queirosiana

Munido do seu título de bacharel, Eça de Queirós chegou a Leiria em julho de 1870, para aí exercer as importantes funções de administrador do concelho. Não tinha completado os 25 anos de idade, sonhava ser escritor, mas necessitava, paralelamente, de encontrar um rumo profissional que lhe assegurasse o sustento. Eça não ficou registado na história da cidade do Lis como destacado funcionário público, mas encontrou na geografia física e social citadina e nos ambientes rurais dos arredores a matéria que lhe permitiu construir, obedecendo aos mais estritos protocolos literários realistas, o primeiro romance naturalista da Península Ibérica. É essa ligação do romance ao espaço geográfico que este artigo tem por objetivo enfatizar. Com uma intriga focalizada nos meios clericais de Leiria e respeitando a cartografia real da cidade, *O Crime do Padre Amaro* (1875) proporcionou à urbe coliponense uma notoriedade que, no fundo, sempre a incomodou.

Palavras-chave: Clero. Naturalismo. Romance português. Ambiente citadino.

ABSTRACT

«*In the Shadow of an Ancient Cathedral*».
Images of Queirosian Leiria

Armed with his bachelor's degree, Eça de Queirós arrived to the city of Leiria in July 1870, to carry out the important function of Municipal Administrator. He had not yet reached 25 years of age, he dreamed of being a writer, but needed, at the same time, to find a professional path that would guarantee his livelihood. Eça was not recorded in the history of the «city of river Lis» as a prominent public official, but he found in the physical and social geography of Leiria and its rural surroundings a subject that allowed him to construct the first naturalist novel in the Iberian Peninsula – observing the most realistic literary protocols. This paper aims to emphasize that link between the novel and the geographical space. Focusing its plot in the clerical atmosphere of Leiria and respecting the urban cartography, *O Crime do Padre Amaro* (1875) provided the city a notoriety that, deep down, has always bothered it.

Keywords: Clergy. Naturalism. Portuguese novel. City environment.

«À Sombra duma Velha Sé».

Imagens da Leiria queirosiana

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO

ant.apolinario@gmail.com

Centro de Literatura Portuguesa (CLP),

Faculdade de Letras – Universidade de Coimbra

1. INTRODUÇÃO (FORASTEIROS NA CIDADE)

Eça de Queirós foi nomeado administrador do concelho de Leiria no dia 21 de julho de 1870, tendo chegado a essa cidade ainda no decurso desse mês, como comprova o facto de não ter podido participar num jantar que se realizou no Hotel Central, no dia 28 e ao qual compareceram Ramalho Ortigão, Júlio César Machado e António Augusto Teixeira de Vasconcelos. Manteve-se em funções na cidade do Lis até ao dia 6 de junho do ano seguinte, data da sua exoneração. O administrador de concelho era um magistrado administrativo, que representava o Estado central nos municípios portugueses, com um vasto conjunto de competências, que incluíam a segurança pública e a administração local da justiça. Com esta designação, foi criado a 25 de abril de 1835 (sob o reinado de D. Maria II), tendo sido extinto, em 31 de dezembro de 1937, por decreto do governo ditatorial de António de Oliveira Salazar.

Quando chegou à cidade, na qual residiu menos de um ano, o escritor não tinha ainda completado os 25 anos de idade, procurava um rumo profissional para a sua vida, mas tinha já alguma experiência de escrita jornalística e literária, na *Gazeta de Portugal*, no *Distrito de Évora*, na *Revolução de Setembro* e no *Diário de Notícias*. No curto espaço de tempo em que ali se fixou, teve lugar a publicação, no último destes jornais, dos folhetins de *O Mistério da Estrada de Sintra*, que redigiu em colaboração com Ramalho Ortigão; o início das Conferências do Casino, em que participou com uma conferência sobre o Realismo na arte; o começo da publicação de *As Farpas*, também em colaboração com

Ramalho Ortigão; e a prestação de provas para Cônsul de 1.^a classe, nas quais se classificaria em primeiro lugar, e que ditariam efetiva e definitivamente a sua vinculação profissional. Terá sido igualmente na cidade do Lis que Eça de Queirós começou a escrever o seu primeiro romance, ou onde, pelo menos, fixou o conteúdo dessa sua narrativa naturalista, cuja ação decorre, como sabemos, na própria cidade de Leiria, utilizando com um grande rigor realista a cartografia urbana dessa capital de distrito.

Eça terá entrado em Leiria, tal como o protagonista de *O Crime do Padre Amaro*, o padre Amaro Vieira, na diligência de Chão de Maçãs, que chegava à cidade ao fim da tarde. Entenda-se: Chão de Maçãs era a estação ferroviária em que desembarcavam os passageiros que, vindos do Sul, se dirigiam a Leiria, que não era diretamente servida pela Linha do Norte, cujo troço entre o Entroncamento e Soure fora inaugurado em 22 de maio de 1864. Coincidiam, a personagem real e a fictícia, numa juventude e experiência de vida desadequadas às funções de destino (respetivamente, administrador do concelho e pároco da Sé) e na interferência de um influente que subvertera a hierarquia natural dos candidatos ao lugar. As desconfianças manifestadas pela população de Leiria, no romance queirosiano, relativamente ao Padre Amaro, terão sido o reflexo daquelas que o jovem José Maria sentiu focadas nele próprio quando chegou à cidade. De origem familiar mais favorecida do que a sua personagem, Eça não necessitou de recorrer a nenhum conde de Ribamar, bastando-lhe os contactos sociais e políticos do seu próprio pai, José Maria de Almeida Teixeira de Queirós, magistrado e influente político, que foi juiz de direito, deputado e Par do Reino.

Sabemos que Eça de Queirós se hospedou numa pensão sita na Travessa da Tipografia, a dois passos das instalações da Administração do Concelho, no Largo da Sé, à direita de quem observa de frente a catedral leiriense, enquanto a sua personagem se alojou na casa de Augusta Caminha (apodada de S. Joaneira, por ser natural de S. João da Foz), na Rua da Misericórdia, número nove. A qualquer deles se aplicaria a fórmula encontrada pelo cônego Dias – que fora professor de Amaro no seminário e era agora seu superior hierárquico – para justificar o acerto na escolha do alojamento do recém-chegado: era tão perto da Sé, que o pároco até podia «ir dizer missa de chinelos» (Queirós, 2000: 119).

Poucos meses depois de ter saído de Leiria, no número de *As Farpas* de novembro de 1871, numa «carta aberta» a propósito das suas incertezas sobre o futuro da sua carreira consular, o romancista descreve o seu local de residência em Leiria:

Eu morava numa rua estreita como uma fenda e triste como o destino de um monge: de um lado tinha as paredes velhas da Misericórdia onde as corujas piavam, do outro as torres da Sé onde os sinos faziam a cada momento rolar pelo ar os seus prantos sonoros! E havia na minha janela, num caixote de pau, um arbusto de alecrim, que erguia constantemente para o céu os seus miúdos bracinhos de verdura seca. (Queirós, 1871: 5)

O retrato da rua era e é fidedigno, pois nem mesmo com a destruição de uma parte do velho casario, para colocar naquele espaço um moderno equipamento cultural, a Travessa da Tipografia deixou de ser visualmente a «fenda» mencionada por Eça, que, no entanto, como uma espécie de compensação por residir nesse espaço tão atarracado, dispunha de uma área bem mais ampla, interior e exteriormente, no edifício da Administração. Não podemos, entretanto, deixar de notar a ocorrência de uma anomalia, no texto das *Farpas*, que também se pressente no romance: a Sé de Leiria não tem, nem tinha torres quando Eça residiu na cidade. Efetivamente, a torre sineira encontra-se num lugar mais elevado, a meio caminho entre a Sé e o castelo, permitindo que o tanger dos sinos chegue a pontos mais distantes, incluindo aqueles que hoje se encontram perfeitamente integrados na malha urbana, mas que eram ainda zonas agrícolas quando Eça ali viveu. Registe-se que, na versão final da obra (de 1880), só por uma vez se alude às «torres da Sé» (Queirós, 2000: 755), enquanto na versão de 1875 (que viu a luz na *Revista Ocidental*), na de 1876 (a primeira em livro, que era anunciada, na capa e no frontispício, como «edição definitiva») e em toda as restantes referências na edição de 1880 se menciona simplesmente a torre, não adiantando grandes pormenores sobre a sua localização, que será entendida de forma diferente por quem conheça e por quem não conheça a cidade, sem que isso afete significativamente a compreensão da obra. Em rigor, apenas uma vez parece insinuar-se que a torre estaria colada à Sé: quando é referido o acidente, nela ocorrido, que levou à amputação de uma perna do tio Esguelhas, o sineiro, quando este colaborava no culto.

2. ENQUADRAMENTO CRÍTICO

Apesar de se tratar de um romance largamente conhecido, vale a pena fazer uma breve sinopse da sua intriga e compará-lo brevemente com outras obras da época com os quais pode ser relacionado, por constituírem possíveis fontes de inspiração do livro de Eça. Sumariamente, *O Crime do Padre Amaro* narra a história de um sacerdote, Amaro Vieira, que não respeita os votos de celibato

que a condição eclesiástica impõe, relacionando-se sexualmente com uma jovem paroquiana, Amélia Caminha, filha da dona da casa onde se encontra hospedado. Esta acaba por engravidar e dar à luz uma criança que, na versão final da obra, é entregue a uma «tecedeira de anjos», que se encarregará de a matar. Amélia morre na sequência do parto, apesar dos esforços titânicos do doutor Gouveia para lhe salvar a vida. A terceira edição do romance inclui um prefácio em que o autor se defende de acusações segundo as quais o seu livro constituiria uma imitação do romance de Émile Zola *La Faute de l'abbé Mouret*, destacando o carácter simbólico do romance francês, no qual se traça «o quadro alegórico da iniciação do primeiro homem e da primeira mulher no amor» (Queirós, 1964: XXX), enquanto o seu livro era simplesmente «uma intriga de clérigos e de beatas tramada e murmurada à sombra duma velha Sé de província portuguesa» (*ibidem*: XXXII). Também não existe sintonia entre os comportamentos e os pecados dos padres Amaro e Serge Mouret, porque, contrariamente ao sacerdote português que prevarica deliberadamente, o clérigo francês, depois de desmaiar na sequência de um arrebatamento místico provocado pela sua excessiva devoção à Virgem, tinha perdido a memória e a consciência de que era um sacerdote quando se entrega à paixão por Albine no Paradou, sendo finalmente resgatado por frei *Archangias*, que o reintegra nas suas funções eclesiásticas, que volta a cumprir com o zelo de sempre. Eça não menciona, no entanto, outro romance zoliano, *La Conquête de Plassans*, cujo enredo e discurso têm muito mais pontos em comum com o *Crime*, uma vez que nele se denuncia a má influência que o clero pode exercer numa cidade provinciana, sobretudo sobre a população feminina, através do uso manipulador do confessor. Para além de uma notável convergência de «soluções técnico-narrativas» (cf. Reis e Cunha, 2000: 51-52), ambos os romances começam com a chegada à cidade de um novo pároco, com consequências profundamente nefastas para a família que o aloja. No romance de Zola o anfitrião do padre Faujas, François Mouret, enlouquecido, incendeia a sua própria casa, provocando, para além da sua, a morte de Faujas e de todos os familiares do padre ali alojados. Também Marthe Mouret, a esposa de François, cuja paixão pelo sacerdote tem uma relação direta com as desgraças que se abateram sobre a sua família, falece nesse mesmo dia, em casa da sua ambiciosa mãe, na sequência de uma tuberculose exacerbada pela frustração amorosa.

Por último, há que ter em conta a estreita proximidade entre *O Crime do Padre Amaro* e *Monsieur de Boisdyver*, do escritor realista Champfleury. No romance de Champfleury encontramos, como no de Eça, amplas descrições do espaço físico e social de uma cidade provinciana (Bayeux, localizada na Normandia, no caso do livro francês), onde a devassa e a exposição da vida privada da população residente ganhavam contornos de acontecimento público.

Já temos aqui um primeiro sinal de aproximação entre os dois romances, mas o paralelismo vai muito mais longe, pois também à sombra da velha catedral de Bayeux se desenrola uma intriga amorosa que envolve três jovens: Suzanne, que é órfã de pai, tal como Amélia, enreda-se numa descontrolada paixão pelo jovem sacerdote Cyprien, ao mesmo tempo que é secretamente desejada por um empregado da subprefeitura, Jousselin, em geral identificado como «l'employé» (tal como João Eduardo, o escrevente de tabelião que namorava Amélia, é frequentemente designado apenas como “o escrevente”, no romance queirosiano).

Com tantas coincidências entre as duas obras, parece-me irrefutável que Eça de Queirós leu o romance de Champfleury, publicado em 1857, que é, no entanto, esteticamente muito inferior ao do escritor português e dominado por convenções e restrições morais que o autor de *O Crime do Padre Amaro* demonstra ter superado. No romance francês não chega a ser claro que Suzanne tenha engravidado e sofrido um aborto natural provocado pelo excesso de esforço físico após uma precipitada fuga de casa (a soma dos indícios aponta nesse sentido) e, ao contrário do que acontece na narrativa queirosiana, na qual não foi possível localizar oportunamente João Eduardo, para lhe sugerir o casamento com a filha da S. Joaneira, Jousselin, que era a única pessoa que conhecia a identidade do sedutor de Suzanne, porque a paixão o induzia a vigiar os comportamentos da amada, acaba por casar com esta, salvando-a assim do opróbrio coletivo.

O romance naturalista, como é o caso de *O Crime do Padre Amaro*, dispunha de um conjunto de regras codificadas por Émile Zola a partir do modelo instituído por Gustave Flaubert em *Madame Bovary* e *L'Éducation sentimentale*. Era usualmente bastante detalhado nas descrições espaciais e contido ou vago nas referências temporais, que tinham de ser, geralmente, deduzidas da alusão a eventos históricos precisos, ou então o destinatário deveria aceitar que os acontecimentos narrados ocorriam em tempo real, isto é, que eram rigorosamente contemporâneos da narração dos mesmos. N' *O Crime do Padre Amaro*, temos uma dupla validação, pois, para além de as técnicas narrativas utilizadas (como o discurso indireto livre e a focalização interna da personagem) contribuírem para se intuir que os acontecimentos narrados estão a ocorrer perante os olhos do leitor, as referências que são feitas a acontecimentos históricos concretos, como a revolução de Espanha, o estertor do Segundo Império francês e a Comuna de Paris, permitem situar a ação romanesca em época próxima daquela em que o romancista residiu na cidade (ainda que um pouco mais alargada, já que, nas suas reflexões íntimas, veiculadas em discurso indireto livre, o próprio Amaro assume que a sua história de amor com Amélia teve uma duração de dois anos). Contando Leiria, naquele momento,

com uma população que – tendo em conta o censo populacional de 1864, que fixava o seu número em 3330 residentes na sede do concelho – pouco superava os três mil habitantes (cf. Margarido, 1988: 72), podemos considerar um atrevimento audacioso localizar aí um conjunto de comportamentos pessoais socialmente muito reprováveis, que, a serem verdadeiros, teriam como presumíveis suspeitos indivíduos situados num universo muito estreito de pessoas. Perante referências tão explícitas a figuras como o padre Brito, o pároco de Amor (uma freguesia do concelho de Leiria realmente existente), que teria seduzido a mulher do regedor, os párocos da Sé (incluindo o detalhe de Amaro ser o responsável pela missa das nove horas, e antes pela do meio-dia), e vários responsáveis administrativos ou políticos da oposição, fica em aberto a hipótese, que não defendo, de nos encontrarmos perante um *roman à clé*. O certo é que Eça retirou da equação as duas principais figuras de autoridade de Leiria, o bispo e o governador civil, ausentes no período em que ocorrem os factos narrados. O primeiro, o senhor bispo D. Joaquim, que «gemia, havia dois anos, o seu reumatismo, numa quinta do alto Minho» (Queirós, 2000: 99), fora substituído pelo chantre Valadares no governo do bispado. Note-se que o bispo efetivo de Leiria no tempo em que ali viveu Eça de Queirós, D. Joaquim Pereira Ferraz, se encontrava realmente doente e, por esse motivo, residia desde 1867 no seu Minho natal, vindo a falecer em Barcelos no dia 27 de fevereiro de 1873. Desconhecem-se as razões da ausência do governador civil (talvez meras cautelas queirosianas), mas o certo é que a responsabilidade temporal do distrito está confiada, no romance, ao secretário-geral do Governo Civil, o Sr. Gouveia Ledesma, um antigo boémio e revolucionário de Coimbra e Lisboa, autor de um livro sentimental intitulado *Devaneios de um Sonhador*, que delapidara uma pequena fortuna nos lupanares e cafés onde era conhecido por Bibi, e que, convertido em funcionário público, era visto em Leiria, cidade que detestava, como «um pilar das instituições» (Queirós, 2000: 431).¹

3. A LEIRIA DE EÇA E AMARO

Como se sabe, *O Crime do Padre Amaro* começa com o anúncio da morte com uma apoplexia do padre José Miguéis, pároco da Sé, permitindo assim a chegada a Leiria do padre Amaro. Boçal, sanguíneo e nutrido, Miguéis não conquistara o apreço dos paroquianos e era encarado pelo restante clero da diocese como o «*comilão dos comilões*» (Queirós, 2000: 97). A sua morte não surpreendeu a cidade: «Estourou, depois de uma ceia de peixe – à hora em que defronte, na casa do doutor Godinho que fazia anos, se polkava com alarido» (*ibidem*: 97).

Na primeira versão da obra, aquela que veio a lume na *Revista Ocidental*, o enquadramento da sua morte é um pouco diferente. O «pároco da Sé», com o mesmo nome e idênticas características físicas e psicológicas, cai da sua égua branca, batendo com a cabeça nas mós de um velho moinho abandonado na alameda junto ao rio Lis, perante o olhar atónito de uma menina de 10 anos, a Farrusca, e um menino de 11, o Moriço, que discutem a melhor maneira de atravessar o Lis com as suas duas vacas, e dos britadores e demais trabalhadores da estrada da Figueira, que então se construía. Já então era possível cruzar a ponte nova, com dois arcos de pedra, que substituíra a velha ponte de madeira, para além da qual se saía do aglomerado urbano e se penetrava num espaço ainda amplamente rural (cf. Queirós, 1964: 9-22):

Em roda da ponte a paisagem é larga e tranquila. Para o lado de onde o rio vem são colinas baixas, de formas arredondadas, cobertas da rama verde-negra dos pinheiros novos; em baixo, na espessura dos arvoredos, estão os casais que dão àqueles lugares melancólicos uma feição mais viva e humana – com as suas alegres paredes caiadas que luzem ao sol, com os fumos das lareiras que pela tarde se azulam nos ares sempre claros e lavados. Para o lado do mar, para onde o rio se arrasta nas terras baixas entre dois renques de salgueiros pálidos, estende-se até os primeiros areais o campo de Leiria, largo, fecundo, com o aspeto de águas abundantes, cheio de luz. (Queirós, 2000: 105, 107)

Se acreditarmos na fidelidade de Eça à cartografia empírica leiriense, a ponte aqui referida é a Ponte do Bairro dos Anjos, que tem de facto dois arcos e substituiu em 1862 o passadiço de madeira existente no mesmo local (cf. Christo, 2020: 57-58). A montante, situava-se a Ponte dos Três Arcos, aquela por onde ficionalmente entrou a diligência que trazia o padre Amaro. Enquanto a primeira se mantém no seu lugar, a segunda, com os seus três arcos, seria demolida em 1902. Da ponte que Eça conheceu, resta hoje apenas a memória num brasão colocado num muro junto ao exato local em que desembocava. As referências ao hospital (do outro lado do rio) e ao chafariz (hoje mais conhecido por Fonte das Três Bicas), junto ao qual se deteve a diligência, em cada uma das extremidades da ponte, ajudam a dilucidar o local do início da intriga:

A diligência tardava. Quando o crepúsculo desceu, uma lamparina luziu no nicho do santo, por cima do Arco; e defronte iam-se iluminando uma a uma, com uma luz soturna, as janelas do hospital.

Já tinha anoitecido quando a diligência, com as lanternas acesas, entrou na Ponte ao trote esgaldado dos seus magros cavalos brancos, e veio parar ao pé do chafariz, por baixo da estalagem do Cruz [...]. (Queirós, 2000: 117)

O Arco aqui referenciado é, notoriamente, o arco do palácio dos Marqueses de Vila Real, que seria demolido em 1888, como pode ser atestado pela observação de várias gravuras do século XIX, que representam o palácio (também chamado dos Condes de Valadares) a partir do Rossio – o extenso largo situado entre o rio Lis e a zona mais densamente urbana, que começava para lá do Arco –, onde hoje se localizam o Largo 5 de Outubro e o Jardim Luís de Camões (cf. Zúquete, 2013: 63-64; Margarido, 1988: 79-84; Azevedo, 2019).

Do lado da cidade, uma rampa descia da Ponte do Bairro dos Anjos para a Alameda, um passeio arborizado, por onde, no início do romance, deambulavam o cônego Dias e o coadjutor da Sé, preparando a chegada de Amaro Vieira. Um pouco mais afastado da malha urbana, o Santuário de Nossa Senhora da Encarnação constituía, como ainda hoje acontece, um miradouro privilegiado das edificações da cidade. Era o lugar de passeio preferido por D. Joaquina Gansoso, enquanto D. Josefa Dias e Amélia preferiam jorndear junto ao rio.

Para caminhadas mais longas, são referenciadas pelo narrador as estradas de Lisboa e Marrazes. Entre os lugares próximos de Leiria mencionados no romance e com algum relevo na obra teremos de destacar Cortegaça, a cerca de uma légua da capital do distrito, onde Amaro e o cônego Dias se encontram com outros padres da diocese, em concreto o padre Natário e o padre Brito, aos quais se juntaria um dos mais conhecidos beatos de Leiria, o Libaninho, num jantar (almoço, na terminologia atual) comemorativo do aniversário do respetivo abade. Neste encontro fica em evidência que os apetites políticos, económicos e, nalguns casos, sexuais daqueles sacerdotes eram para eles bem mais importantes do que a sua missão evangélica. Como Amaro decide regressar sozinho a Leiria, pelo atalho de Sobros, acaba por se encontrar com Amélia e conhecer a quinta da família, o Morenal, começando aí a desenrolar-se, com o beijo furioso do sacerdote no pescoço de Amália, a trama amorosa que domina o romance. Na primeira e na segunda versões da obra, a localidade é apenas identificada por C., o que deixa em aberto a possibilidade de uma insinuação toponímica que o narrador (e por detrás dele o romancista) não quis por completo desvelar. O mesmo acontece, mas só na versão de 1875, com a referência à segunda morada de Amaro Vieira – «rua das... perto do Covelo» (Queirós, 1964: 315) –, posteriormente substituída pela rua das Sosas, inexistente na cidade, sugerindo (na minha opinião, ironicamente) que a identificação exata da rua faria emergir uma terrível verdade que os leirienses prefeririam ignorar. Os convivas do «abade de C.» na versão publicada na *Revista Ocidental* são diferentes dos das edições em livro, incluindo um oficial do Governo Civil.

Por seu lado, a Ricoça, uma grande fazenda pertencente ao Cônego Dias, localizada junto a Poiais, ocupa um espaço muito mais generoso na economia da narrativa, pois é no casarão da propriedade que Amélia é colocada,

na irritante companhia de D. Josefa Dias, para esconder do mundo a sua gravidez. Entre os capítulos XX e XXIII, a ação narrada decorre alternadamente entre a cidade e Ricoça, acompanhando as reflexões e inflexões de humor dos dois protagonistas. Com a ajuda do bondoso abade Ferrão, Amélia procura o arrependimento dos seus pecados, mas não consegue libertar-se por completo da paixão que a condena.

Na época em que Eça viveu em Leiria, o epicentro da vida social e comercial de Leiria localizava-se, como de certa forma ainda acontece, na Praça, com a sua arcada, tantas vezes referida no romance queirosiano, onde estavam instalados os principais comerciantes da cidade, cuja opinião relativamente aos aspetos essenciais da intriga romanesca vai sendo filtrada pelo narrador. Amaro tinha plena consciência da importância da “Arcada” da Praça para sentenciar localmente reputações, como se demonstra por esta sua reflexão interior verbalizada pelo narrador, quando – assumindo uma relação de amor-ódio com Amélia, depois do beijo no Morenal – decide sair da casa da S. Joaneira e fica enraivecido por esta nada ter feito para contrariar a sua resolução. Torna-se então, como reconhece, ambicioso e aspira a uma consagração religiosa, de que a «Arcada» será a caixa de ressonância: «Depois pregaria um grande sermão, na Quaresma, e ela ouviria dizer, na Arcada, nas lojas: “Grande homem, o padre Amaro!”» (Queirós, 2000: 357). Amélia, por seu lado, teme o vitupério da Praça, quando toma conhecimento do «Comunicado» que, movido pelo ciúme e sob a enigmática identificação de “Um liberal”, João Eduardo publicara no jornal *Voz do Distrito*. Aí era desferido «um vingativo ataque ao cônego Dias, ao padre Brito, ao padre Amaro e ao padre Natário», os sacerdotes que constituíam a «panelinha canónica da S. Joaneira» (*ibidem*: 409-411):

Na Praça, na Arcada já se diria com risinhos perversos: – «Então a Ameliazi-ta da S. Joaneira metida com o pároco, hem?» Decerto o senhor Chantre, tão severo em «coisas de mulheres», repreenderia o padre Amaro... E por alguns olhares, alguns apertos de mão, aí estava a sua reputação estragada, estragado o seu amor! (Queirós, 2000: 447)

Mais tarde, descoberta a autoria do *comunicado* e, sobretudo, depois da agressão de João Eduardo ao padre Amaro, quando este atravessava o Largo da Sé, é sobre o próprio escrevente que se abatem as consequências da reprovação coletiva, salpicando inclusivamente o administrador do concelho, o qual, perante a ausência de queixa por parte do agredido, decide não acusar formalmente o agressor, provocando a indignação do Carlos da Botica: «Positivamente o administrador não tinha a capacidade necessária para salvar Leiria dos perigos da revolução! Bem se dizia na Arcada – era uma bambocha!»

(Queirós, 2000: 633-635). Na sequência deste episódio, João Eduardo, que já perdera a namorada, perde também o emprego, sendo mesmo forçado a abandonar temporariamente a cidade.

Da Praça saíam várias importantes artérias, entre as quais duas que Eça, no seu romance, parece ter fundido numa única, a Rua da Misericórdia, onde ficava a casa da S. Joaneira e a Rua dos Arcos da Misericórdia (identificada nalgumas fontes como Rua do Arco da Misericórdia, embora haja testemunhos que comprovam a primitiva existência de dois arcos). A primeira tem atualmente a designação de Rua Miguel Bombarda, enquanto a segunda homenageia presentemente, na toponímia leiriense, o conquistador Afonso de Albuquerque. A velha igreja que emprestava o nome às duas artérias urbanas por lá continua, com renovadas funções (é hoje um Centro de Diálogo Intercultural), mas perdeu o seu lugar na toponomástica urbana. Esta renomeação das ruas da zona histórica da cidade pode dificultar a identificação dos espaços em que o autor de *O Crime do Padre Amaro* faz decorrer a ação do romance, mas não é mais do que uma operação de cosmética, de fácil decapagem, ainda que esta passagem permita concluir que, efetivamente, no seu romance, Eça transferiu para a Rua da Misericórdia o arco que existia (e ainda existe, embora muito modificado pelas obras de restauro de Ernesto Korrodi, no início do século XX) na Rua dos Arcos da Misericórdia: «Ao outro dia, cedo, Amélia vinha da Rua da Misericórdia para a Praça, quando ao pé do Arco, João Eduardo lhe saiu de emboscada» (Queirós, 2000: 563). O Arco da Misericórdia não pode ser confundido com o arco referido no início da narrativa, situado junto ao vasto perímetro do então chamado Rossio, que tem como referente externo, como vimos, o antigo Arco do Palácio dos Marqueses de Vila Real:

Na longa alameda macadamizada que vai junto do rio, entre os dois renques de velhos choupos, entreviam-se vestidos claros de senhoras passeando. Do lado do Arco, na correnteza de casebres pobres, velhas fiavam à porta; crianças sujas brincavam pelo chão, mostrando seus enormes ventres nus; e galinhas em redor iam picando vorazmente as imundícies esquecidas (Queirós, 2000: 115)

Tem inteira razão o arquiteto Campos Matos quando aponta o espaço urbano de Leiria em que Eça localiza a ação do seu romance como um lugar ainda perfeitamente reconhecível, considerando-o «o ambiente urbano mais fiel ao que era no tempo de Eça» (Matos, 2009: 75) de todos os espaços ficcionais queirosianos, porque a cidade se alargou bastante para os seus subúrbios, mas deixou o seu centro quase incólume ao avanço da modernidade urbanística.

Deste modo, os leitores de Eça podem encontrar no centro da atual cidade do Lis grande parte dos edifícios referidos no romance, como é o caso da Sé, da igreja da Misericórdia, da Praça (agora Rodrigues Lobo, antes Praça de São Martinho ou simplesmente Praça), o Castelo (referido no romance como ruína, mas posteriormente restaurado, também sob a direção de Ernesto Korrodi) ou o Governo Civil, que ficou instalado até à sua extinção no mesmo edifício, ao lado da torre sineira. Eça nunca o localiza com exatidão, deslocando inclusivamente a casa do sineiro para um lugar mais próximo da Sé, para melhor servir a economia romanescas, pois essa localização permitia a Amaro entrar nessa habitação sem ser visto para se encontrar às escondidas com Amélia. Alguns dos espaços mencionados, como o paço episcopal (hoje quartel da PSP) ou o edifício em que estava sediada a Administração, têm presentemente outras funções, ou nenhuma função, como acontece com este último, que se encontra atualmente em avançado estado de degradação, tal como a histórica farmácia Paiva, revestida por belos azulejos, que terá sido o modelo vivo da botica de que são proprietários, no romance, Carlos e Amparo.

O Terreiro e a área envolvente são referenciados no romance como espaço laico e de diversão, por oposição ao Largo da Sé (o centro espiritual) e à Praça, onde têm assento os principais estabelecimentos comerciais. Na Leiria do tempo em que ali residiu Eça de Queirós, era no Terreiro (atualmente rebatizado Largo Cândido dos Reis) que se localizavam os principais solares da fidalguia leiriense, ainda hoje existentes, mas degradados ou adaptados a outros fins. Por ali se situava o casarão amarelo em que residia o doutor Godinho, e, na sua sanha contra João Eduardo, o padre Amaro acusa o rival de «achincalhar a religião» no bilhar do Terreiro, em conversa com D. Josefa Dias (Queirós, 2000: 521), e informa Amélia de que o padre Natário contava que, num café localizado junto àquele largo e em conluio com o redator Agostinho de *A Voz do Distrito*, o seu noivo defendia que «cada um devia escolher a religião que quisesse», advertindo-a de que, se casasse com o escrevente, perderia «para sempre a graça de Deus» (*ibidem*: 513). É numa esquina do Terreiro, junto à casa de pasto do Osório, que João Eduardo se cruza com o tipógrafo revolucionário Gustavo, que o convidará para «jantar» e que desempenhará um importante papel na radicalização ideológica do infeliz ex-noivo de Amélia Caminha.

Entre as casas nobres do Terreiro, contam-se as dos Athaydes e do Barão do Salgueiro, que se associariam através do casamento de José de Faria Pinho e Vasconcelos Soares de Albergaria, 2.º Barão do Salgueiro, naquela época a principal figura política do distrito, e Luísa da Silva de Athayde, herdeira única dos bens da família Athayde, instalada na Casa do Terreiro.

Num opúsculo publicado em 1918, Alfredo de Carvalho urdiu ou repercutiu uma engenhosa história de traição e adultério de uma importante fidalga de Leiria com Eça de Queirós, que teria culminado, num baile de máscaras do Carnaval de 1871, com a expulsão do romancista da casa do Barão, onde comparecera vestido de Cupido (Carvalho, 1918: 24-26). João Gaspar Simões acolheu esta história, na sua biografia de Eça, identificando implicitamente essa fidalga com D. Luísa de Athayde (Simões, 1980: 271-272). Para demonstrar o carácter fantasioso do escândalo, que incluía também cenas licenciosas no camarote do barão no teatro local, se não fosse suficiente invocar a tenra idade da herdeira dos Athaydes (14 anos quando Eça chegou a Leiria e 15 quando de lá saiu), poder-se-ia acrescentar que o casamento de José de Faria e Luísa só teve lugar a 16 de Abril de 1874, quase três anos depois da saída do romancista da cidade do Lis.

Tanto o edifício do Governo Civil como o paço episcopal são referidos apenas de passagem, associados a episódios concretos do romance. Não faltam, é certo, as referências ao «governo civil» como entidade administrativa laica, frequentemente em conflito com o círculo eclesiástico em que se movia Amaro e numa relação ambígua com o doutor Godinho, chefe local da oposição. É-lhe concedida maior visibilidade física quando a ele recorre, sem êxito, o belicoso padre Natário, que procurava descobrir a identidade do autor do «Comunicado» que enlameara o clero da diocese e, em particular, os animadores dos serões da rua da Misericórdia, pretendendo, de imediato, que fosse suspenso o jornal que o publicara. Gouveia Ledesma recebeu com toda a cortesia o representante do clero, de acordo com o seu elevado princípio segundo o qual «quem está metido na política deve ter por si a padraria» (Queirós, 2000: 431), mas, em nome da sacrossanta liberdade de imprensa, recusou liminarmente a hipótese de suspender a *Voz do Distrito*:

Nem as leis de imprensa o permitem... Mesmo querelar pelo ministério público porque um periódico diz duas ou três pilhérias sobre o cabido, impossível! Tínhamos de querelar de toda imprensa de Portugal, com exceção da Nação e do Bem Público! Onde iria parar a liberdade de pensamento, trinta anos de progresso, a própria ideia governamental? Mas nós não somos os Cabrais, meu caro senhor! (Queirós, 2000: 433)

As referências ao paço episcopal, por seu lado, surgem apenas no início do capítulo VI, através de uma mera alusão às tília que por lá floresciam, beneficiando das favoráveis condições climatéricas, e no penúltimo capítulo do romance, quando o padre Amaro para ali se dirige, depois da morte de Amélia, subindo a «larga escadaria de pedra do paço» (Queirós, 2000, p. 1001),

para pedir autorização ao vigário-geral para se deslocar a Lisboa sob o falso pretexto de que a sua irmã estava a morrer em Lisboa. Nesse mesmo dia, alugou um cavalo e dirigiu-se para Chão de Maçãs, para apanhar o comboio para a capital.

4. E ADEUS À CIDADE DO LIS

Não voltaria a Leiria, como sabemos. À saída da cidade deparou com três figuras com escasso relevo na intriga amorosa, mas fundamentais para a crítica de costumes: o doutor Godinho, o secretário-geral Ledesma e o administrador do concelho, com os quais troca breves palavras sobre a morte de Amélia e as razões da viagem de Amaro para a capital.

Não deixa de ser curioso que o autor coloque o administrador do concelho como personagem de uma obra que decorre no tempo histórico em que era o próprio Eça o administrador. E como o retratou? Como um «chefe» sem chama e um magistrado frouxo na opinião dos habitantes do burgo, e com uma obsessão que assume proporções de escândalo: a observação patética, através de um binóculo que o ajuda a superar a miopia revelada pelo uso de lunetas de tartaruga, da mulher do Teles alfaiate, cujo estabelecimento se localizava num edifício próximo da Administração. O administrador apenas assume algum protagonismo no já referido episódio da agressão de João Eduardo (embriagado) ao padre Amaro, quando se cruzam no Largo da Sé, quase à porta da botica do Carlos e da própria Administração, de onde sai um funcionário que dá voz de prisão ao escrevente. Perante a perplexidade e a agitação que a todos sacode, o administrador revela uma enorme frieza, manifestando maior preocupação pela falta de fósforos do que pelo destino do agressor: «— Ninguém tem fósforos, hem? É extraordinário que não haja aqui nunca fósforos! Uma repartição destas sem um fósforo... Que fazem os senhores aos fósforos? Mande buscar por uma vez meia dúzia de caixas!» (Queirós, 2000: 631). O escrevente, como é sabido, saiu em liberdade por ausência de queixa do padre Amaro. Quanto ao administrador, teve ainda, como vimos, ocasião para se despedir do sacerdote, antes de também ele próprio, o outro, abandonar Leiria e apontar o seu insidioso binóculo para outros seres de papel, como Luísa e Basílio de Brito.

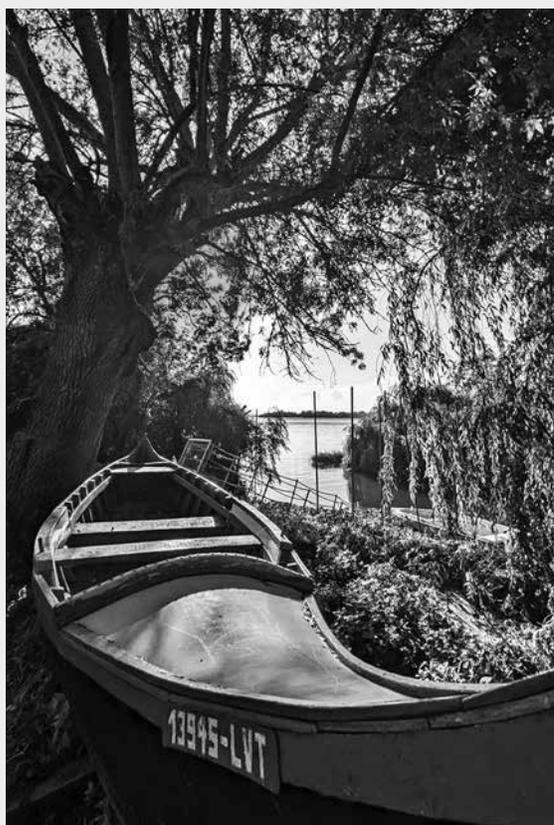
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Ricardo Charters d' (2018). «Os Governadores Civis de Leiria». In *Cadernos de Estudos Leirienses*, 17 (pp. 191-212).
- AZEVEDO, Ricardo Charters d' (2019). *Leiria – O século XIX em gravuras, seguido de Leiria e as Invasões Francesas*. Leiria: Hora de Ler.
- CARVALHO, Alfredo de (1918). *Eça de Queirós – Sua Primeira Fase Literária*. Lisboa: Monteiro & C.ª - Livraria Brasileira.
- CHRISTO, Guilherme Rodrigues (2020). *Avaliação do comportamento estrutural da Ponte Pedonal, Ponte Bairro dos Anjos Leiria* (Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Construções Civas). Leiria: Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Leiria: https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/5842/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Guilherme%20Christo_Vers%C3%A3o%20Final_com_corre%C3%A7%C3%B5es_finais.pdf. Consult. 22 de abril de 2024.
- MARGARIDO, Ana Paula (1988). *Leiria: História e Morfologia Urbana*. Leiria: Câmara Municipal de Leiria.
- MATOS, A. Campos (2009). *Eça de Queiroz. Uma Biografia*. Porto: Edições Afrontamento.
- QUEIRÓS, Eça (Novembro de 1871). «Carta de Eça de Queirós». In *As Farpas. Crónica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes* (pp. 3-21). Lisboa: Tipografia Universal.
- QUEIRÓS, Eça (1964). *O Crime do Padre Amaro*. Edição Crítica baseada nas versões de 1875, 1876, 1880. 2 vols. Porto: Lello & Irmão (Edição de Helena Cidade Moura).
- QUEIRÓS, Eça (2000). *O Crime do Padre Amaro* (2.ª e 3.ª edições). Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Edição de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha).
- REIS, Carlos & CUNHA, Maria do Rosário (2000). «Introdução». In *Eça de Queirós, O Crime do Padre Amaro* (2.ª e 3.ª edições). Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós (pp.15-91). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SIMÕES, João Gaspar (1980). *Vida e Obra de Eça de Queirós*. 5.ª ed. Lisboa: Bertrand.
- ZÚQUETE, Afonso (2013). *Monografia de Leiria. A Cidade e o Concelho* (1950). 2.ª ed. Leiria: Folheto Edições & Design.

NOTA

¹ Os governadores civis titulares durante o período em que Eça viveu em Leiria foram, respetivamente, Luís Teixeira de Sampaio Júnior (25.5.1870 – 5.9.1870) e José Ferreira da Cunha e Sousa (13.9.1870 - 10.1871) (cf. Azevedo, 2018: 199).

CAPÍTULO 4



© Ana Cristina Carvalho



© Museu CIMPOR: <https://www.cimpor.com/alhandra>

RESUMO

A Borda d'Água do baixo Tejo: cheias de Inverno e iniquidade social no romance Esteiros (1941)

Explora-se a representação literária do ambiente eco-humano ribeirinho da margem direita do baixo Tejo – fortemente influenciado por manifestações severas do clima mediterrânico – em *Esteiros* (1941), romance neorrealista de Soeiro Pereira Gomes (1909-1949). Segue-se um objetivo de duplo sentido: demonstrar a função nuclear da temática ambiental e climática no tecido da narrativa, e salientar o potencial do romance como documento subsidiário da história ambiental e eco-humana do Ribatejo. Parte-se de princípios elementares da Ecologia Humana e da Ecocrítica para construir uma análise essencialmente *climocrítica* (Carvalho, 2021), i.e., focada na relação do povo com o clima local e com o rio Tejo. Foi possível concluir que os aspetos ambientais/climáticos da Borda d'Água não são acessórios, mas sim diegeticamente indissociáveis do quadro social e usados como suporte da denúncia literária das desigualdades sociais do tempo.

Palavras-chave: Ecologia Humana. Clima mediterrânico. Ribatejo. Estuário. Climocrítica/Ecocrítica. Soeiro Pereira Gomes.

ABSTRACT

The Riverside of low Tagus: Winter floods and social iniquity in the novel Esteiros (1941)

We explore the literary representation of the ecohuman environment of the riverside on the right margin of low Tagus – highly influenced by severe expressions of the mediterranean climate – in *Esteiros* (1941), a neorealistic novel by Soeiro Pereira Gomes (1909-1949). In addition, we pursue a double objective: to demonstrate the nuclear function of the environmental and climate theme in the narrative; and to highlight the novel's potential as a subsidiary document to the environmental and ecohuman history of Portuguese Ribatejo region. We stem from Human Ecology and Ecocriticism basic principles in order to build an analysis mainly *climocritical* (Carvalho, 2021), i.e., focused in the connection between the people and the local climate, as well as the river Tagus. We concluded that the environmental/climate aspects of the Riverside are not secondary, but, on the contrary, inseparable from the social picture of the novel, and used as support to the literary exposure of social iniquities.

Keywords: Human Ecology. Mediterranean climate. Climatecriticism/Ecocriticism. Estuary. Ribatejo province. Soeiro Pereira Gomes.

A Borda d'Água do baixo Tejo: cheias de Inverno e iniquidade social no romance *Esteiros* (1941)

ANA CRISTINA CARVALHO

acristinacarvalho22@gmail.com

Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS.NOVA),
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa
(Nova FCSH) | Centro de Estudos Ferreira de Castro

1. INTRODUÇÃO

É uma premissa metodológica básica que qualquer questão ambiental em território português só pode ser abordada com realismo e objetividade integrando a dimensão humana. O elo Ecosfera – Sociosfera, nos seus múltiplos desdobramentos e matizes, é a matéria basilar na Ecologia Humana: na esfera humana radicam a maioria das causas de disfunções ambientais; a mesma esfera humana sofre, a períodos variáveis, os efeitos dos desequilíbrios que origina; e é dessa esfera que nascem as soluções para os problemas ecológicos identificados. Ou seja, a relação humana com o espaço geográfico e seus recursos naturais é, neste sentido, trivalente – e complexa.

A própria Literatura Portuguesa, nos seus vários períodos e correntes, foi refletindo a multiplicidade de formas de humanização secular do território português. Formas aparentemente harmoniosas – como em Almeida Garrett e Guerra Junqueiro, na poesia e contos de Miguel Torga, nas narrativas breves e romances de Júlio Dinis – ou por vezes disruptivas, caso de *A Cidade e as Serras* de Eça ou «O sentimento dum ocidental» de Cesário Verde. Mas todos longe das *nature writing* americana e britânica que serviram de matéria de análise aos primeiros ecocríticos anglossaxónicos (Coupe, 2000; Armbruster e Wallace, 2001; Garrard, 2006). Vários foram os autores, oriundos desde os estudos literários aos ambientais, paisagísticos e de conservação da Natureza, que a

partir da década de 1970 despertaram para a utilidade de textos poéticos e de ficção como filões de conhecimento do património natural e humano português. Esse olhar de pesquisa mais «oxigenado» sobre a Literatura Portuguesa, e até sobre prosadores e poetas estrangeiros seduzidos pela nossa realidade geográfica, tem como grandes exemplos G. Santa-Ritta (1982), João Evangelista (1999) e, mais recentemente, A. A. Lourenço e O. Silvestre (2011), M. Carmo Mendes (2020) ou António S. Queirós (2023).

E se a representação literária das componentes Fauna, Flora e Vegetação e Recursos Hídricos tem figurado proficuamente nos trabalhos de investigadores, o fator ambiental Clima, determinante de todos os outros, parece ainda insuficientemente estudado, ou pelo menos com amplo espaço para se desenvolver. Esta perspetiva *climocrítica* da literatura (Carvalho, 2021) pode constituir uma ramificação da Ecocrítica *tout court*, com capacidade para desvelar informações de quadros climáticos de locais e regiões. Não no sentido, portanto, da abordagem prospetiva da Clifi, a «Climate fiction» que nos últimos anos se foi expandindo (Schneider-Mayerson, 2018), mas no sentido histórico, sintonizando-se igualmente com uma das – se não a – preocupação ambiental global mais premente: as Alterações Climáticas, de origem antropogénica (Santos, 2021), e suas manifestas repercussões nas sociedades humanas.

Na famosa *Licção* de Roland Barthes (1977, ed. 2007: 31) já constava a afirmação de que «a parte da semiologia que melhor se desenvolveu, ou seja, a análise da narrativa, pode contribuir para o estudo da História, da Etnologia» e de outras ciências – e, podemos acrescentar, da história ambiental e climática. Paralelamente, pode participar para a melhoria da literacia climática dos leitores.

O objetivo lato deste artigo é contribuir para a climocrítica literária com foco no passado e resultados aplicáveis no presente e no futuro. Aponta-se no sentido de uma certa arqueologia do romance neorrealista *Esteiros*, (1941) na perspetiva da Ecologia Humana. Pretende-se salientar a função nuclear da temática do rio e do clima para apoiar o propósito de «arte comprometida» social e politicamente, mas também como apoio visual da narrativa; e demonstrar o potencial do romance como documento subsidiário da história ambiental e eco-humana do Ribatejo, para além das suas conhecidas valências de um testemunho pessoal e de manifesto sociopolítico.

2. SOEIRO E *ESTEIROS*

2.1.

Perecendo de doença aos 40 anos, em plena situação de clandestinidade como militante do Partido Comunista Português, Soeiro Pereira Gomes (1909-1949) ficaria consagrado como um iniciador da corrente neorrealista em Portugal (Carneiro, 2009). Filho de agricultores e natural de Gestação (concelho de Baião), formou-se em Coimbra como regente agrícola, viveu uma experiência profissional em Angola e com pouco mais de vinte anos fixou-se em Alhandra. Aí trabalhou nos escritórios da Cimentos Tejo – a «fábrica grande» que se eleva na margem direita do Tejo, e que em *Esteiros* era miragem inacessível às personagens pobres e desempregadas. Lê-se na contracapa da 5.^a edição do romance, o número inaugural da coleção «Livros de Bolso Europa-América», que o escritor foi em Alhandra «um dos grandes impulsionadores do movimento cultural entre a população operária». Giovanni Ricciardi (2020), na mais recente biografia do escritor, fala do seu labor de cidadania ativa, que incluiu organização de bibliotecas e conferências locais, cursos de alfabetização para adultos, iniciativas desportivas, entre outros.

A publicação das suas primeiras crónicas data de 1939, n' *O Diabo* («As crianças da minha rua», por exemplo), um semanário de linha editorial opostora ao regime do Estado Novo. Na clandestinidade, Soeiro escreveu documentos políticos como «Praça de jorna» (1946), os *Contos Vermelhos* – «O pio dos mochos», «Refúgio perdido» e «Mais um herói», escritos entre 1945 e 1949 –, e *Engrenagem*, Esta última prosa ficcional viria a chegar aos leitores postumamente, em 1951.

Em *História da Literatura Portuguesa*, António José Saraiva e Óscar Lopes reputam Soeiro Pereira Gomes como «o mais notável dos pioneiros do neorrealismo» e *Esteiros* como «a mais notável obra desta corrente», obra «que tipifica vigorosamente o sacrifício dos adolescentes nos telhais do Ribatejo» (Saraiva e Lopes, s/d: 968). Embora esta sinopse unifrásica pouco diga sobre a obra-prima de S. P. Gomes, os autores distinguem *Engrenagem* como um «esboço de romance realista de ambiente industrial» (*ibidem*) que relata os impactos da implantação de uma fábrica num ambiente rural, tema à época pouco comum na literatura portuguesa. De facto, dedicado «aos trabalhadores sem trabalho», o romance de 1951 tem o seu tópico na demanda voraz da indústria por terrenos rurais, com objetivos de expansão, e já então punha a descoberto problemas de poluição aquática e atmosférica. Na análise da corrente neorrealista portuguesa, referem Saraiva e Lopes que, do ponto de vista da qualidade da escrita, Pereira Gomes «surge notavelmente equilibrado logo no livro

de estreia» – uma exceção dentro do grupo de «ficcionistas de primeira hora e cuja obra continua a centrar-se em ambientes populares», mas que «não ultrapassam a mais alta craveira atingida por um precursor de outra geração, Ferreira de Castro» (*ibidem*: 976).

2.2.

Esteiros figura como um dos romances inaugurais do neorrealismo e mais marcantes na literatura portuguesa do século XX. A primeira edição, das Edições Sirius, que abre com a célebre dedicatória – «Para os filhos dos homens que nunca foram meninos, escrevi este livro» – foi ilustrada por Álvaro Cunhal. Por razões pouco claras, escapou inicialmente ao zelo da censura, que só viria a dar por ela na década de 1950. Urbano Tavares Rodrigues (1979) encontrou-lhe influências de Maximo Gorki, Émile Zola e até Jorge Amado, mas realçou a sua força poética do romance: ao expor o «mundo da miséria e de injustiça», *Esteiros* mostra «como reverso da vida negra dos pobres, esse mesmo sonho (que [Paul] Éluouard anuncia), renunciado na festa que é feira, no onirismo do Saguí, na comunidade fraterna dos adolescentes de tudo esfarrapados.» (Rodrigues, 1979: 25).

Precedendo Alves Redol, Carlos de Oliveira, Antunes da Silva e muitos outros, Soeiro P. G. conta em *Esteiros* a história de cinco rapazinhos entre os 11 e os 12 anos, desapossados, pelos imperativos de sobrevivência familiar, do direito à escola e à própria infância. Na linha ideológica das denúncias de quadros de pobreza sem apelo, de vidas sem esperança e da insensibilidade dos mais afortunados, *Esteiros* é uma sucessão de sonhos e anseios diariamente desfeitos. As cinco crianças acabam por se unir por similitudes de destino, formando um coletivo que se decompõe em personalidades individuais memoráveis na história da ficção portuguesa: desde logo Gineto, líder do bando, o rebelde de «corpo franzino» (*Esteiros*, ed. 2023: 23) descrito como uma figura mista de criança inocente e jovem criminoso que em tudo vê ameaças e inimigos. Aos sete anos já trabalha descalço nas eiras, aspira a ser homem e a ser livre, prefere roubar fruta a pedir esmola. A rebeldia não o impede de ouvir em Rosette, a menina da tenda de tiro ao alvo, uma «voz mais suave que o canto dos pintassilgos nos valados» (*ibidem*: 40).

Do grupo fazem parte Saguí, um pequeno comilão sem-abrigo e sem família; Guedelhas, cujo pai está cronicamente desempregado; Maquineta, artesão de madeira e canivete, que não aprende a ler e é um dos que primeiro manifesta desejo de trabalhar nas máquinas da Fábrica Grande; e por fim Gaitinhas. No início do romance, esta personagem ainda alimenta esperanças num futuro de doutor ou que faça justiça ao seu ouvido para a música, mas a ausência do pai e a doença da mãe, Madalena, ex-tecedeira, derrubam o sonho

de estudar: «fora a enterrar naquele dia de começo de aulas, amortalhado na névoa que viera de longe até à vila.» (*Esteiros*, 2021: 36). No naipe de personagens, outra criança, Arturzinho Castro, é o representante da abastança infantil e usado para sublinhar o contraste com a miséria dos meninos dos fornos.

No universo dos adultos, para além de Madalena, surge Maria, outra empregada da tecelagem local, mãe de Gineto e mulher de Manuel do Bote. Pescador pobre mas com embarcação própria, Manuel passava os invernos «a vigiar o cais, [...] à espera de fretes que nem fato davam» (*ibidem*: 93). O abastado Sr. Castro está no vértice da pirâmide social local: dono da quinta Alta e de muitos terrenos, não será o único mas é o mau-da-fita mor. Abaixo dele na hierarquia está Zé Vicente, arrendatário do Castro e proprietário de um pequeno telhal, que luta com dificuldades financeiras, mas sobrecarrega os rapazes nos fornos. Finalmente a personagem Pedro, pai de Gaitinhas, o ausente, figura difusa e etérea que apenas conhecemos pelo retrato pendurado numa parede húmida. Pedro funciona como uma enviesada referência à emigração ou, mais provavelmente, à vida de clandestinidade de alguns membros da classe trabalhadora.

Cumprindo um dos aspectos típicos dos textos neorrealistas que é o tributo à luta conjunta, emergem como os heróis coletivos de *Esteiros*, para além do bando de miúdos, os grupos profissionais ligados à lida no Tejo – valadores pescadores, carreadores, etc.

Urbano T. Rodrigues (1979: 26) faz uma análise do romance onde reconhece «a natureza (histórica) das relações humanas determinada pelas relações de produção», mas observa também a «catástrofe cíclica das cheias» como meio de diferenciação das realidades sociais (*ibidem*: 27). Citado agora por F. J. Viegas (2021: 11), diz Urbano que *Esteiros* é um livro «tão amargo como atmosférico, em que a passagem das estações do ano, a presença do céu sobre os braços do Tejo, a chuva e os primeiros raios de sol são elementos fundamentais». Esta perspetiva revela-se o mote ideal para o presente artigo. Crê-se, contrariando a opinião do editor da Quetzal (Viegas, 2021), que mais de oitenta anos após a publicação do livro, algo de inédito haverá ainda a dizer sobre ele.

3. O CENÁRIO NATURAL E HUMANO DA BORDA D'ÁGUA

O cenário geográfico onde se firmam as aventuras de sobrevivência do bando dos cinco rapazes é decalcado da realidade do seu tempo e, por isso, facilmente reconhecível. No *incipit* do Capítulo 2 surge a primeira imagem da vila ribeirinha, avistada por Madalena, que a doença impede de trabalhar:

De manhã, quando os silvos das fábricas sobressaltavam todos os lares, Madalena ia encostar-se ao postigo, no Beco do Mirante. Era um beco triste que assustava o sol. Subia em socalcos a encosta pedregosa, ladeada por paredes que vestiam luto, e portas baixas que semelhavam buracos. Silencioso e sombrio, tinha ao alto, sobre rochas tismadas, uma velha oliveira que manchava de cinzento o azul do céu. Naquele beco a vida estiolava. (*Esteiros*, 1941, ed. 2021: 27)

Este panorama urbano sombrio, observado do alto do Mirante, ganha luz e cor mais adiante, com o enquadramento do rio, através do olhar de João Gaitinhas:

Em certas horas de inexplicável tristeza, quando as sombras do beco lhe entravam pela alma dentro, subia ela a ladeira, à procura de sol e horizontes. [...] A seus pés as casas da vila, atarracadas, manchadas de branco, pareciam brinquedos. Aqui e além, uma moradia de empena alta dominava o burgo, servia de esteio às outras casas. «Pombais», chamava-lhes Gaitinhas. [...] Gaitinhas gostava também de perscrutar o povoado, quando o sol se desfazia em cores, atrás dos cerros. Era a hora em que as sombras do seu beco passeavam nas ruas com as sombras que saíam das fábricas. As pombas formavam nuvens, perdiam-se nas nuvens, e as roupas pendentes eram bandeira de paz. (*Esteiros*, 2021: 35-36)

Outro polo deste meio urbano situava-se na cota oposta, no fim da vila, «à beira dos esteiros», onde viviam Gineto e a família: «Da casa que o pai fizera, toda de madeira e lata, viam-se os toiros pastar na outra margem e as rotas dos barcos.» (*Esteiros*, 2021: 25).

Manuel do Bote, de madrugada ainda, «saiu porta fora, direito ao esteiro, vazadouro de lixo e dejetos. Depois poisou a vista no bote e estendeu-a rio abaixo. Deviam ser horas. A preia-mar deitava lá para as cinco, e as águas da maré já lambiam a ponta do esteiro, numa carícia tímida. Manuel do Bote chapinhou de água o rosto tostado e voltou à cabana. (*Esteiros*, 2021: 60)

Esta vila ribeirinha da margem direita do Tejo, onde se sentiam na pele o rio e os efeitos benéficos e adversos das marés, é Alhandra, situada no concelho de Vila Franca de Xira, já em território ribatejano. Os primeiros habitantes fixaram-se «no reduto hoje conhecido por Miradouro do Mirante, morro sobranceiro ao Tejo e aos largos terrenos alagadiços no começo do amplo estuário do rio Tejo», lê-se no «Portal das freguesias» (s/d, s/p). Até princípios do século XX foi terra de pescadores do Tejo, camponeses da lezíria, descarregadores de mar e terra, para além dos operários das pequenas indústrias de telha e tijolo, «usando como matéria prima o lodo das margens do Tejo, a par da pequena indústria de fabrico da cal e do lagar de azeite.» (*ibidem*). Concelho durante mais de seis séculos, foi extinto na reforma administrativa do século XIX, que o anexou ao concelho de Vila Franca de Xira, juntamente com Alverca. Embora em menor escala, subsistem atualmente as atividades de agricultura e pecuária. «Os campos na Lezíria Sul, irrigados por uma rede de valas de água doce que drenam para o Tejo e o Sorraia, suportam culturas de regadio, sequeiro e arrozais. Na Reserva, extensas áreas de pastagem acolhem efetivos pecuários com destaque para o gado de lide – o touro bravo – que, juntamente com o cavalo lusitano, são a imagem de marca da lezíria ribatejana». (icnf.pt)

Do ponto de vista da geologia e da geomorfologia, o estuário do Tejo apresenta parâmetros muito variáveis e pode ser dividido em quatro zonas. A zona mais a montante, onde se situa o cenário de *Esteiros*, «tem uma forma deltaica, resultante da sedimentação de aluviões modernos», estende-se de Vila Franca de Xira até à linha de Alcochete/Sacavém e «é caracterizada por um sistema de mouchões, esteiros e grandes espriados de maré», informa o site do Instituto da Conservação da Natureza (icnf.pt). Segue-se-lhe o *Mar-da-Palha*, que vai até ao Cais do Sodrê. Em 1976 foi criada a Reserva Natural do Estuário do Tejo, inserida na zona deltaica, que tem «uma certa monotonia geológica onde dominam os depósitos de aluviões modernos da Lezíria Sul e margem esquerda até Alcochete» (*idem*). Quanto à hidrologia, no estuário do Tejo a maré é um fator muito importante, pois o volume médio é significativo face ao volume de água abaixo do nível inferior da maré. É um regime do tipo semidiurno, com os tempos de enchente mais longos do que os de vazante¹ e «a intrusão salina faz-se sentir até Vila Franca de Xira, a 50 km da barra». (*idem*). O clima da região é do tipo mediterrânico, com os meses mais frios e chuvosos em Dezembro e Janeiro, de invernos amenos e húmidos e verões quentes e secos, e sendo Julho e Agosto os mais quentes e secos.²

A Figura 1 mostra a localização do cenário do romance.

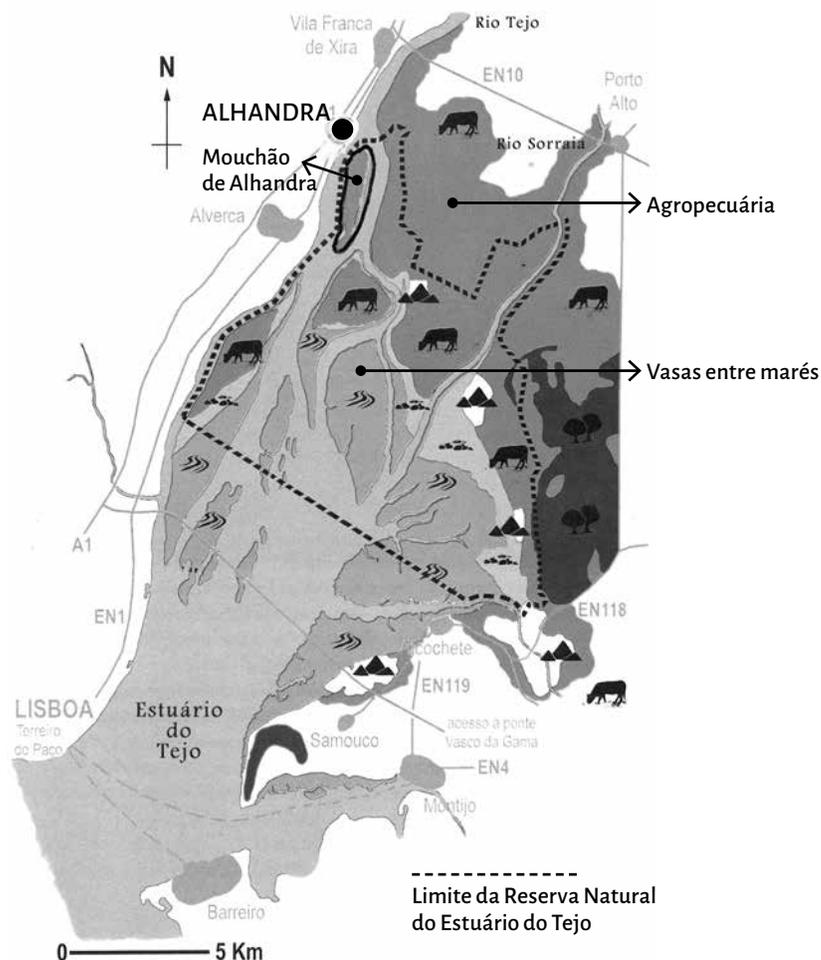


Figura 1. Estuário do Tejo com a localização da vila de Alhandra e do Mouchão de Alhandra, cenários principais do romance *Esteiros* (1941).

Fonte: Adapt. de Leitão *et al.* (1998: 13)

Absorvidos diretamente da realidade e vertidos na ficção animados pelo enredo ficcional, vários habitats entretanto protegidos por legislação nacional e internacional servem de fundo panorâmico e funcional à ação de *Esteiros*: a parte central do estuário, permanentemente submersa, é zona importante para a manutenção dos *stocks* de pescado costeiros, nomeadamente por representar uma zona de berçário de alguns peixes; e os campos de vasa – grandes extensões de lama sujeitas à ação das marés, formadas pelo depósito de finíssimas partículas em suspensão transportadas pelas águas – albergam uma microfauna e microflora que são alimento dos peixes, na maré-cheia, e dos milhares de aves limícolas, na maré vazia. Este suporte alimentar é fundamental para o valor do estuário como abrigo da vida selvagem³ (icnf.pt).

Também o sapal, o caniçal e a lezíria são habitats naturais constantes do Anexo I da Diretiva Habitats, suporte da atividade humana tradicional. Os terrenos de vasa que orlam o estuário são colonizados por vegetação halófila (tolerante ao teor salino), formando o sapal; este é «colonizado por várias espécies vegetais e sulcado por inúmeros canais e esteiros formados devido ao incessante avanço e recuo das marés» e «habitat natural de várias espécies de peixes, aves migradoras e de micromamíferos [...]» (*idem*).⁴ As manchas de caniço que se desenvolvem nas zonas onde a salinidade da água é mais baixa constituem um biótopo importante para a conservação de algumas espécies de aves, que os utilizam preferencialmente como local de nidificação (*idem*). O caniçal surge no romance como «juncal», a dada altura designado ironicamente por «floresta» (*Esteiros*, 2021: 25), poluída por lixo urbano. Já lezíria é «uma planura resultante de áreas conquistadas ao leito do estuário, formada pelos aluviões que aí se foram depositando ao longo de séculos. O conjunto é atualmente protegido pela ação das marés e das cheias por um sistema de taludes e comportas que, associado a uma vasta rede de canais de escoamento de diversas dimensões, permite minorar o alagamento dos terrenos durante o período mais chuvoso» (*idem*) – um dos temas centrais do romance de Soeiro Pereira Gomes.

4. MARÉS, CHEIAS CÍCLICAS E CLIMA SOCIAL

4.1. A vida sazonal

Esteiros foi estruturado em quatro partes, batizadas segundo as estações do ano, num reflexo da precisão com que se sucediam em Portugal durante a maior parte do século XX. O tempo da ação decorre de um Outono ao Outono seguinte, na década de 1930-40. *Incipit* e primeiros capítulos têm uma forte dimensão social e avançam sob o signo de uma atividade fabril sazonal na beira-rio, dependente dos caprichos do clima local.

A ação inaugura-se com a última jornada da época do fabrico de telha e tijolo, «entre um verão de canseiras que findava, e um inverno de miséria que surgia». (*Esteiros*, 2021: 22). Os jovens trabalhadores, corpos franzinos, sem instrução, cujas únicas opções de vida era serem «um escravo ou um vadio» (*ibidem*: 28), recebem a fêria da semana: «o pessoal já sabia que ia pagar o descanso com sete meses de privações», porque «Assim ficaram as eiras desertas. Apenas no Telhal Grande havia ainda umas dezenas de tijolos que o mestre mandara pôr em fio, por causa do tempo ruim. [...] Ali se guardava o suor dum

Verão de fadigas. Vento e suor; fadigas e suor – era o que os telhais queriam.» (*ibidem*). O trabalho nos telhais é, no romance, um dos veículos denunciadores dos ambientes de quase escravidão a que o povo se sujeitava e parece tratar-se de uma realidade a que Soeiro assistiu de perto. Conhecemos as cargas excessivas, o calor dos fornos sobre os membros nus, os impropérios e a crueldade do Zarolho, a diversidade de funções laborais – forneiros, emboladores, carregadores, arrumadores – sob o jugo do capataz e do dono do telhal. Neste contexto, importa destacar a cena que abre o Capítulo 4 da última Parte, VERÃO, cena que apresenta o animal como companheiro de submissão e é hoje inserível na temática da Ética Animal: «O cavalo brando morreu, numa tarde de calor e trabalho intenso nos engenhos. Ficou com a cabeça pendente entre as pernas, suspenso das correias que o prendiam à lança. Zarolho ainda lhe atirou dois baldes de água [...] e Saguí libertou-o dos antolhos. Mas o animal não mais se mexeu.» (*Esteiros*, 2021: 229).

Abre a Parte OUTONO do romance a nova estação que traz chuva e sonega o sol, inviabilizando diretamente a produção artesanal de tijolo e votando ao desemprego sazonal muitos homens. Desde logo se evidencia a íntima ligação entre a esfera socioeconómica e as condições climáticas, uma prolífica matéria de interesse para a Ecologia Humana:

Fecharam os telhais. Com os prenúncios de outono, as primeiras chuvas encheram de frémios o lodaçal negro dos esteiros, e o vento agreste abriu buracos nos trapos dos garotos, num arrepio de águas e corpos. Também sobre os fornos e engenhos perpassou lufada desoladora, que não deixava o fumo erguer-se para o alto. Que indústria como aquela queria vento, é certo; mas sol também. «Vento para enxugar e sol para calcinar», sentenciavam os mestres. Mas o sol andava baixo, não calcinava o tijolo, nem as carnes juvenis da malta. E com este «ano mau» os patrões desta indústria pobre, a indústria dos tijolos, não quiseram arriscar mais fornadas. [...]. (*Esteiros*, 2021: 21)

A primeira imagem da paisagem do Tejo e da lezíria é-nos transmitida através das lentes de Gineto, quando, ainda novito, fugia para não trabalhar nos telhais: «[...] atravessava ele o caniço dos esteiros e, mesmo vestido, atirava-se ao rio. A corrente era forte, mas na outra margem havia pássaros, toiros bravos a pastar e valados desconhecidos.» (*Esteiros*, 2021: 25). Com o tempo, Gineto «aborreceu[-se] daquele recanto monótono, só água e planície.» Mais adiante, quando ele e Gaitinhas tecem planos sobre o futuro, diante da panorâmica ribeirinha, o autor faz uma descrição onde cruza o plano horizontal em

movimento com o plano vertical e estático, num quadro que desperta reações diferentes nos dois rapazes:

Na estrada aquosa do Tejo, deslizavam barcos, mansamente. [...] Calaram-se. Barcos, pombas e poente, toda a paisagem daquele fim de tarde, entravam pelos olhos dentro do Gaitinhas, extasiado. Gineto, porém, só via os esteiros longos dos telhais, como dedos de mão arrepanhando águas. Os esteiros e as chaminés esguias das fábricas, que o crepúsculo enegrecia mais. (*Esteiros*, 2021: 57).

O cenário exterior e as atividades humanas de *Esteiros* surgem organizados em faixas concêntricas, que têm como epicentro o rio e, como faixa mais distante deste, os morros a oeste da vila. Pelo meio fica o «campo», o vale e suas quintas com videiras e pomares – «florestas mais belas que os esteiros», no imaginário de Gineto (*Esteiros*, 2021: 25) – que têm menor importância narrativa, mas dão profundidade de campo ao palco de vidas e afazeres dependentes do rio. A Figura 2 é uma interpretação esquemática dessa representação literária da paisagem e do cenário de *Esteiros*.

		Ocupação Socio-económica	Influência do Clima
	"Montes"	Visitação	Baixa
Importância narrativa ↓	Lezíria "Campo"	<ul style="list-style-type: none"> • Vale com Quintas e Pomares e Videiras • Agricultura • Criação de gado 	Média
	Faixa ribeirinha	<ul style="list-style-type: none"> • Vila • Telhais • "Fábrica Grande" (Cimenteira) • "Tecelagem" (Fiação de lã) • Povoamento humano • Indústrias 	Muito elevada
	Estuário	<ul style="list-style-type: none"> • Rio aberto e Esteiros • Valas • "Ilhota" (Mouchão) • Pesca • Transporte de mercadorias: tijolo, cereais 	Extrema

Figura 2. Interpretação esquemática do cenário de *Esteiros* (1941) em «faixas», com a influência do Clima e gradiente da importância narrativa.

4.2. As ocupações tradicionais e as fábricas

Enquanto o Capítulo 1 intercala a paisagem em presença – água e planície, rio e margens, barcos passando, os juncais, quintas dos vales com seus pomares e videiras – com os telhais parados pelo Outono, o Capítulo 2 abandona este enfoque para salientar a ocupação industrial dentro ou junto aos limites da vila. Toda a vida de trabalho contínuo entre a terra firme e a água, numa paisagem de aparente quietude, era sonoramente cortada pelas «buzas» da indústria: «Depois, as sereias das fábricas abafaram os risos, movimentaram a vila e o cais.» (*Esteiros*, 2021: 62).

Juntamente com os telhais, a «fábrica grande»,⁵ repositório das esperanças laborais de miúdos e adultos quase sempre inatingível, é pretexto para o autor expor a temática do desemprego endémico que afligia a vila e arredores. Face à opção de «Dormir junto c'os bois, a gradar de sol a sol...» como a dada altura lamenta o miúdo Malessa, «Tinham todos pedidos para a Fábrica Grande. Anseio que passava de pais para filhos» (*ibidem*: 76). Esta alternativa ao trabalho do rio e da lezíria laborava todo o ano, imune a contingências climáticas. Elevava-se na margem como uma promessa antiga, simultaneamente atraente para os adultos e ameaçadora para a instrução infantil: «À imagem da escola sobrepunham-se os barracões da Fábrica Grande» (p. 30). E quando Madalena roga um empenho para o filho Gaitinhas, «O Sr. Castro pôs-se a falar no excesso de doutores, na falta de braços nos campos e nas oficinas» (p. 33), revelando uma insensibilidade humana que faz lembrar a do padre de *A Lã e a Neve* (Ferreira de Castro, 1947) diante do pastor que ansiava por ser operário na cidade.

Do processo de industrialização das margens do Tejo fez também parte uma fábrica de fiação de tecidos de lã,⁶ implantada em Alhandra no início do século XX. Embora o romance não lhe atribua protagonismo, adivinhamos o seu relevo social sobretudo através das personagens femininas, como as mães dos rapazes: «Maria do Bote [que] não pregara olho desde que o marido se levantara, receosa de chegar tarde aos teares». Com sorte, as mulheres como Madalena e Rosa Coxa «envelhecia[m] no tear» (*Esteiros*, 2021: 84) – destino a que a primeira nem chegaria.

Para além desta atividade industrial, uma plêiade de ocupações humanas tradicionais da Borda d'Água vai enquadrando a ação ao longo da narrativa. A noite aproximava-se ao som de diálogos circunstanciais, quase exclusivamente entre homens, na taberna da vila, à beira do cais: «Àquela hora de fim de tarde, o clube dos pobres abarrotava de gente. Operários de rostos duros como o aço das máquinas; marítimos que traziam nos olhos a inquietação do rio, descarregadores hercúleos com risos de criança.» (*Esteiros*, 2021: 68). Mas os dias eram de trabalho duro e constante. Em terra, flutuando no

rio ou na interface entre o meio aquático e o terrestre, assistimos à faina dos valadores no meio da lama, dos descarregadores de cereais para o transporte fluvial entre a lezíria e Lisboa ou o mar. A essa lida não escapa Gineto, obrigado pelo pai:

Engolido na taberna o trago de aguardente, os descarregadores vieram-se chegando ao cais. [...] Mas quando a sereia fez a última chamada, distenderam logo os músculos, agigantaram-se. Ai de quem não tivesse passo ligeiro sob a saca de cem quilos! Que o vaivém não parava – não podia parar – do celeiro para os barcos, dos barcos para o celeiro.

[...] Os homens de terra e mar iam fazendo prodígios de equilíbrio sobre a prancha e aliviavam as costas na amurada.

– Olá, Gineto.

Saudavam o filho do Manuel do Bote, que no fundo do barco se esfalfava na arrumação do trigo. (*Esteiros*, 2021: 63)

Nos primeiros capítulos fica claro que este quotidiano ribeirinho de sacrifício e sobrevivência era compensado por raros oásis de diversão, simbolizados na feira anual do Outono, um «amontoado de miséria», feio e ruidoso (*idem*: 39), que se animava à noite de luzes e cores e seduzia Gineto, Gaitinhas e Malesso.

4.3. Cheias: o espetáculo da miséria

Podemos considerar que a cheia secular ocorrida na vila da Borda d'Água no final de uma sequência de invernos anormalmente rigorosos, assim como as suas consequências destruidoras, são o cerne eco-humano da história de *Esteiros*. A grande cheia tudo afeta, desde as habitações e meios de ganha-pão dos mais pobres aos médios proprietários de courelas e telhais. Resistem-lhe os abastados das grandes quintas dos vales e, nas unidades industriais, a Fábrica Grande.

A Parte OUTONO faz a caracterização das personagens e atividades humanas, e tem um teor relativamente suave, embora nos vá preparando, com diversas alusões ao tempo atmosférico, para a negritude social e económica do Inverno que se avizinha. É verdade que encontramos quadros pacíficos ao longo da narrativa, por exemplo: «Não tardou que o vento enfunasse as velas e as camisas dos tripulantes, e que o sol viesse chapinhar no rio. O barco foi encostar ao cais, numa manobra hábil.» (*Esteiros*, 2021: 62); «Ao longe, para lá da lezíria, manchas de luz levantaram a névoa. A chuva parara. E no largo da Feira, aqui e além, braços cansados levantavam as rendas.» (*ibidem*: 49); ou, já perto do final, «Uma andorinha roçava asas negras pelo rio [...]; nuvens

acastelavam-se e desfaziam-se ao sabor do vento; velas vermelhas e brancas, ao longe lembravam remendos na paisagem.» (p. 217). Porém, contrapõem-se frequentes alusões a adversidades climáticas que pesavam no quotidiano e ditavam a sorte das personagens. Anteviam-se as «privações do Inverno que se aproximava» (p. 42), sentiam-se as ««Madrugada[s] de fim de Outono, frio e nevoento, a anunciar inverno farto de águas e de fome» (p. 59). Os rapazes, desocupados, conviviam até que a chuva «arranhou[-]lhes] as carnes seminuas e gelou a conversa.» (p. 78). Na casa de Madalena, assolada pela tuberculose, «o inverno apertava o cerco de muitos dias; e, na laje do lume, as cinzas eram resistências vencidas.» (p. 82).

INVERNO, a segunda Parte, tem como cena relevante o assalto do bando ao pomar – vadios a enganarem a fome e a tentarem ajudar as famílias. Mas progride sobretudo em torno da grande tempestade e da grande cheia a ela associada: «[...] também quem adivinhava três anos a fio de cheias e temporais como nunca se vira?», lastima-se Manuel do Bote, após «mais uma semana de mãos pendentes» (*Esteiros*, 2021: 91-92). Soeiro introduz-nos gradualmente no ambiente invernal que se agravará em breve. Descreve os garotos com as «Mãos esquecidas nos bolsos e pés roxos de frio [...] Senhores das ruas, abandonaram-nas ao ímpeto das águas e do vento, vencidos em luta desigual. E lá se foi o mundo imaginário em que brincavam.». Fala do vento «corre[ndo] de lado a lado, em tropelia doida; sacudi[ndo] portas e postigos, e deix[ando] tudo desolado e nu, como as árvores do vale», da «chuva faze[ndo] do rio – carreiro de água negra na valeta – um mar de lama que alagou as ruas. Houve barcos no fundo, castelos desmoronados, jardins emurchecidos...». Urbano Tavares Rodrigues (1979: 27) recorda a «natureza inundada, uma paisagem passivelmente bela» que nem por isso deixa de ser uma «catástrofe» – espetáculo para uns, miséria para outros.

A cheia secular é nuclear na narrativa, construída com recurso a muitos diálogos e fortes elementos visuais, ao longo de vários capítulos e dezenas de páginas. Na sua origem, um longo dilúvio, a que os homens assistem impotentes:

No cais, mastros despidos de velas, os barcos dormitam. O rio está deserto. Há quase uma semana que a chuva cai, em bâtegas grossas como as amarras que seguram os barcos.

– Por este jeito, Ti Manel...

– É a fome.

– Pode ser que abrande. O vento tá a querer virar...

– O vento é com'a gente, tão depressa endireita como entorta.

– Só entorta, home. Gente de mar traz sempre a proa debaixo d'auga.

[...]

– No cais, braços caídos, os homens esperam. O rio é mar de vagas e de anseios. Saem as falas das bocas, mas é para ele que os olhos voltam. Olhos de animal que perdoa sempre ao dono.

– Se eu pudesse, inda virava de rumo – diz Manel do Bote.

Mas são palavras para o rio ouvir. (*Esteiros*, 2021: 89)

Com águas alagando casas, «barreiros e almajares», «O vento leva[n-do] telhas e coberturas; a chuva derru[indo] tijolos», só «os telhais resistiam ao tempo, e crispavam no rio as unhas dos esteiros submersos, para que ele deixasse ali o nateiro roubado à lezíria.» (*Esteiros*, 2021: 98-99). Face à necessidade de levar carga a bom porto, e aproveitando um momento de esperança, Manuel do Bote lança o barco ao rio, não prevendo o agravamento súbito da tempestade e a inundaçãõ geral que se segue. O naufrágio da bateira, com Gineto e outros tripulantes a bordo, é o clímax do romance. Recorrendo a algum vocabulário náutico, é longa a descrição da luta dos naufragos com as vagas do rio que parecem mar. Esta luta tem um paralelo na ameaça das águas às famílias e trabalhadores que desesperam na «ilhota» – provavelmente o Mouchão de Alhandra – abrigados num barracão que acaba por ruir, aumentando a dramaticidade de toda a cena.

A grande cheia é um marco na vida dos rapazes, que perdem nas águas um dos seus. A cheia amolece-lhes os modos e os corações, principalmente a Gineto, que enfrentara a morte, salvara o pai do naufrágio e resistira numa vala até que fossem salvos. Este episódio-limite é também pretexto para a encenação, quase satírica, de como um evento climático pode adquirir novo significado, ao serviço da denúncia das profundas iniquidades sociais. É esse o outro momento-chave do romance: no rescaldo da grande inundaçãõ, visitantes endinheirados deslocam-se ao alto do Mirante para ver o espectáculo das margens alagadas, indiferentes à sua dimensãõ trágica. Há nestas páginas uma contraçãõ visual de escala – a escala da nova paisagem e do drama humano que a habita. Até este ponto do romance vivemo-la por dentro, mas, para os espectadores que agora a olham à distância, de um local elevado, a realidade ganha em valor estético e invulgar o que perde em crueza e dor. E os protagonistas sãõ meras figuras miniaturais diluídas no quadro paisagístico geral, sem identidade e, portanto, sem sentimentos, não dignos de uma consideraçãõ moral. Veja-se o nível de insensibilidade social nas páginas 95 a 97:

As cheias cobriram de água os olhos dos camponeses. Perdidas as margens, o rio fez-se mar – mar de aflições.

Mas ali no Mirante, sobranceiro à casa do Gaitinhas, a gente que veio da cidade, em automóveis, não via angústias nem olhos rasos de água. Assestou

binóculos sobre a lezíria, e as lentes aproximaram telhados de casas submersas, telheiros desmantelados, copas esguias de choupos como dedos de naufrago. Ao longe, dentro da capela bloqueada, a Senhora de Alcamé decerto bradava aos Céus.

– Que formidável espectáculo!

– E não querias tu vir...

– As águas ainda subirão mais? – perguntou alguém.

Um homem daqueles sítios disse que sim:

– O cabeço d'água é só depois de amanhã...

la-se a torre cimeira da capela. E o sino calado, impotente...

– Gostava de cá voltar, quando o rio estivesse mais cheio – confessou uma senhora [...]

– Não vale a pena. Isto é sempre a mesma coisa...

Um bando de patos-bravos alvoroçou olhares, formou nuvem que se alongava e sumia na neblina da manhã. No valado, que fora limite de margem e agora era carreiro sem destino, um renque de oliveiras emergia das águas, apenas, as copas glaucas.

E logo a seguir, um remate de ironia do autor face à tristeza da cena:

O caudal barrento do rio arrastava fardos de palha, animais e lágrimas. E o homem daqueles sítios, alheio às conversas, nada mais via que luto à sua frente. [...] Gente partia, outra chegava. Agora era um senhor gordo, com máquina fotográfica a tiracolo, quem apreciava o panorama.

– Afinal, onde está a maravilha? [...] Isto é um lago, comparado com as inundações que eu vi na América. Aí, sim. Povoações arrasadas, campos totalmente devastados, centenas de mortos... [...]

E porque não tinham binóculos, não viam beleza na paisagem. Também para eles o rio era sepultura de anseios.

As partes PRIMAVERA e VERÃO de *Esteiros* são menos expressivas e uma espécie de bonança após a tempestade. Há uma ida do grupo ao cinema, mas a esperança de recuperação da saúde de Madalena ficou pelo caminho. Em Maio reabrem os telhais, depois de concertados dos estragos da cheia. O duríssimo trabalho faz-se ao ritmo da enchente e da vazante. Recomeça o trabalho nos campos e aumenta o do rio; das Beiras, chegam os valadores para abrirem valas ao longo do rio. Subentende-se uma nova questão social e ambiental, que Soeiro vem a desenvolver no seu segundo romance, *Engrenagem* (1951): a Fábrica Grande tenta abocanhar todos os terrenos da beira-rio, a fim de se expandir, mesmo recorrendo a mau jogo, como o fogo posto no telhal de Zé Vicente.

O final de *Esteiros* é o começo de um novo Outono, fechando o ciclo que enreda rio, estuário, vila e personagens. Voltam as chuvas, suspende-se o trabalho nos telhais, o rio enche, os rapazes, desocupados, vadiam e roubam. Chegam os sons noturnos da feira. Gineto é figura central também no desfecho. Só os ouve à distância, pois perdeu um dos raros bens que ainda tinha: a liberdade.

5. CONCLUSÃO

Neste «romance das quatro estações», nas palavras de Urbano (1979: 28), foi possível encontrar matéria para novas perspetivas de leitura e interpretação. Na faixa ribeirinha do Tejo e seus esteiros de águas subindo e descendo com as marés, nos cais e nos telhais, nas valas, barreiros e terras alagáveis, no pequeno aglomerado urbano e nas indústrias que sugavam a vida dos pobres e esvaziavam as escolas concentra-se praticamente toda a ação ficcional.

Este realismo literário de Soeiro Pereira Gomes, com forte tom de coloquialismo e léxico específico da ligação humana à terra e ao rio, é muito eficaz a denunciar o ambiente de iliteracia e iniquidades sociais vivido na Borda d'Água do baixo Tejo na primeira metade do século XX. Ao longo do romance, a pobreza é tal, sem fim nem solução à vista, que parece escorrer para lá das margens do livro.

Foi possível concluir que os aspetos ambientais/climáticos do cenário geográfico eram diegeticamente indissociáveis das questões sociais e são usados na narrativa com um propósito de ativismo político-social. Para além da representação paisagística e de vivência humana em estreita ligação com o rio e as manifestações climáticas, a obra veiculava já desequilíbrios ambientais, ligados quer ao regime climático quer ao uso de solos férteis pela indústria.

De fora do romance ficaram os interesses patrióticos dos históricos «Combates de Alhandra» contra os invasores franceses, mas também as diferentes artes de pesca do povo do estuário e a grande variedade de embarcações típicas da cultura avieira. Ao escritor interessou, sim, o património eco-humano radicado nos recursos do rio e da lezíria associado ao trabalho constante e desigualmente distribuído na hierarquia social.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

De Soeiro Pereira Gomes:

2021 [1941]. *Esteiros*. Lisboa, Quetzal

(1974 [1957]). *Contos Vermelhos*. Lisboa.

(1979 [1951]). *Engrenagem*. Lisboa: Editorial Avante!

ARMBRUSTER, Karla e WALLACE, Kathleen (Eds.) (2001). *Beyond Nature Writing*. Charlottesville e London: The University Press of Virginia.

CARNEIRO, Gustavo (2009). «Soeiro Pereira Gomes nasceu há cem anos – Militante da luta e da escrita». In jornal *Avante!* N.º 1846, de 16 de abril de 2009: <https://www.avante.pt/pt/1846/emfoco/28691/Militante-da-luta-e-da-escrita.htm>.

CARVALHO, Ana Cristina (2021). «Ventanias, solamas e chuvadas: Traços do Clima de Portugal em contos de três escritores». In L. Maly e I. Pires (Eds.), *Arte e Ecologia* (pp. 158-183). Lisboa: Nova FCSH: <https://run.unl.pt/handle/10362/127377>

COUPE, Laurence (ed.) (2000). *The Green Studies Reader. From Romanticism to Ecocriticism*. London e New York: Routledge.

EVANGELISTA, João (1999). *Educação Ambiental – Uma Via de Leitura e Compreensão*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.

GARRARD, Greg (2006). *Ecocrítica*. Brasília: Fundação Universidade de Brasília.

LEITÃO, Domingos *et al.* (1998). *As Aves do Estuário do Tejo*. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza.

LOURENÇO, António Apolinário e SILVESTRE, Osvaldo (coord.) (2011). *Literatura, Espaço, Cartografias*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

MENDES, M.ª do Carmo (2020). «No princípio era a Natureza: percursos da Ecocrítica», *Anthropocénica – Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica I*, pp. 94-104, <https://doi.org/10.21814/anthropocénica.3100>

QUEIRÓS, António dos Santos (2023). *A Contribuição dos Poetas e Prosadores Portugueses para a Gênesis da Moderna Consciência Ambientalista*. Condeixa: Liga de Amigos de Conímbriga e Associação dos Museus e Centros de Ciência de Portugal.

RICCIARDI, Giovanni (2020). *Soeiro Pereira Gomes – Uma Biografia Literária*. Lisboa: Página a Página.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1979). «O real e o imaginário em *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes». In *Colóquio-Letras* n.º 51, pp. 25-34.

SANTOS, Francisco Duarte (2021). *Alterações Climáticas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (s/d [1955]). *História da Literatura Portuguesa*, 3.ª ed., corr. Porto: Porto Editora.

SANTA-RITTA, Gonçalo (1982). *Portugal, a Expressão da Paisagem*. Lisboa: Terra Livre / Direcção Geral da Divulgação.

- SCHNEIDER-MAYERSON, Mathew (2018). «The Influence of Climate Fiction: An Empirical Survey of Readers». In *Environmental Humanities* 10.2: 473-500.
- SISMONDINI, Alberto (2000). «Os Contos Vermelhos: a demanda do herói exemplar». In *Vértice* II série, de Janeiro-Fevereiro 2000: 76-78.
- VIEGAS, Francisco J. (2021). «Revisitar a maioria de um livro». In *Soeiro Pereira Gomes, Esteiros* (pp.7-12), Lisboa: Quetzal Editores.

Cimpor: <https://www.cimpor.com/alhandra>

Museu do Neorealismo: <https://www.museudoneorealismo.pt/pages/5545>

Portal das Freguesias: <https://www.freguesias.pt/freguesia.php?cod=11140>

Instituto da Conservação da Natureza e das Florestas/Reserva Natural do Estuário do Tejo: <https://www.icnf.pt/conservacao/rnapareasprotegidas/reservasnaturais/rnestuariodotejo>

Este artigo foi escrito no âmbito do contrato de trabalho com a Nova FCSH/Cics.Nova, financiado por fundos nacionais através da FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), decorrente da Bolsa de Investigação Científica do Concurso de Estímulo ao Emprego Científico –CEECIND/02152/2017.

NOTAS

¹ A amplitude da maré, medida na margem norte, é crescente desde a foz até Alverca, onde chega a atingir o máximo de aproximadamente 4,8 m, decrescendo depois até se anular na região de Muge, a cerca de 80 Km da embocadura. (<https://www.icnf.pt/conservacao/rnapareasprotegidas/reservasnaturais/rnestuariodotejo>)

² Com ventos predominantes do quadrante norte, temperatura média diária do ar entre 16 a 17,5° C e precipitação média anual entre os 600 a 700 mm (*idem*).

³ No estuário do Tejo e áreas terrestres adjacentes incluídas na Zona de Proteção Especial (Rede Natura) ocorrem 35 espécies de mamíferos, 194 espécies de aves com presença regular (aquáticas, estepárias e de floresta – 46 das quais incluídas no anexo I da Diretiva 2009/147/CE), além de 9 espécies de répteis e 11 de anfíbios. O número de espécies de peixes com presença regular não ultrapassa as 40. É a avifauna aquática migradora que confere ao estuário do Tejo o estatuto de mais importante zona húmida do país. Ocorrem com regularidade cerca de 100 000 aves invernantes, ultrapassando as 120 000 nos períodos de passagem migratória. (*idem*)

⁴ A flora, sobretudo gramíneas e arbustos de pequeno porte, que colonizam os solos de vasa compactada nas margens até onde chegam as marés, representa a continuidade da produtividade primária entre o ambiente aquático e o terrestre. (*Idem*)

⁵ Trata-se da primeira cimenteira construída em Portugal, a Cimento Tejo (1890-1894), hoje Centro de Produção de Alhandra da Cimpor. Por volta de 1894, produzia 6 mil toneladas de cimento por ano. A instalação visou garantir a independência de Portugal no setor cimenteiro e, durante a Segunda Guerra Mundial, a necessidade nacional de fabrico de ferro (<https://www.cimpor.com/alhandra>).

⁶ Mais tarde conhecida por Empresa Nacional de Penteação de Lãs, na Quinta da Figueira.

CAPÍTULO 5



© Ana Cristina Carvalho



Barcos do Tejo © Câmara Municipal da Chamusca

RESUMO

As narrativas ribatejanas de Alves Redol: etnografia, lirismo telúrico e a codificação neo-realista

Nos romances centrados no mundo rural ribatejano, tanto na fase «etnográfica» como naquela onde o registo realista tende para uma configuração simbólica ou alegórica, Alves Redol procura fundar uma poética narrativa testemunhal e de intervenção política, através da apropriação criativa da cultura popular, numa síntese entre um lirismo telúrico (o rio Tejo e a Lezíria) e a escuta da voz coral das comunidades rurais e da Borda d'Água. Este texto tem como objectivo analisar as articulações entre as vivências ribatejanas de Alves Redol, a sua pesquisa etnográfica e a codificação neo-realista, no âmbito da estruturação ficcional dos seus romances, desde *Gaibéus* (1939) a *Barranco de Cegos* (1961).

Palavras-chave: Tejo. Lezíria. Colectivos rurais. Neo-realismo.

ABSTRACT

The Ribatejo's narratives of Alves Redol: ethnography, telluric lyricism and the neo-realist codification

In the novels centered on the rural world of Ribatejo, both in the «ethnographic» phase and in the one where the realist register tend to a symbolic or allegorical configuration, Alves Redol seeks to found a poetic testimonial narrative and a narrative of political intervention, through the creative appropriation of popular culture, in a synthesis between a telluric lyricism (the Tagus river and the *Lezíria* [marshland] region) and the listening to the choir voice of rural communities and of the Borda d'Água [riverside]. This text aims to analyse the articulations between the Ribatejo's experiences of Alves Redol, his ethnographic research and the neorealist codification, within the scope of fictional structuring of his novels, from *Gaibéus* (1939) to *Barranco de Cegos* (1961).

Keywords: Tagus. *Lezíria* [marshland]. Rural communities. Neorealism..

As narrativas ribatejanas de Alves Redol: etnografia, lirismo telúrico e a codificação neo-realista

VÍTOR PENA VIÇOSO

vitorpenavicoso@sapo.pt

Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa

1. UMA POÉTICA DO TEJO E DA LEZÍRIA

Se exceptuarmos *Porto Manso* (1946), o *Ciclo Port-Wine* (1949-1953) – trilogia romanesca tendo como objecto primordial a exploração económico-social dos pequenos vinhateiros da região do Douro –, *Uma Fenda na Muralha* (1959), relato da trágica condição dos pescadores da Nazaré, e as incursões narrativas de temática urbana, tais os casos de *Os Reinegros* (escrito em 1945 e apenas publicado postumamente em 1972, devido à proibição da Censura) ou de *O Cavalo Espantado* (1960), os romances de Alves Redol centram a sua acção na província ribatejana, da qual era originário (nasceu em Vila Franca de Xira, em 1911) e onde viveu alguns dos momentos mais fecundos da sua vida.

Na sua ficção destaca-se uma relação perene com um imaginário telúrico original, ou seja, uma ligação afectiva, cognitiva e criativa com o espaço matricial ribatejano (paisagem, gentes e folclore) que define, no plano simbólico, a própria identidade do escritor simultaneamente como homem politicamente interventivo e artista. Esta centralização na imagética ribatejana (paisagem e povoadores) é uma tatuagem que se expande ao longo do tempo em configurações narrativas diversas, desde *Gaibéus* (1939) a *Barranco de Cegos* (1961), sendo também o cenário onde se desenvolve uma sinédoque do contexto de opressão sobre as classes trabalhadoras durante a ditadura do Estado Novo.

No entanto, esta radicação regionalista ficcionada não constituiu uma limitação no plano estético-ideológico, dado que esse enraizamento

imagético foi o factor de uma percepção do homem e do mundo que transcendia as inerentes limitações localistas e pitorescas: simultaneamente génio do lugar, na tradição romântica, e sua superação pela negação da retórica bucólica. Com efeito, essa reinventada imagem da realidade ribatejana, fruto do relacionamento e comunhão do escritor com as comunidades rurais ou da Borda d'Água, cada uma com identidade própria, onde predomina a relação iníqua dos trabalhadores com os senhores da terra, foi a génese da transcensão dos signos desse real geograficamente limitado, num contexto de extremada conflitualidade sociopolítica, para o plano dum simbolismo universalista. A paisagem ribatejana é aqui, por outro lado, uma construção a partir do ponto de vista de um sujeito colectivo inscrito socialmente num lugar e num tempo, podendo a sua representação e avaliação mudar consoante a história de vida de cada comunidade, tal o caso da valoração negativa dos gaibéus relativamente à Lezíria ou o da relação lírica dos avieiros com o Tejo.

Alves Redol aprendeu na infância, guiado pelo seu avô Venâncio, no cais ou no Largo da Estação de Vila Franca de Xira, a maravilhar-se com o Tejo e a Lezíria, um *axis mundi* no seu imaginário, que tematiza em muitos dos seus romances, como recorda num registo autobiográfico de 1966 (ed. 1970: 25):

O Mar, como conhecemos o Tejo na Borda-d'Água, deslumbrou-me, ainda me deslumbra. E para sempre.

Por isso, quando um dia me perguntaram qual o lugar do mundo que achava mais belo, respondi sem hesitações: o cais da minha terra. Sim, o cais de Vila Franca, o rio, barcos ornados de flores, toiros e pássaros, a massa irregular das casas caiadas de branco e ocre, o marulho das águas...

Nesta memória da infância achamos a génese de alguns dos motivos nucleares da sua obra: o relacionamento épico-lírico com o Tejo, tópico simultaneamente euforizante e trágico, com as suas catastróficas cheias referenciadas em muitas das suas narrativas ribatejanas, a Lezíria e os espaços míticos da Borda-d'Água, sendo também relevantes o cais de Vila Franca e o Largo da Estação, lugares poeticamente revisitados no romance *Olhos de Água* (1954), onde viria já na juvenília, após a dura experiência africana (1928-1931), a criar amigos entre barqueiros, pescadores e operários. A sua atracção pelo oprimido universo popular ribatejano ou pela paisagem da Lezíria teve assim as suas raízes nessa idade de ouro da infância. Por outro lado, a memória afectiva dos seus humildes avós (do lado materno, o ferreiro Venâncio Alves e, do lado paterno, o campino João Redol), a que se juntaria a descoberta tardia da origem avieira da avó paterna, Ana da Guia, estará inscrita simbolicamente nos seus livros, desde *Gaibéus*, aos quais a obra é dedicada, passando por *Avieiros* (1942)

e *A Barca dos Sete Lemes* (1958), até *Barranco de Cegos*, como uma quase legitimação, no plano da história individual, da sua genuína ligação ao povo.

Convém também realçar o seu papel de dinamizador, ao longo dos anos 1930, no plano cultural e político, em Vila Franca de Xira, através da sua colaboração na imprensa regional, com especial relevo para o *Mensageiro do Ribatejo*, e da intervenção regular na actividade das colectividades de recreio vila-franquenses, aglutinando um conjunto de jovens identificados com o ideário marxista e com uma arte de intervenção sociopolítica – o que levaria à constituição, em 1937, do Grupo Neo-Realista de Vila Franca (Redol, Dias Lourenço, Garcez da Silva, Bona da Silva, Rodrigues Faria, Arquimedes da Silva Santos e Carlos Pato). Neste processo, saliente-se a palestra proferida por Redol, em 17-6-1936, no Grémio Artístico Vilafranquense, intitulada *Arte*, onde, inspirado pelas leituras do neo-positivista Abel Salazar e dos marxistas Plekhanov e Bukharine, combate a concepção de «arte pela arte», em prol de uma «arte utilitária» que «deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social».

Entre 1939 e 1942, Alves Redol e António Dias Lourenço promoveram os célebres «Passeios no Tejo», no barco varino *Liberdade* do seu amigo Jerónimo Tarrinca, nos quais participaram vários intelectuais marxistas (Bento de Jesus Caraça, Álvaro Cunhal, Piteira Santos, Fernando Lopes-Graça, entre outros) e escritores neo-realistas, tais os casos de Soeiro Pereira Gomes, Manuel da Fonseca, Rodrigues Faria e Arquimedes da Silva Santos. Nestes passeios, para lá da convivalidade afectiva e lúdica entre estes resistentes anti-fascistas, dialogava-se sobre temas culturais e políticos, num contexto nacional de repressão ditatorial e internacional de confronto com as forças fascistas e nazis (Segunda Guerra Mundial).

No pós-guerra, Alves Redol, enquanto Secretário-Geral do Pen Club Português, proferiu, a convite da Union Française Universitaire, em Paris (30-11-1946), uma conferência intitulada «Le Roman du Taje», na qual, para lá duma incursão histórica e do seu compromisso com a luta cultural em prol do povo, desenvolvendo alguns dos temas insertos nas crónicas ribatejanas («De sol a sol») publicadas no semanário de teor marxista *O Diabo* (1936/39), releva a diversidade da população obreira das margens do rio e da Lezíria, destacando os marinheiros, os pescadores, as varinas, os avieiros («ciganos ou vagabundos do Tejo»), os campinos (peregrinantes da Lezíria com os seus cavalos alados e os toiros, sempre na fronteira entre a vida e a morte), os rituais festivos (o viril fandango e as largadas de toiros), os ceifeiros e os valadores, obscuros construtores de valas e canais de irrigação que, com as suas pás de madeira, ora garantiam a fecundidade da terra, ora a defendiam da violência das águas do Tejo, em períodos de cheias. Nos seus romances *A Barca dos Sete Lemes* (1958) e

Barranco de Cegos (1961), este colectivo obreiro é referenciado quer na sua sacri-ficial labuta, quer na luta por melhores condições de trabalho.

2. A PESQUISA ETNOGRÁFICA RIBATEJANA COMO FASE PRÉVIA DA CONSTRUÇÃO ROMANESCA NEO-REALISTA

Mais do que escrever sobre o povo ribatejano, coube a Alves Redol o compromisso de escrever com e para o povo, numa relação singular entre a sua vocação de contribuir para uma poética neo-realista da emancipação colectiva e a escuta e registo de uma gestualidade e linguagem populares, enquanto expressão genuína das vivências, sofrimentos e lutas, criatividade cultural e sonhos das comunidades a representar no plano romanesco. Ultrapassando o pitoresco romântico ou o naturalista, a sua obra tenderia a colocar o povo obreiro como sujeito da história, e já não como um mero objecto/abstracto do enunciado, tal como acontecera na ambivalente representação naturalista.

Os seus romances da primeira fase (*Gaibéus*, 1939; *Avieiros*, 1942; *Fanga*, 1943) centrados no universo rural ribatejano eram precedidos de uma estadia do autor junto das comunidades representadas, a fim de recolher os materiais (imagens e palavras) que fundamentam os seus universos ficcionais. Esta recolha prévia, fixada num bloco de notas e por uma máquina fotográfica, era posteriormente trabalhada e montada de acordo com o seu ponto de vista criativo e de identificação com os dramas do colectivo obreiro, pois, como refere no prefácio à segunda versão de *Avieiros* (1968, ed. 2011: 15):

Muitos chamavam recolha, talvez impropriamente, a esta busca de contacto humano; outros apoucaram o processo, impropriamente também. Na verdade, não se recolhem os materiais da vida; vivem-se. Ou inventam-se. Mas escolhem-se as vivências ou as invenções quando um escritor sabe para que vive. E como lhe importa viver.

Tratava-se, portanto, de transpor a distância entre o *eu* autoral e uma alteridade sociocultural, através da identidade construída por uma comunhão de vivências – trânsito do eu/eles para um nós, resultante da fusão convivente e ficcional das duas vozes. Dito de outro modo, tratava-se de passar para o outro lado da fronteira social esse simbólico balcão da loja do seu pai, em Vila Franca de Xira, onde temporariamente trabalhara como marçano, na fase da adolescência, aí convivendo, conforme recorda na «Breve memória»

que antecede a reedição de *Gaibéus*, em 1965, com gaibéus, carmelos, varinos e operários. Mas convém não esquecer que a sua reavaliação do conceito de recolha, em 1967, só surge numa fase tardia da criação romanesca. Com efeito, a sua primeira obra, *Glória – Uma Aldeia do Ribatejo* (1938), é uma monografia etnográfica, resultante, nas suas deambulações pelo Ribatejo, da pesquisa desenvolvida durante algumas semanas de férias em Julho de 1937, junto da população gloriana. Impulsionado por Rodrigues Lapa, então director do semanário *O Diabo* (1934-1940), onde colaborava, esta recolha (as palavras e as coisas, ilustradas com desenhos e fotografias) era por si considerada uma missão cívica ao serviço do povo, simultaneamente acto de conhecimento e de amor pelo labor dos humildes.

A sua pesquisa no âmbito da etnografia ribatejana, ao publicar *Glória*, coexistiu, por outro lado, com o início da sua liderança dum colectivo de 13 ribatejanos, no processo, que durou 14 anos, de recolha *in loco* de quadras populares inseridas no *Cancioneiro do Ribatejo* (1950).

Glória, depois de uma introdução geográfica e histórica («A terra» e «As gentes»), divide-se em duas partes, cabendo à primeira («Ergografia») a descrição pormenorizada dos instrumentos de trabalho; das diversas práticas agrícolas; da tipologia dos seus habitantes, por exemplo os «cingeleiros», pequenos proprietários rurais, com a sua junta de bois (o cingel) e os «catalões», os proletários rurais; da indústria da cerâmica; das características das humildes habitações construídas com adobe. Quanto à segunda («Folclore»), debruça-se sobre as particularidades do vestuário, a etografia (ritos de passagem: nascimento, baptizado, namoro, casamento, morte e luto), os jogos de infância, a arte manual, o teatro, o Cancioneiro, as danças (o fandango, entre outras), a religião e as expressões peculiares glorianas, encerrando com um Glossário. Toda esta pesquisa, conforme refere, muito ficou a dever à leitura das obras de José Leite de Vasconcelos, sendo de relevar, por outro lado, que esta aldeia, apesar das migrações, tinha muitas características próprias, desde o traje aos rituais amorosos ou aos funerários, decorrentes de uma tendencial endogamia (eram raros os casamentos fora da comunidade e os ranchos, especialmente os das raparigas, contratadas na praça de jorna e comandadas pela *rainha* – assim se chamava a encarregada do contrato e líder durante a faina – para laborar na Lezíria durante duas a três semanas, logo se autonomizavam dos outros colectivos).

Merece, nesta monografia, uma referência especial o capítulo «Cancioneiro», onde o autor relewa o estro colectivo popular: «O povo, massa anónima que muitos aviltam e outros adulam para dominar, tem a sua epopeia – a mais bela e grandiosa de quantas a humanidade conhece» (Redol, 1938: 127).

Ao comentar a poesia do «Cancioneiro» da Glória, Alves Redol procura mesmo articulá-la com o próprio nascente projecto neo-realista de uma literatura democrática de conteúdo e destinatário populares, pois mais não faria do que, num outro plano de produção cultural, dar continuidade àquilo que seria a expressão oral das comunidades rurais. No ensaio *Glória*, ao descritivismo etnográfico sobrepõe-se então uma codificação política, legível no modo como interpreta a homogeneidade arquitectural da aldeia («a igualdade das casas na sua altura, no seu aspecto, não havendo ali preocupações de se dominarem pelo pé-direito das empenas»), sugerindo-lhe metonimicamente as relações de igualdade social e de interajuda comunitária, bem acentuada pela frase do gloriano Tio Bento transcrita pelo autor: «Aqui, o fumo das chaminés não alteia». Aliás, no histórico da povoação, desde logo, o autor salienta a injustiça social da sua génese, porque os senhores foram-se apoderando da charneca, fecundada pelo povo. Esta mácula fundadora constitui, na sua exemplaridade, um traço indelével das raízes da dominação e usurpação de uma minoria sobre a terra que deveria ser pertença de todos.

Por outro lado, reconhece na expressão de um trabalhador gloriano, queixando-se da exploração patronal, «Eles não sabem *o custo da galé*», a metáfora adequada para designar a condição do proletariado rural. Em *Gaibéus*, o autor utilizaria esta mesma metáfora para simbolizar a condição dos «alugados» do colectivo ceifeiro, como em *Avieiros*, enquanto figuração da dureza do trabalho da mulher avieira ou, num outro plano, enquanto condição existencial do escritor português: «Desde então, tomei o gosto pela escrita, sem perceber que me amarrava à galé dos sacrifícios» (Redol, 1965, ed. 1989: 40).

A recolha do *Cancioneiro do Ribatejo* («autobiografia colectiva», como lhe chama) distribui-se por três grupos temáticos (Meio, Homem e Trabalho), explorando tanto as quadras que reflectem a paisagem ribatejana («Eu hei-de mandar fazer / altas varandas no mar, / para ver o meu amor / na Lezíria a trabalhar»), como aquelas que se referem a aspectos diversos da socialidade popular (vestuário, profissões, rituais lúdicos e amorosos, relações de trabalho, queixas, etc.), incluindo a denúncia da exploração social: «Há no campo da Golegã, / grandes milhos e trigais, / p'ra fatar os lavradores / enquanto os pobres dão áis». Numa projecção futura, o autor anuncia mesmo a virtual comunhão desta poesia popular com a culta como modelo para uma «verdadeira poesia nacional». Neste labor etnográfico, ensaia já uma síntese entre a tradição romântica de exploração da arte popular, como vector criativo de uma cultura nacional, e o imaginário social implícito na macro-narrativa marxista.

Poderíamos então concluir que o autor desenvolve uma prática etnográfica ostensivamente opositiva do folclorismo promovido pelo Secretariado de Propaganda Nacional, liderado por António Ferro e a sua «política do

espírito». Aliás, não esqueçamos que, em 1938, o SPN organizou o concurso da «Aldeia mais portuguesa de Portugal», um evento importante no processo de domesticação e estilização da «cultura popular», ou seja, mais um acto de folclorização que visava a construção de uma imagem mítica do Portugal rural, convenientemente adequada à propaganda nacionalista da ditadura, fundada no arquétipo do camponês humilde, amante das hierarquias, submisso, feliz e festivo.

3. *GAIBÉUS*: O PERCURSO SACRIFICIAL DUM RANCHO MIGRANTE NA LEZÍRIA

A busca duma voz coral, na representação ficcional do povo, pressupôs, como atrás referimos, na obra de Redol, uma prévia convivência com as comunidades rurais ribatejanas, registando vivências, sociolectos e rituais. Tal é o caso do seu romance inaugural *Gaibéus* (1939) – relato das peripécias dum colectivo migrante sazonal, oriundo do Norte do Ribatejo e da Beira Baixa, durante a ceifa do arroz na Lezíria. A narrativa percorre um tempo cíclico que se inicia com a chegada do rancho dos gaibéus (camponeses com as courelas hipotecadas), no Verão, e a sua partida que coincide com a proximidade do Inverno. Nostálgicos da sua aldeia e num degredo compulsivo na Lezíria, o romance polariza-se nos advérbios *aqui* – um espaço disfórico (bem expresso, enquanto sinalização da tragédia colectiva, no quiasmo «Só planície e céu – céu e planície») – e *lá* – o idealizado espaço pastoral, o da sua terra mátria, embora avara no pão.

A paisagem da Lezíria é para estes, portanto, com a sua escassez arbórea e a sua planura infinita, a antítese do enovelado relevo dos montes esverdeados da saudosa terra. Os gaibéus são, por outro lado, enquanto colectivo migrante, objecto da inimizade dos assalariados locais (os rabezanos), pois a sua sujeição a jornas miseráveis, atirava estes para o desemprego.

A narração da ceifa, no capítulo «Mensagem da Nuvem Negra», é marcada pela isotopia do fogo («o bafo que vem da seara queima»; «grãos de fogo»; «Há só o ar em fogo a consumir os corpos», etc.), configurando-se, portanto, como um cenário infernal que apenas «a mancha negra» apaga, embora esta seja paradoxalmente a bandeira da fome, porque a trovoada e a chuva acarretam a paragem da ceifa e, portanto, um período de jornas perdidas. Esta clausura, embora temporária, é atravessada disforicamente pela isotopia da doença – a malária, «tributo sagrado a pagar todos os anos à Lezíria».

E o dinheiro, por vezes, era escasso para comprar quinino, pelo que se acentua um clima de desumanização e sofrimento sem terapêutica visível. A ceifa, simbolicamente, funciona então como um vector (a foice) da morte e da fatal sujeição cíclica às safras que se contam pelas rugas da velha Ti Maria do Rosário, cujo estertor é uma antecipação do trágico futuro de todos os gaibéus. Esta condição social do colectivo é metaforizada pela comparação destes seres ao universo animal (o rebanho) ou a um mecanismo – a máquina obedece e não pensa. Tal como as rezas, os gaibéus são também marcados pelo fogo.

No plano da isotopia sexual, realça-se a mercantilização do corpo das jovens camponesas (uma variante do paradigma das virgens sacrificiais), sendo Rosa o modelo da vítima da antropofagia sexual do patrão Agostinho Serra, famoso pelos seus símbolos de poder: o cavalo, o galgo e as cachopas submetidas para seu prazer em cada safra. Rosa projecta-se no futuro como a Balbina (ex-gaibéua), num processo de degradação que conduzirá fatalmente à prostituição. No horizonte erótico, destaca-se também uma jovem ceifeira que recorda o fascínio, sedução e entrega do seu corpo, numa pausa festiva durante uma anterior safra, a um eguariço com o seu viril fandango, um ritual musical libidinoso, num enfeitizador jogo de pés ritmados a três tempos. Nunca mais o viu, mas nos olhos azuis da criança que tinha ao colo perpassava o vulto do efémero campino.

Contrastando com o colectivo submisso e alienado, o «ceifeiro rebelde» (*alter ego* ficcionado do autor), um proletário exterior ao rancho, com a sua metafórica bússola, não só compreende as causas da submissão e sofrimento dos gaibéus, mas também detém o património do futuro pois, sem apego à terra, é um nómada que transporta consigo um sonho colectivo («o futuro vivia dentro dele e de todos os outros homens»). Deste modo, há uma oposição entre o tempo cíclico dos gaibéus (o eterno retorno da submissão) e o tempo vectorial da possível libertação dos oprimidos – o caminho. Por isso, ele «falava pelos homens que ainda se não haviam encontrado».

A narrativa ensaia uma poética fundada na interacção entre um sociolecto popular, um vocabulário específico da safra do arroz e um simbolismo da opressão sociopolítica, construído pela relação entre os ceifeiros, o seu trabalho servil e a disfórica paisagem da Lezíria, fragmentos justapostos, apelando à pluralidade dos sentidos e de recorte impressionista. O discurso do narrador é, por outro lado, contaminado por um registo da oralidade popular ribatejana (expressões, aforismos, quadras, rimances) como sinalização da tragédia do colectivo gaibéu. Há aliás várias quadras populares que viriam a constar da recolha publicada no *Cancioneiro do Ribatejo* («Rapaz de barrete verde»; «Vai mais uma fandangada»; «Vou-me embora deixo o campo»), com especial destaque, pela sua simbologia social, para estes versos: «Vai-te, sol, vai-te, sol, / Lá pra

trás do barracão... / ... És alegria prà gente. / E tristeza prò patrão». Do mesmo modo a lengalenga lúdica («Primeiro da bela mula! Nove: quem padece é o pobre!»), a ritmar o jogo entre os adolescentes rabezanos e gaibéus, estabelece uma articulação entre o discurso popular e a inscrição política.

Dizer, com a sua voz peculiar e o seu sonho libertário, o sociolecto popular ribatejano seria então um caminho possível para a narrativa neo-realista, isto é, um modo de consagração vocal de uma identidade entre o escritor e o povo. A alteridade sociocultural transfigurava-se assim numa virtual identidade coral.

A projecção estético-sociológica de Redol, no que concerne aos gestos e vozes dos ceifeiros, teria, em 1953, uma dimensão colectiva, ao envolver diversos artistas plásticos (Júlio Pomar, Cipriano Dourado, António Alfredo, Lima de Freitas, Alice Jorge e Rogério Ribeiro), numa experiência que cruzava aspectos etnográficos com uma relação fecunda entre a fotografia e a pintura, e que ficaria conhecida como o «Ciclo do Arroz», sendo de destacar neste plano dois óleos de Júlio Pomar (1953), onde, num, o colectivo das ceifeiras, numa gestualidade submissa e sacrificial, se debruçam encadeadas com as enxadas sobre as espigas da terra (Ciclo do Arroz I) e, no outro, se regista a sua partida, numa homogeneidade figurativa, depois de uma jornada de trabalho (Ciclo do Arroz II).

4. OS NÓMADAS DO TEJO

Com a colaboração de um marítimo do Tejo, o seu amigo Jerónimo Tarrinca, Alves Redol descobriu a existência da comunidade avieira e, estimulado pelo desejo de melhor conhecer esse colectivo de pescadores da beira-Tejo, aproveitando as férias, instalou-se, com a aprovação da comunidade, durante umas semanas, na Palhota, uma das aldeias avieiras, na época da safra do sável. Aí procede também à recolha de quadras populares, como esta que publicaria no Cancioneiro do Ribatejo: «O inverno é rigoroso, / mas na Palhota é amável, / porque é quando cá temos / a pesca do belo sável».

Em *Avieiros*, Alves Redol instala-nos na paisagem do Tejo e da Lezíria para nos relatar a vida desses nómadas do rio que ali se fixaram, vindos do longínquo e ingrato mar de Vieira de Leiria. Nesta obra sobressai do colectivo a personagem Olinda que, embora criada num ambiente pequeno-burguês, sendo filha de avieiros e nascida num saveiro, fora adoptada por um casal que não pertencia à comunidade. Seduzida pela voz do rio apelando simultaneamente à nostálgica errância avieira e à sua auto-revelação erótica em comunhão

embriagada com as águas e areias do Tejo, libertou-se do ambiente onde vivia (o barracão do barqueiro Feliciano), para ela um progressivo espaço de clausura, e foge com o avieiro Tóino, numa complexa integração na comunidade piscatória, porque, embora de sangue avieiro, a sua educação e formação escolar não se adequavam ao perfil e à «vida de galé» das raparigas avieiras.

Será, contudo, esta personagem que, após a sua difícil aceitação pela comunidade, mais adequadamente procurará fortalecer a identidade do colectivo avieiro, pois dela parte o apelo à união dos pescadores artesãos, lutando contra a resignação da maioria, com o objectivo de criarem uma cooperativa e assim poderem competir com a companhia do poderoso Zé Malho, um empresário da pesca, que tanto contratava sazonalmente murtoseiros como avieiros. Por outro lado, Olinda consegue superar a ideologia machista reinante entre os avieiros, bem presente no marido, quando este, num momento crítico da sua actividade de pescador, embriagado, a agride. À mulher avieira, para além de auxiliar o companheiro na pesca, compete percorrer léguas para vender o parco peixe arrancado ao rio, por isso avieiro nunca se une a uma mulher fora da comunidade. Em dias de fome, é também ela que recolhe na Lezíria folhas de mostarda, de papoilas ou saramago para enganar o estômago. Olinda é a companheira que, quebrando um interdito da comunidade avieira, irá trabalhar como «alugada» na monda do arroz, na emposta de Agostinho Serra, quando o marido, um sonhador instável com propensão para o fatalismo, vai para Santarém prestar serviço militar.

A vida dos avieiros entrelaça-se desde o berço até à morte com o rio de quem dependem, num permanente esforço de sobrevivência, porque muitas vezes o peixe era escasso e a situação agravava-se com a competição desleal da companhia de José Malho em parceria com o Tubarão, o fiscal da Senhora Companhia (a Companhia das Lezírias). Este é, aliás, para os pescadores uma espécie de deus-todo-poderoso do rio, com os seus códigos de fiscalização das redes utilizados ao sabor dos interesses de José Malho, tornando-se por isso o principal inimigo da comunidade. Na memória dos avieiros, como uma lenda de revolta, ficara o Zé Soisa que corajosamente se confrontara com o Tubarão e nunca mais voltara ao rio, sendo preso e degredado. É no âmbito desta submissão geral que a acção de Olinda se destaca enquanto vocação de rebeldia e de criação de alternativas para a comunidade.

O romance descreve-nos os rituais do colectivo, do lúdico ao trágico, e simultaneamente exprime uma poética do Tejo, fazendo ressaltar o cromatismo da flora nas suas margens ou as águas como espelho mágico dos seus povoadores e da natureza, fusão que pode mesmo assumir uma dimensão erótica. O avieiro nasce e morre no saveiro (um berço e um túmulo), caso não tenha capacidade para construir a sua casa numa das aldeias à beira-rio.

Tóino e Olinda só ao fim de algum tempo de labuta conseguiram construir a sua barraca, que seria parcialmente destruída por uma cheia mais violenta, para desespero do casal. O romance termina, aliás, com a acção convicta de Olinda, face à passividade do marido, que se achava sem destino que justificasse viver. Era preciso reconstruir a casa, dado que outro filho devia chegar pelas ceifas do trigo.

5. FANGA: UM ROMANCE DE APRENDIZAGEM

Com *Fanga* (1943), o autor desvenda-nos a tradicional exploração dos camponeses da Golegã, situação que bem conhecia, dado que, segundo confidenciou, ali foi escrito o romance, em casa de fangueiros seus familiares. Manuel Caixinha, o protagonista, encarna a história da aprendizagem de uma consciencialização política, isto é, a auto-revelação do modo como um determinado «capital simbólico» (a instituição da *fanga*) funcionava como ilusória narrativa que o aparelho de poder senhorial reproduzia. Com estatuto social superior aos proletários rurais, sujeitos ao jugo patronal das praças de jorna, os fangueiros eram porém duplamente ludibriados, pois a ficção da posse da terra era a condição da sua própria submissão secular aos senhores da terra. Segundo a tradição da fanga, o proprietário recebia sete partes da colheita, enquanto ao fangueiro apenas cabia uma.

Os dois primeiros capítulos do romance («Antes da cheia grande» e «Nessa noite...») e o último capítulo («Deixem lá que eu conto») são narrados na primeira pessoa, pela voz do protagonista, opondo-se aos capítulos intermédios, sendo o primeiro significativamente intitulado «Os outros contaram o resto», numa interacção entre o registo intimista e a crónica social. Esta estrutura enunciativa (eu/eles) não será alheia ao seu trajecto da infância e adolescência – uma fase em que a relação lúdica com a paisagem ribatejana coexiste com uma conflitualidade trágica no plano familiar (uma mãe violenta e submissa relativamente aos códigos senhoriais; o suicídio do pai; a irmã Anita coagida a doar o seu corpo, com a cumplicidade da mãe, ao voraz latifundiário Joaquim Honorato, «dono da terra e do céu», o que levou o protagonista, numa impotência desesperada, a tentar o suicídio) e social (a fome, a pícara iniciação no trabalho rural e a prisão por uma tentativa de furto numa horta) – até à idade adulta e à fase final em que Manuel Caixinha toma consciência da sua alienação e inicia a construção de um caminho colectivo de luta contra a exploração patronal: «Eu sou os outros todos que vão comigo para a praça e

ali se alugam. Sem eles nada valho» (Redol, 1943, ed. 2011: 269). A narrativa, na sua exemplaridade, desenvolve-se, neste caso, em função do desvelar desta opressão com o ferrete da tradição.

Manuel Caixinha, ainda na fase da infância, teve uma precoce lição cruel sobre a condição do fangeiro, com o suicídio do pai numa alverca, num catastrófico dia de cheia, tendo em conta que este cometeu tal acto pela sua condição de fangeiro arruinado. Por outro lado, a apropriação do corpo da irmã Anita pelo latifundiário Joaquim Honorato, como acima referimos, intensifica a sua vocação rebelde, pois, apesar dos seus esforços, não foi capaz de proteger a irmã face a um acto costumeiro dos senhores da terra. Contudo, a mutação duma rebeldia difusa para uma consciencialização político-social do protagonista faz-se não só através do reconhecimento progressivo, enquanto trabalhador rural e filho de fangeiro, da exploração de que eram objecto tanto os fangeiros como os assalariados rurais, mas também da relação, ainda na fase da adolescência, com o poeta popular Josefino Barra, um camponês intensamente comprometido na luta contra o patronato. Este, porém, passara de um universo de luta (era dos poucos que sabia ler) e liderança colectiva para uma decadência, com refúgio na embriaguez da taberna, ocasionada pelo facto de os seus companheiros terem deixado de acreditar no futuro. No entanto, continuará a ser, na Golegã, um paradigma da revolta contra este mundo iníquo, onde há homens que são vendidos como gado, daí o fascínio do protagonista por esta figura de dignidade exemplar, tornando-se por isso o seu tutor ideológico. A seu pedido, Josefino Barra ensina-o a ler, compreendendo que o saber é uma força nuclear da rebelião popular.

Já adulto, Caixinha passa pelo serviço militar, durante dois anos, em Abrantes, onde se lhe abrem novas perspectivas sociopolíticas. Regressa à Golegã mais consciente e lutará então nas praças de jorna por uma solidariedade entre os trabalhadores, independentemente dos bairrismos (os da Baralha em confronto com os de Marvila) que os fragilizavam na sua luta por melhores salários. Contudo, nele coexistem, até a um certo momento, dois seres: o fangeiro /o «alugado». Mas esta dualidade tenderá a diluir-se, pela convicção de que o futuro passava pela ruptura com a ancestral instituição da *fanga* – o que o levará a romper com a namorada Rita, convicta adepta dos valores tradicionais – e sequentemente, pela crença de que a sua força de trabalho, embora sujeita à mercantilização das praças de jorna, seria um elo com os outros homens da sua igualha. O protagonista insere-se, tal como o «ceifeiro rebelde» ou Olinda, numa tipologia do «herói positivo», ou seja, daquele que se liberta das teias da submissão e se torna um modelo exemplar para todos os trabalhadores.

Manuel Caixinha, ao rejeitar a fanga e optar pelas praças de jorna, rompe com uma longa e histórica submissão que passava de pais para filhos, assumindo-se como alguém que, conquistando o saber da luta pela emancipação popular, se torna um arquétipo superador das alienações geradas pela estrutura económico-social. Neste aspecto, a fanga é um símbolo do imaginário da opressão político-social, por isso o protagonista, no seu trânsito sociopolítico, pode ser uma sinédoque de todos aqueles que, naquela época (a obra foi editada em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial), lutavam contra o nazi-fascismo, daí o sentido destas palavras do autor:

Manuel Caixinha sou eu. Manuel Caixinha também morava na Golegã, ao mesmo tempo que escrevia poemas nos vários países da Resistência europeia – em toda a parte onde os homens resistiram, ele não faltou ao encontro marcado com a liberdade. Manuel Caixinha é o homem que se recusou a pactuar com a tirania (Redol, 1963, ed. 1980: 14).

6. A CONFIGURAÇÃO SIMBÓLICA EM *OLHOS DE ÁGUA* E *BARRANCO DE CEGOS*

A partir de *Olhos de Água* (1954), embora prolongue a sua tendencial escrita fundada no lirismo popular e telúrico, desde logo presente no metafórico título, as narrativas de Alves Redol libertam-se do prévio reconhecimento «etnográfico» de uma comunidade rural específica e pendem para uma dimensão simbólica colectiva. Nesta obra o autor procura articular a sua específica prosa poética com as narrativas do povo ribatejano, numa fusão da paisagem com as mitologias dos seus povoadores. O romance é então, no seu aparente caos («Prosas sem unidade, atamancadas nas horas magras de lazer»), a encenação da voz colectiva de Vila Franca de Xira («rolheiro de gente que trato por tu e que colhi na intimidade dos meus afectos mais puros»), evocação que nos remete para um relato da sua infância, atrás referido, na qual realça o seu encantamento pelo Tejo, nos passeios à Borda-d'Água, ou pela estação de comboios com o seu Largo, entroncamento de desvairadas gentes em circulação que, naquele tempo, era para ele o centro do mundo. Daí que tal lugar seja designado no romance como a Arcádia dos contadores de histórias desse pequeno espaço urbano (lendas, histórias desgarradas, notas de reportagem, crónicas). Das lendas (das éguas e do vento, da noite de S. João, de Santa Sofia) e das histórias

das classes populares (campinos, artesãos, gaibéus, valadores e pescadores), ora líricas ora pícaras, às crónicas-contos burlescos da pequena e média burguesia da vila, é a voz da própria vila que, por mediação vocal, lemos ao longo da narrativa.

O romance desperta tanto uma nostalgia por um mundo que está a morrer ante o inexorável progresso, como uma esperança amargurada segundo a qual «as raízes dos sonhos bem presas ao sangue dos homens» poderão irradiar numa vila renascida, embora se saiba que o milagre dessa Primavera só poderá vir da vontade dos homens: «Talvez uma charrua de sol com que não-de revolver as entranhas dos poisios, para neles se abrirem as searas de uma paz dinâmica». Entre a gangrena e o sonho, o heroísmo e o pícaro, o real e o lendário, num hibridismo singular, as histórias cruzam-se, intercalam-se, apegam-se, de molde a proliferarem como as bolhas dos «olhos de água». Como se dessa metafórica nascente do rio Alviela viesse uma voz narrativa coral que o autor escutou num rumor íntimo e recriou através da escrita.

Com *Barranco de Cegos* (1961; segunda versão em 1963), uma liturgia do poder totalitário, o autor atinge uma maturação romanesca assinalável. Embora a acção se inicie com a bancarrota de 1891, com analepses que nos remetem para a luta, na primeira metade do século XIX, entre absolutistas e liberais, não se trata de um romance histórico, mas duma inscrição de eventos históricos no processo de simbolização da génese do imaginário da ditadura salazarista.

O nacionalismo agrário, protagonizado pelo latifundiário ribatejano Diogo Relvas, funda-se na sagrada trilogia da terra, do sangue e dos mortos. É, portanto, neste contexto simbólico que se estrutura a «biografia» do Deus-Lavrador da Lezíria, faseada entre o período do apogeu («O Livro das Horas Plenas»), o do declínio («O Livro das Horas Amargas») e o do delirante crepúsculo e morte burlesca («O Livro das Horas Absurdas»).

O título do romance remete-nos para a sua epígrafe, a epístola de S. Mateus, «Deixai-os; cegos são e condutores de cegos; e se um cego guia a outro cego, ambos vêm a cair no barranco», que funciona como um *leitmotiv*, como que a estabelecer um protocolo com o leitor quanto ao modo de interpretar o texto. Ou seja, a metáfora da cegueira que se expande ao longo do romance é simultaneamente, na óptica do protagonista, a incompreensão dos financeiros da indústria, agentes inconscientes e involuntários de uma mudança catastrófica para os alicerces do regime, e, na perspectiva do narrador, apelando à cumplicidade do leitor, a névoa ideológica que impede os alegóricos servos de Aldebarã, com o seu imaginário colectivo pré-moderno (um anão oracular, os anjos da guarda e os demónios, as almas penadas, o cavalo branco da morte, bruxas, o lobisomem, ladainhas e rituais propiciatórios) de se libertarem do jugo ditatorial e, portanto, duma sociedade bloqueada por um universo

de valores anacrónicos, com génese no «miguelismo» oitocentista e prolongamento no «salazarismo», um não-dito explícito, por óbvios motivos censórios, coetâneo do tempo da escrita da narrativa. São estas duas leituras conflituais da História ou da cegueira dos seus potenciais agentes que constituem pois o cerne da narrativa. Uma História paralisada pelos delírios do poder totalitário só nos poderia então conduzir ao reino do absurdo. Dar a ver a invisibilidade ideológica de um povo submetido a uma fictícia comunhão entre o poder totalitário e aquele é, no plano romanesco, um modo didáctico de contribuir para o esforço de desalienação colectiva, tal como estava na génese da poética neo-realista, mas esse objectivo ganha neste caso uma nova densidade semântica através de uma peculiar democratização da linguagem romanesca, reconhecível através da conexão entre um saber «erudito», na herança da tradição romântica e realista, e o registo de um sociolecto popular, ou no modo como aqui se ensaia uma narratividade plurivocal, implicando um diálogo entre distintas vozes sociais.

A história do protagonista é narrada por um neto de campino que ironicamente se penitencia por tal ousadia social, porque o progresso sorrateiramente dera-lhe «artes» para não só contar o que viu e soube da vida desse «minaz deus agrário», mas também inventar, entre a fábula e a realidade, os vazios biográficos desse dono dos servos do seu território solar (Aldebarã). Neste romance o autor ensaia, portanto, novos modos de narração, diluindo a onisciência do narrador em função da transparência ideológica do olhar que orienta o universo ficcional, num recorrente diálogo com o leitor, onde as marcas da enunciação no enunciado, com reiterados modalizantes, são um modo retórico da desconstrução, com algum pendor parodístico, de uma mitologia em torno da sacralidade do poder totalitário. Ou seja, desta feita, contra a ordem dominante, é um representante da voz do colectivo oprimido que adquire o poder de contar/escrever esta história segundo o seu ponto de vista e com uma linguagem específica. Daí incluir no seu acto de narrar expressões da oralidade popular ribatejana e aforismos («quando o pobre come galinha um deles está doente»). Por outro lado, os títulos dos capítulos podem encerrar quer uma dimensão lírica colectiva, quer parodística ou dialógica.

Através do percurso do protagonista estabelecem-se os fundamentos e a liturgia do poder absoluto de origem divina. Aliás, é pertinente o facto de a obra se fasear em função de um simbólico livro de orações. A cenografia ritualística do poder totalitário (uma ficção da comunhão entre senhor e servos) cristaliza-se no território mítico de Aldebarã (topónimo que remete para a simbologia da estrela real da constelação do Touro, representada por um olho), com o seu palácio Mãe-do-Sol, as cabeças embalsamadas de um touro negro e de dois cavalos (animais totémicos da Lezíria), cada um destes

respectivamente emblemáticos do rei absolutista D. Miguel (o padrão ideológico de Diogo Relvas) e do liberal D. Pedro IV, o primeiro consagrado pelo avô Chicote e o segundo pelo pai, um adepto circunstancial do liberalismo, porque, conforme confidenciou ao filho Diogo, «nesta casa não se pode fazer política», sendo, no entanto, a manipulação dos políticos amigos uma estratégia na luta pela preservação do imaculado território de Aldebarã.

Este é um espaço, com fronteiras bem delimitadas, submetido ao poder do senhor da terra, uma luz a dar sentido único às coisas e aos seres. Baseando-se numa cultura da força (para o protagonista, o mundo divide-se em fortes e fracos, independentemente da ascendência social), a física ou a psicológica redobram a económico-política, da dignidade marialva (a supremacia machista, que vitimaria mesmo as próprias filhas) e da astúcia própria do dominante (as metáforas do *chicote* e do *açúcar* são aí nucleares), Diogo Relvas exprime na globalidade o perfil do autoritarismo sem limites, fundado na legitimidade de uma tradição que teria, no plano da História nacional, a ideologia miguelista como fundamental modelo orientador. É em nome da paz, da ordem, da prevalência dos valores religiosos, da hierarquia tradicional e da dignidade senhorial que Diogo Relvas arquitecta um discurso ideológico sem fissuras, fundado na posse e fecundidade da Lezíria ribatejana, a madre das nossas virtudes ráticas, contra as perniciosas ideologias vindas de além-Pirenéus, como expusera ao Rei, aquando da sua visita ao seu território sacralizado pelo Tejo – o Mar, como lhe chamava.

Há, por outro lado, uma metaforização recorrente entre os homens e os cavalos, sendo para este ambos domesticáveis pela técnica ardilosa do chicote e do açúcar, pois «a alma do homem é um cavalo». Reitera-se também uma semântica tauromáquica, onde o cavaleiro, nos seus desfiles festivos, e o touro, figuras centrais da mitologia do lavrador, amplificam o seu orgulho de criador de gado, pois as reses com o seu ferro, particularmente nas touradas em Sevilha ou Madrid, manifestam a sua gloriosa braveza. Aliás, a cabeça de touro embalsamada (o *Terramoto*), morto em Espanha, exposta no salão do Palácio é a consagração da força animal como um signo do poder dos Relvas. Para ele, numa metáfora matricial, a «vida é um picadeiro», uma eterna luta entre domadores e domados.

O seu único compromisso é, pois, com a terra e os antepassados masculinos. Daí que o sentido pleno da propriedade coabite nele como uma espécie de misticismo telúrico, no qual se inclui a pregnância simbólica do touro e do cavalo, ambivalentemente vectores semânticos da vida e da morte, da luz e das trevas, da força e da rebeldia dominada. A terra fecundada pelo Tejo é nele um prolongamento do corpo e da voz do poder. Por isso ninguém pode imitar a terra. A sacralização bucólica da terra anda, portanto, a par da

sacralização do seu poder. A Torre dos Quatro Ventos (a rosa dos quatro ventos – um *axis mundi*) é, nesta perspectiva, o símbolo por excelência do seu poder. E este não só se exerce no quadro de uma relação classista (senhor/servos), mas também patriarcalmente no interior da família Relvas ou nas relações interiores à classe proprietária (as tensões entre os interesses agrários e os industriais, por exemplo). A «Torre dos Quatros Ventos» é por isso o ritualístico espaço secreto e fantasmático dos encontros de Diogo Relvas com os seus antepassados mortos: o avô Chicote e o pai, simultaneamente seus confidentes e conselheiros. É aí também que, já consciente do seu declínio, num ritual sucesório, transmitirá todos os seus poderes ao neto mais velho, Rui Diogo.

Contra o tempo e a História, Diogo Relvas luta pela preservação de um território (o sagrado e luminoso Aldebarã) liberto da mácula industrial ou das forças democráticas que esta espoleta, uma catastrófica ameaça exterior à paz rural desse território imaculado. O romance estrutura-se, pois, a partir da oposição entre um fictício território de pureza (aí são inclusive proibidas mesmo aos elementos masculinos da família quaisquer veleidades eróticas com as camponesas de Aldebarã) e um espaço exterior povoado de elementos ameaçadores que punham em causa a ordem ancestral do seu território. E, para segurança absoluta deste reino, o padre Alvim consagrava-o teologicamente: «Aqui estamos em pleno Céu; aqui se faz na Terra o que o Céu manda. E, por isso, a própria aldeia que esta casa fez, e em boa hora, para os seus servos, tem o nome de Aldebarã, que os antigos consideravam uma das quatro partes em que o Céu se divide» (Redol, 1961, ed. 1980: 121).

E, neste Reino, todos aqueles que, como o domador de cavalos Zé Pedro, ao envolver-se eroticamente com a filha mais nova de Diogo Relvas, Maria do Pilar, infringem as regras sagradas da hierarquia social, são punidos. Neste caso com a castração e o homicídio cometidos, a mando do senhor, por Chico Bem-Fadado, um perito alentejano em tais matérias, tal como era hábito fazer-se aos touros de mau porte, enquanto a filha, como punição, seria exilada para um monte alentejano, onde morreria prematuramente. Evento que o mulherio de Aldebarã efabularia de modo fantasioso, apagando o facto de Maria do Pilar nunca ter sido capaz de ultrapassar a dualidade objecto erótico/servo, tal um rimance de amor e perdição. Ou como o poldreiro António Seis-Dedos que, exímio no viril fandango (os criados eram obrigados a dançar nas festas do palácio) e com o atrevimento sensual duma estrangeira ébria convidada dos Relvas, de tal modo irreverentemente se comportou, aos olhos dos senhores, que teve de afrontar corajosamente a violência de Diogo. Brutalmente sovado e mais tarde preso, teve de fugir com a família para Lisboa, porque ali nunca mais arranjou trabalho e sossego.

Num diálogo recorrente com o leitor, o narrador confronta a mitologia, com função unificadora, explicativa e mobilizadora, em torno do Rei-Deus-Lavrador da Lezíria, com o seu discurso desmitificador. O romance é tanto a exposição dos valores dum nacionalismo agrário – com raízes no miguelismo oitocentista e projecções simbólicas na ditadura salazarista, cristalizado na figura de Diogo Relvas, dono da terra, das almas, dos toiros e dos cavalos, simultaneamente símbolos solares e ctonianos – como a desmontagem irrisória de uma mitologia senhorial, simultaneamente marialva, fanática e populista, porque lida de acordo com o ponto de vista de um «servo» cujo saber o distingue do fatalismo do colectivo, destacando-se na exemplaridade política da narrativa os gestos rebeldes dos valadores, em luta pela sua organização sindical, e de um humilde Norberto Caiador que, na fase já decadente de Diogo Relvas, com a sua atitude de confronto hostil face a este, despertaria uma salutar gargalhada colectiva que é sempre uma forma eficaz de eliminar a distância e a aura fabricadoras de mitos. Mas esta história não acabaria aqui, pois este Reino do Absurdo perduraria, contra a lógica da História: primeiro liderado por um Diogo Relvas, já dominado por um onirismo grotesco em novas cruzadas imaginárias contra os eternos cavalgados agora em apocalíptica revolta e, posteriormente, já embalsamado, num simulacro de vida, pelo neto Rui Diogo, que prolongaria (até quando?), com menos romantismo, o fantasma do avô nesse reino já nebuloso de almas mortas.

7. CONCLUSÃO

Como analisámos, Alves Redol destaca-se, nestas narrativas, por uma relação fecunda com um imaginário telúrico específico e o seu simbolismo. Ou seja, uma ligação afectiva e criativa com um espaço matricial (paisagem e povoadores), com a sua mitologia específica, que revela a identidade do escritor, empenhado na transformação do mundo, numa convergência entre as suas testemunhais vivências ribatejanas e uma codificação da narrativa de pendor neo-realista.

Para inscrever nas suas narrativas com coerência o «outro social» (o povo obreiro) como sujeito da mudança político-social, o autor procurou fundir-se com os colectivos rurais, numa empatia de vivências e linguagens, desde a fase mais documental até àquela em que a estruturação simbólica ganha maior relevância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES REDOL (s.d. [1938]). *Glória – Uma aldeia do Ribatejo*. O. C., Lisboa: Europa-América.
- ALVES REDOL (2011 [1943]). *Fanga*, 12.^a ed. Lisboa: Ed. Caminho.
- ALVES REDOL (1980 [1961]). *Barranco de Cegos*, 6.^a ed. Lisboa: Europa-América.
- ALVES REDOL (1989 [1965]). «Breve Memória», In *Gaibéus*, 17.^a ed. Lisboa: Caminho.
- ALVES REDOL (2011 [1968]). «Breve história de um romance», In *Avieiros*, 12.^a ed. Lisboa: Ed. Caminho.
- ALVES REDOL (1970 [1966]). «Reinvenção de outra realidade pelo encontro da experiência pessoal com um drama comum», In *Teatro I*, 2.^a ed. Lisboa: Europa-América.

O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990

CAPÍTULO 6



© Carlos Reis



© Ana Cristina Carvalho

RESUMO

A terra, o rio e o mar na obra romanesca de Romeu Correia

Este artigo tem por principal objectivo revelar as marcas da «Outra Banda» do Tejo, oposta a Lisboa, em particular da margem povoada e do rio, em três romances da obra correana: *Calamento* (1950), *Gandaia* (1952) e *Cais do Ginjal* (1989), seleccionadas por serem as que mais se fixam na vida e na paisagem ribeirinhas da margem esquerda, perto da foz. São narrativas com ação nos meados do século xx e enredos ancorados no ambiente natural e humano dessa pequena escala. Aí, a influência das marés do Atlântico e a abundância de recursos piscícolas de rio criaram uma sociedade assente na pesca, seu comércio e transformação industrial, com atividades profissionais específicas. É na obra mais recente, *Cais do Ginjal*, que o autor atinge o expoente máximo de figuração da paisagem fluvial e *modus vivendi* ribeirinhos, entrelaçando-a com a temática social, sobretudo pela voz dos operários das tanoarias, fábricas de conserva, armazéns de vinho e azeite, e outros trabalhadores ligados à atividade marítima.

Palavras-chave: Foz do Tejo. Paisagem ribeirinha. Pesca. Tanoeiros. Romance português.

ABSTRACT

The land, the river and the sea in the novelistic work of Romeu Correia

This paper has the main objective of revealing the influence of the so-called «Other Margin» of the Tagus, opposite Lisbon, in particular concerning the images of the river and the populated margin, in three novels by Romeu Correia: *Calamento* (1950), *Gandaia* (1952) and *Cais do Ginjal* (1989). These narratives were selected due to their focus on the riverside life and landscape of the left margin, near the river mouth. Each of them develops its story in the middle of the twentieth century, anchored in the natural environment of this small-scale territory. Here the influence of the Atlantic tides and the abundance of the river's phishing resources have created a local society based on fishing, its trade and industrial processing, with jobs specifically related to it. His most recent novel, *Cais do Ginjal*, is the one where the author further explores the riverside landscape and the local livelihoods, intertwining it with the social thematic, mainly through the voice of the workers of the cooper houses, of the canned fish factories, the wine and olive oil warehouses and other workers linked to the sea activity.

Keywords: Mouth of Tagus. Riverside landscape. Fishing. Coopers. Portuguese novel.

A terra, o rio e o mar na obra romanesca de Romeu Correia

ALEXANDRE MAGNO FLORES

a.magno.flores@gmail.com

Divisão de História Local e Arquivo Histórico

– Câmara Municipal de Almada*

1.

Romeu Correia (1917-1996), escritor de Almada, destacado ficcionista e dramaturgo autodidata inserido na corrente neorrealista, soube aliar à sua sensibilidade social um olhar lúcido e atento sobre a paisagem física e humana da chamada «Outra Banda» ribeirinha. Este breve estudo tem por objetivo revelar, na obra correana abordada, marcas literárias dessa pequena escala localizada à beira-rio.

Em 1976, ano em que recebeu o «Prémio Ricardo Malheiros», atribuído pela Academia das Ciências de Lisboa, já era rica a obra literária que a todos nós Romeu Correia legou – criada no decorrer de anos de abnegação e dádiva. Notável dramaturgo, com uma poética própria e um talento raro da simplicidade, repartiu-se, para além das peças teatrais, onde se afirmou como autor, por outras áreas de escrita: contos, romances, crónicas, biografias, monografias. Uma viagem literária espelhando o carácter dos homens e das mulheres da margem sul do Tejo, das vivências que imprimiram na geografia local, dos testemunhos de uma memória colectiva que construiu identidades e formas de vida comum.

O seu olhar sobre zonas marítimas, junto à desembocadura do Tejo, que Romeu Correia conheceu como poucos, ficou registado em vários romances, dos quais salientamos *Calamento* (1950), *Gandaia* (1952) e *Cais do Ginjal* (1989). Estas obras ressaltam, em pano de fundo, as memórias e os passos vividos pelo

Autor, bem assim como o sentido das relações humanas interligadas com as questões do social, onde se sente o ideário do próprio, atento aos problemas que afligiam a sociedade local à época das histórias narradas e sua publicação. O resultado foi uma comovente forma de utópico optimismo. As marcas do tempo, da vida humana, são bem legíveis no pensamento do escritor; nelas sentimos a sua missão de resgatar o passado e arrastá-lo para o presente. Sobre a essência da sua obra, sintetizou Georges Le Gentil, antigo professor de Literatura Portuguesa na Sorbonne e autor de *La Littérature portugaise* (1952:1).¹

Vous nous donnez une vision intense de la réalité, avec un sentiment de tendresse humaine et de pitié pour les humbles. Votre nom restera désormais attaché à cette région que les touristes ne font qu'entrevoir et dont vous nous revelez la vie intime et parfois tragique.

2. DOURO – NATUREZA DOMESTICADA

Calamento,² a terceira obra publicada por Romeu Correia, em 1950, e seu segundo romance, contém belas páginas onde o pescador e a popular «aparadeira» da Costa de Caparica se recortam em toda a rude impulsividade das suas naturezas brutas como as ondas do mar e as rochas da praia. Uma viagem com forte poder de observação e interpretação dos costumes e da linguagem da pobre gente que do mar tudo colhe, inclusivamente a fome e a desgraça. Deste romance disse António Quadros, no *Diário Popular* de 31 de Maio de 1950, poder ser «já considerado como das obras mais plenamente acabadas da literatura portuguesa contemporânea».

Quando, no Verão de 1949, Romeu Correia recolheu material para o romance,

ainda a velha praia da Caparica tinha muitos sinais de seus usos e costumes, que lhe davam tanto carácter. A Rua dos Pescadores que hoje trilhamos, essa artéria principal, marcava a fronteira entre o norte e o sul. Esbatia-se já a velha rivalidade, é certo, pois dois séculos de vida comum, com fomes, ódios e amores, chegam de sobejo para desgastar preconceitos velhos e outras tolices da condição humana. As minhas perguntas foram muitas vezes satisfeitas com sorrisos pelos mais velhos, saudosos do tempo vivido, mas também cheios de benevolência e até de compreensão por aquilo que já não tinha sentido. Recordo que vivi semanas na casita-abarracada da tia Adelaide Capote, mulher de

setenta vigorosos anos, chefe de um clã sulista e senhora de vivência extraordinária ganha nos seus sete ofícios. Nasceu em 1876 e permanecera sempre na sua Caparica. [...] Mas a tia Adelaide Capote impusera-se-me logo como figura central do meu futuro romance. Os filhos, as filhas, os genros, as noras, a ninhada de netos, todos me testemunharam o que é estar vivo naquele chão vizinho do mar. (Calamento, 1978)

Na terceira edição (1978), o autor lavrou uma Introdução que fala do «grande Rio» como «fronteira» norte (p. 7) da margem esquerda do Tejo, «vizinha pobre de Lisboa». E traça, na primeira página, um quadro geral da geografia, cujo litoral fora em tempos designado «Terra de Pescado» (p. 8), terra que veio a seduzi-lo para a escrita:

O concelho de Almada, cujo espaço geográfico se situa na ponta ocidental da Europa, tem uma população muito específica, caracterizada pelo chão que habita. A tónica industrial deu-lhe denso operariado, mas, ao longo dos tempos, outras camadas de trabalhadores se agruparam, como pescadores, calafates, tanoeiros, moleiros, pequenos agricultores e lojistas. (Calamento, 1978: 7)

A vida dos pescadores, da gente da borda de água, interessou também alguns outros jovens escritores da época, como Alexandre Cabral, em *Fonte da Telha* (1949). A este respeito, Alexandre Pinheiro Torres disse que a

percentagem de romances em que se fez o processo, o levantamento relativo às gentes do mar, é muito reduzida. Que livros destes nos ficaram na memória nos últimos dez ou doze anos? Dois: *Calamento* (1950) de Romeu Correia e a *Fenda na Muralha* (1959) de Alves Redol. O leitor lembrar-se-á, porém, que nenhum destes dois livros é pretexto para uma fácil demagogia. De modo nenhum. Os problemas pessoais das personagens é que ocupam a parte de leão dos romances em causa. O que acontece é que esses problemas pessoais aparecem como funções de um determinado condicionalismo que perfeitamente os explica, e não como coisas em si, independentes de uma infraestrutura económica, social e geográfica. (Torres, 1962)

Em *Calamento*, romance estruturado com base nos meses do ano, com início em Maio e cuja história decorre ao longo de um ano inteiro, Romeu Correia escolheu como protagonista a citada figura típica da «aparadeira» (parteira) Ti Palmira, «filha, mulher, mãe, avó de pescadores da Costa da Caparica». Tudo se passa à volta dessa figura. As personagens de *Calamento* são autênticas – defende A. Quadros (1950) – «são indivíduos profundamente diferenciados

entre si, cada um com uma personalidade, cada um com um clima próprio, um sistema de qualidades e defeitos, além de produtos de um condicionalismo, que não é social, mas pessoal, agindo de forma não idêntica para as diferentes personagens.»

Para além de descrever os costumes, o retratar de todo um ambiente, com problemas sociais, históricos e psicológicos, Romeu Correia releva o velho problema do «clã», a existência de dois grupos humanos opostos: os do norte e os do sul. Esta questão representa o avanço da cidade sobre a terra rural e o seu povo, que é literariamente abordada através do choque entre a nova medicina e a antiga medicina popular, representada pela típica aparadeira Ti Palmira, que ajudou a dar à luz várias dezenas de crianças (Flores, 1987).

No quotidiano da vida dos pescadores, em grande parte angustioso, há episódios notáveis, como o puxar da rede ou o varar dum barco que estava em perigo, depois da companha alijar todo o calamento, que dá o título ao livro e tem um significado etnográfico muito além do registado pelos dicionaristas. O mesmo valor têm práticas e expressões práticas: «pescar ao ensejo da noite» ou «ver de dia: banda panda e banda barca», etc., as quais «não as encontrará o leitor nos mais completos dicionários da língua, embora os pescadores as empreguem decerto há séculos» (Brasil, 1950).

Outra realidade social interessante desta época era a «adesão» dos trabalhadores de terra, alguns vindos de outras regiões do país, sobretudo das Beiras, a algumas lides piscatórias, por mera razão de sobrevivência. Podemos lê-lo, por exemplo, no subcapítulo «Pescar ao Ensejo» do capítulo «Junho»:

Gentes das terras chegava-se também para a lida das campanhas, fazendo biscato nas saídas da noite, mais na mira de sarrico de peixe do que pela parte e um quarto ganha por direito. Eram malteses tisonados, ratinhos andrajosos, se chapéu de feltro, casaco parrana, sem sombra de mar nas gâmbias, ignorantes de ventos e marés. (*Calamento*, 1978: 59)

E o contrário também se verificava: ao casal Manel e Isaura «os ganhos escassearam de ano para ano. Era aferrolhar nos três meses do Estio, para haver lume aceso nos nove meses restantes. Inverno é época desgraçada para o pescador», diz o narrador (*ibidem*: 126). Mas a mulher – diante de uma «praia [Costa da Caparica] que estava condenada a desaparecer», onde «minguavam já os bons marítimos», a que «restava um bando incerto, pessoal de fé e esperança perdidas, sempre a ver as águas com desconfiança.» – aspirava a um futuro melhor, em terra: «Nem qu'abalemos rocha-acima com as cangalhas! Nas vilas e nas cedades, quem ã tem preguiça nos braços tem sempre patrões!» (*ibidem*: 127).

De tal ordem era o ofício penoso, que eventuais melhorias das condições naturais para trabalhar no mar eram por vezes acompanhadas de desinteresse humano para o cumprir. Essa realidade sobressai em vários pontos do romance, como neste diálogo entre duas mulheres (*ibidem*: 163):

Dezembro entrara, expurgado de ventos e chuvadas. Pala meada de ruas do bairro piscatório, perpassou uma lufada de esperança. Abriram-se janelos e postigos:

– À comadre, tá a ver que mesmo c'um tempo destes, os nossos homes não se desarrincam da mândria?! Já andam duas companhas ao largo e eles nada de aparelhar!...

– S'hoje pilho o meu Joaquim na jogatina, ceguinha seja eu, se nã lh'arreio a giga!

3.

O novelista da aventura, da experiência, da solidariedade humana, publica dois anos depois o seu terceiro romance, *Gandaia* (1952). Esta obra foi reformulada em 1976, passando a intitular-se *Os Tanoeiros*, designação que não fora permitida na primeira edição. Nela Romeu Correia transmitia, uma vez mais, a marca do vivido, fazendo uso do seu contagiante poder de comunicação.

Gandaia conta a história de uma profissão fortemente implantada na zona ribeirinha do Ginjal: a de tanoeiro. Conta as vicissitudes que afectavam a vida difícil desses artesãos do sul do Tejo. É uma viagem do Autor ao seu tempo de infância e adolescência, onde conviveu com os mestres, artesãos tanoeiros e seus familiares. Ao contrário da sua obra *O Tritão* (1982), Romeu Correia não se eleva no sonho da aventura que havia entre a arraia miúda dos cais e dos armazéns vizinhos da Outra Banda; prefere, por exemplo, demorar-se na pintura dos pormenores que formam o retábulo dessa velha corporação respeitada já em tempos de Fernão Lopes, a seguir aos passos daqueles seus heróis em cujo comportamento se adivinha muita matéria novelista (Simões, 1961: 342).

O início da narrativa ancora-se no cenário próximo do Cais do Ginjal, na Boca do Vento, cabo virado a leste entrando pelo Tejo dentro, e que marca o estreitamento do rio no seu caminho já curto até ao mar. A personagem Alfredo, um miúdo do povo, parece partilhar do encantamento do autor por aquele beira-rio:

Que sítio deslumbrante! Havia o lavadouro das mulheres, as escadinhas para o cais do Ginjal, e o rio e os barcos... O rio e os barcos, sobretudo! E metia-lhe uma confusão de encantar aquela enorme massa de água assim toda junta – porque tão depressa aquilo parecia estar no seu devido lugar, como ser um comprido pano azul ligado ao próprio céu! (*Gandaia*, 1952: 15).

Em terra o quotidiano era menos belo, vivido entre o duro trabalho das tanoarias³: para os homens, «os pesados golpes de marreta, o fogo que domava aduelas, fumaradas medonhas de criar sólidos catarros. [...] Era no tempo de abundantes madeiras, do carvalho americano, uma delícia para se lavar [...]» (*Gandaia*, 1952: 31); para as mulheres, a fábrica de conservas, que só oferecia trabalho à vista dos carregamentos de sardinha: «Era vir o buque carregado de peixe a meio Tejo, punha-se logo o apito da fábrica num berreiro.» (*ibidem*: 36); para as crianças, era a liberdade de deambular, enquanto não atingiam tamanho para herdar as profissões de pais e avós. São esses miúdos que, na abertura da segunda parte do romance, aprendem a nadar no rio – numa clara colagem às experiências reais do autor. É tempo de «águas vivas» no mar e no rio e a azáfama do Tejo dá-se ao sabor das enchentes e vazantes:

– Águas vivas! – exclamou Quim, apontando o Tejo. – Não vês como a gaja toca na borda da muralha?!

O rio atingira a preia-mar. Barrentas e volumosas, as águas estendiam-se da Barra aos longes do Poço do Bispo e do Barreiro. O chão do Cais do Ginjal recebia o suave vascolear das ondinhas, que o transpunham e levavam um ou outro transeunte punha cuidados no calçado. [...] Maré imprópria para embarques. Nenhuma embarcação beijava o cais.

– Está já a voltar a vazante! – exclamou Estica – Daqui a nada, temos gandaia⁴ bravia plo rio abaixo!

Fundeado a meio rio, um cargueiro argentino metia cortiça. Os seus guindastes andavam numa dobadoira, dentro e fora das fragatas [...]. A maré volvera de curso e, agora, todas as embarcações surtas no Tejo faziam proa ao nascente.

– Hoje, temos gandaia a dar com pau! (*Gandaia*, 1972: 76)

Escreve J. Gaspar Simões (1961: 343 e 344) sobre a terceira parte do romance:

Romeu Correia, estrito e meticoloso, entrega-se aí à descrição pormenorizada das circunstâncias que levam os tanoeiros do sul do Tejo a formar uma cooperativa, balão de oxigénio proporcionado pelos patrões para que a morte dos

velhos artífices seja mais lenta e menos incomodativa. A pintura do meio em que decorre a vida dos tanoeiros, sem esquecer as rivalidades entre as velhas filarmónicas Incrível Almadense e Academia, reveste-se do carácter proverbial dos romances dos costumes... A minúcia com que o romancista destrinça as várias fases do aprendizado da arte do tanoeiro revela cuidadoso conhecimento da matéria.

Efectivamente, o Capítulo 18 e os seguintes expõem-nos o resultado da tomada de consciência colectiva por parte do grupo dos tanoeiros, neles incluídos membros da família protagonista do romance, Alfredo e Leonel: «Que pesado é o ofício de tanoeiro» era voz corrente em Almada (Gandaia, 1952: 156)

Em *Gandaia*, como nos anteriores romances – *Trapo Azul* (1948) ou *Calamento* – Romeu Correia fala do povo ao nível desse povo, numa perspectiva interna, vivida, e proporciona-nos um detalhado conhecimento do ambiente ribeirinho, das vivências e conflitos do cais, dos costumes e da gente humilde que trabalha em terra e no rio. Mas Gaspar Simões (1961) chama a atenção para que esse conhecimento do meio em que vivem as personagens correanas, excepcionalmente fidedigno, corre o risco de limitar o labor criador da imaginação literária do autor.

4.

O *Cais do Ginjal* é uma estória do rio Tejo, «quando nas suas águas os peixes e os homens nadavam felizes, brincalhões e livres», escreve o editor na contracapa da edição de 1989, da Editorial Notícias. Uma obra singular sobre a adolescência do escritor, que se confunde com o narrador da história, num claro decalque autobiográfico: à semelhança de Romeu Correia, também o protagonista tem dezassete anos e vive com a avó Josefina e duas tias solteiras numa casa do Ginjal. O tempo da acção do romance é o início da década de 1930, tempo em que este lugar foi o espaço predilecto: o cais do Ginjal e a jubilação do Tejo – quando o avistamento de golfinhos era constante na doca do rio e aos adolescentes era permitido sonhar com sereias...: «No rio passavam, naquele instante, muitos, muitos e silenciosos golfinhos», diz o protagonista narrador ao observar o Tejo numa madrugada (*Cais do Ginjal*, 1989: 24).

Corria o mês de Junho de 1934. A história começa numa noite desse Verão, fornecendo desde logo, da perspectiva do protagonista, uma imagem nocturna do rio Tejo, sujeito à realidade oscilante das enchentes e vazantes

da maré próxima, abundando de peixe e povoado de barcos de pesca (*Cais do Ginjal*, 1989: 11):

Era uma noite de Verão, morna. De ares parados e céu estrelado. A Lua, enorme lá no alto, punha tons de madrepérola no firmamento. As águas do rio pareciam paradas, sem a menor vibração. A maré subira à quina da muralha, mas em breve iria voltar à vazante. Pequenos peixes saltavam fora do tapete líquido, quais faúlhas de prata cintilando na noite quente. Barcos fundeados no Tejo, pardos do sossego, pareciam vazios de tripulação. Pairava em redor dos meus olhos e sentidos um clima fantástico, que a minha adolescência ingénuava tornava ainda mais irreal.

Esta apreensão da realidade panorâmica sobre o Tejo mergulhado na noite e «o anfiteatro de Lisboa, com vários colares de luzinhas, que iam do Terreiro do Paço a Belém» (*Cais do Ginjal*, 1989: 12) na outra margem antecede um sonho do rapaz, ou uma espécie de fantasia, que o transporta para o fundo das águas nos braços de uma sereia e simultaneamente o remete para um passado mais risonho vivido em família (*ibidem*: 18):

[...] Lembrei-me, então, das viagens no Tejo efetuadas na embarcação, manobrada pelo arrais Tóino de Ovar, e que tinha como camarada o risonho Joaquim Cachola. Bela fragata, de altas e largas velas prenhas de vento, que corria veloz sobre as ondas do rio. [...] As caldeiradas cozinhadas a carvão de coque e tudo acompanhado do vinho surripiado dos cascos e barris. A bela fruta do Ribatejo, trazida nos coloridos varinos em que sobressaía o doce melão e a vermelha melancia.

A vista panorâmica sobre a azáfama do Tejo é salientada pelo narrador num outro momento, informando-nos sobre a faina de terra e rio, as duas faces da mesma moeda que é a labuta diária de pescadores, carregadores, varinas e operários da indústria do peixe: «Voltei à sala da varanda, debrucei-me no peitoral a observar mais uma vez o rio e a cidade de Lisboa. Uma fragata no cais carregava cascos e barris de vinhos, que o pessoal dos armazéns encaminhava, rolando, para que o guindaste pusesse dentro da embarcação» (*Cais do Ginjal*, 1989: 12) e «Junto à fábrica La Paloma, o buque, que viera da Ribeira de Lisboa, descarregava sardinha. As varinas, de canastra à cabeça, mão na ilharga, andavam cá e lá no transporte do peixe» (*ibidem*: 29).

Na verdade, Romeu Correia passara os primeiros vinte anos da sua vida no Cais do Ginjal, aprendera desde muito cedo a nadar no Tejo, ainda habitado por muitas e abundantes espécies piscícolas. Vivera uma época em que cais e

rio eram palco de laboriosa vida, uma vez que o Ginjal estava cheio de fábricas e armazéns, donde se destacavam as tanoarias, os armazéns de vinhos, e as citadas fábricas de conserva de peixe:

Para os armazéns e fábricas formigavam os trabalhadores para pegar às oito e a labuta prolongava-se até às cinco. Horas de intensa faina. Armazéns de vinhos e azeites, tanoaria, fábricas de conserva de peixe, enlatados em folha-de-Flandres, barricas em salmoira, grandes e pequenas. Havia patrões portugueses, espanhóis, um grego, um alemão, e, para a variedade ser maior, apareceu certo dia um russo, um estranho russo, a dirigir a fábrica de conserva de fruta seca do velho Moreira. [...]. Também as pequenas quintas e hortas que havia entre as traseiras das casas e a rocha que subia até à vila, onde se cultivavam e colhiam figos, peras, uva garrafal e ginja, tanta ginja, que há muito o lugar, de Ribeiros, passou a denominar-se Ginjal. (Cais do Ginjal, 1989: 39-40). Os habitantes da muralha viviam enamorados do rio e, de pais para filhos, conservavam os apetrechos de pesca. Todos os peixes lhes eram familiares e as manhas para os capturar pertenciam à sabedoria do lugar. Canas de pesca, linhas empatadas com anzóis de várias barbelas, camaroeiros de boca redonda ou rectangular, de malha larga ou a terminar com um saco de rede miúda. Camarões capturados na vazante barrenta, camarão branco, com o linguadinho parasita junto da cabeça. Polvos, santolas, lagostas e lavagantes. Charrocos, tainhas, congros, safios, cações, robalos, corvinas, eirós e fanecas...» (*ibidem*: 40).

Mais do que fonte de sustento e objecto de contemplação, o Tejo exercia a sua atracção física e amenizadora, como bálsamo após duras jornadas de trabalho, como ilustra o início do Capítulo VI: «Agosto mantinha-se de ares lavados, sol quente e águas do Tejo apetecíveis. De manhã e de tarde o Cais do Ginjal era visitado por bandos de fedelhos que invadiam as muralhas e as praias. [...] Também os trabalhadores dos armazéns e das tanoarias não recusavam, no fim da labuta, o salto para o rio, onde exibiam os mergulhos e as braçadas.» (*Cais do Ginjal*, 1989: 73).

Com o correr do romance e do seu tempo, entra a acção no Outono:

O morno Setembro findara calmo, sereno, quase sem eu dar por isso. O Tejo subia agora à crista da muralha, trazendo lá de cima tapetes de sargaço, algas, vinagreiras e alforrecas. Eram as águas vivas do Outono.

Não sabia explicar o que se passava comigo. Por estes dias a minha vida modificou-se tanto ou mais do que o próprio tempo. (*Cais do Ginjal*, 1989: 139)

Entre a primeira cena e esta do Capítulo XIII, o protagonista foi sofrendo uma evolução pessoal, muito devida à influência da namorada, a operária Ermelinda, que lhe vai inculcando firmemente uma consciência social e política, confrontando-o directamente com as condições de habitação dos trabalhadores: «[...] eu quis que soubesses como se vive no Ginjal. Os operários trabalham toda a vida e quando morrem nem dinheiro existe, muitas vezes, para o enterro. É contra este estado de coisas, contra esta miserável exploração, que os meus lutam e sofrem.» (*Cais do Ginjal*, 1989: 75). E o protagonista narrador cresce e evolui até à última linha do romance, desde o primeiro sonho entre sereias e golfinhos até à crueza pragmática da gravidez de Ermelinda e da sua prisão pela polícia política, figura central que era das lutas de oposição ao regime do Estado Novo.

5.

Costa da Caparica e Cais do Ginjal, este na freguesia de Cacilhas, são os dois lugares da margem esquerda do Tejo, no concelho de Almada, antiga província da Estremadura além-Tejo, que servem de cenário aos três romances do escritor Romeu Correia discutidos neste artigo: *Calamento* (1959), *Gandaia* (1952) e *Cais do Ginjal* (1989). Na terceira edição do primeiro deles, *Calamento*, o autor lavrou uma Introdução que intitulou de «Praia e Memória», «breves linhas de tonalidade geográfica», diz (ed. 1978: 22). Nela, confessa a sua «dedicação e veracidade de documentarista», fala do «grande Rio» como «fronteira» (*ibidem*: 7) da margem esquerda do Tejo antes da construção da Ponte 25 de Abril.

Em todos os romances o autor, com fidelidade ao real, usou da sua sensibilidade e simpatia para observar o que poucos souberam observar e escrever sobre o que poucos puderam escrever. Destas três obras, o *Cais do Ginjal* é talvez aquela em que o Romeu Correia nos propõe, entre o real e o onírico, a melhor representação paisagística desta margem ribeirinha e do povo que a animava. Deste cais, um lugar mágico, terra de tanoeiros, barcos e gentes de trabalho duro onde a margem da Outra Banda se une mais a Lisboa. *Cais do Ginjal* – sítio que, segundo Augusto Cabrita (1991:2), Romeu Correia mitificou: «tão livre e rico para o rapazio...», história de amor entre um homem e uma sereia que numa noite o arrastou para o fundo do Tejo e lhe disse: «Há muitas marés que esperava por ti...» (*Cais do Ginjal*, 1989: 14).

Do ambiente natural e humano desta Outra Banda, deixou Romeu Correia retratos em quase toda a sua obra literária, com destaque para os títulos referidos neste artigo. São os seus lugares de memória, aqueles por onde passou e viveu, que escolheu para cenário das suas obras. Percorrer os lugares desta margem sul do Tejo é um desafio tão fascinante (actualmente arrepiante, em relação ao património edificado), como ler os livros *Calamento*, *Gandaia* e *Cais do Ginjal*. Obras singulares, profundamente marcadas por traços de uma personalidade original – um poeta na prosa dos seus romances. A luta, o suor, o orgulho das gentes da Outra Banda correm nos livros de Romeu Correia, em cenários pitorescos e tensos, numa afirmação de valores formais da tradição popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRASIL, Jaime (1950). «Romance "Calamento", de Romeu Correia». In *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 28 de Junho de 1950.
- CABRITA, Augusto (1991). *Viagem a sul do Tejo*. Setúbal: Associação dos Municípios do Distrito de Setúbal.
- FLORES, Alexandre Magno (1987). *Romeu Correia: o homem e o escritor*. Almada: Câmara Municipal de Almada.
- QUADROS, António (1950). «Calamento», *Diário Popular* de 31 de Maio de 1950.
- ROMEU CORREIA (1978 [1950]). *Calamento*, 3.^a ed. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- ROMEU CORREIA (1952). *Gandaia*. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores.
- ROMEU CORREIA (1989). *Cais do Ginjal*. Lisboa: Editorial Notícias.
- SIMÕES, João Gaspar (1961). *Crítica III, Romancistas Contemporâneos (1942-1962)*. Lisboa: Delfos.
- TORRES, Alexandre Pinheiro (1962). «Calamento de Romeu Correia», *Jornal de Letras*, 23 de Maio de 1962.

Agrupamento de Escolas Romeu Correia: <https://aerc.pt/historia-patrono/>

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: <https://dicionario.priberam.org/>

Infopédia: <https://www.infopedia.pt/>

Portal da Literatura: <https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=264>

* Ex-Dirigente (apos.). O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

NOTAS

¹ Excerto reproduzido na contracapa de *Gandaia* (1952, Lisboa, Guimarães e C.^a Editores).

² Calamento: Conjunto de cordas necessárias para puxar as redes de pesca de arrasto.

³ Tanoaria: Fabrico de vasilhames em madeira para armazenamento do vinho.

⁴ Gandaia: Ato de remexer o lixo à procura do que nele se pode aproveitar; vida ociosa, dedicada ao divertimento, vadiagem (Fonte: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008-2024, <https://dicionario.priberam.org/gandaia> e Infopédia: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/gandaia>).

CAPÍTULO 7



© Adriano Miranda, *Jornal Público*, 11 de novembro de 2021, artigo «O Pecado de João Agonia: continua o “resgate” de Bernardo Santareno» (Daniel Dias):
<https://www.publico.pt/2021/11/11/culturaipsilon/noticia/pecado-joao-agonia-continua-resgate-bernardo-santareno-1984458>

RESUMO

Bernardo Santareno, O Pecado de João Agonia: O «teatro telúrico e trágico-poético»

O objetivo deste artigo é interpretar uma obra de dramaturgia do escritor e dramaturgo ribatejano Bernardo Santareno, pondo em evidência o seu sentido telúrico e a sua matriz trágico-poética. Para tal apoiamos-nos nos principais autores académicos portugueses que nas últimas décadas se dedicaram à dramaturgia do Santareno: Ribeiro (1981), Medeiros (1996, 2021), Soares (1996) e Moura (2023). Centramo-nos na peça de 1961 *O Pecado de João Agonia*, que tem como cenário exterior uma aldeia plausivelmente localizada numa das áreas serranas da antiga província da Estremadura – Montejunto ou Aire e Candeeiros. O desfecho da peça consuma na prática o preconceito típico de uma comunidade portuguesa rural de meados do século xx. Para o tom de tragédia que percorre a narrativa contribuem os cenários noturnos onde estão presentes componentes da natureza, como o rio e a vegetação, assim como os elementos de um Inverno sereno que fustiga casas, animais e gente.

Palavras-chave: Estremadura. Casa rural. Telurismo. Trágico-poética. Dramaturgia portuguesa.

ABSTRACT

Bernardo Santareno, O Pecado de João Agonia: the «telluric and tragic-poetic» theatre

The aim of this paper is to interpret one work of the Ribatejo's writer and playwright Bernardo Santareno, emphasizing its telluric sense and its tragic-poetic matrix. For this purpose, we invoke the main Portuguese academic authors who have studied Santareno's dramatic work for the last decades: Ribeiro (1981), Medeiros (1996, 2021), Soares (1996) e Moura (2023). We focus in the 1961 theatre play *O Pecado de João Agonia* (*The sin of João Agonia*), which scenery is a village, likely to be located in one of the mountain areas of ancient Estremadura province – Montejunto ou Aire or Candeeiros. The end of the story consummates a typical prejudice of a Portuguese rural community of the xxth century. The tragedy shade that runs across the narrative is nurtured by the nocturnal sceneries, where nature components, as the river and the vegetation, take place, as well as the elements of a mountain winter which hammer houses, animals and people.

Keywords: Estremadura province. Rural house. Tellurism. Tragic-poetic. Portuguese dramaturgy.

Bernardo Santareno, *O Pecado de João Agonia:* O «teatro telúrico e trágico-poético»

MIGUEL REAL

Mrealpt@gmail.com

Investigador independente

1. INTRODUÇÃO

Bernardo Santareno (1920-1980), pseudónimo literário de António Martinho do Rosário, é um dos mais importantes dramaturgos portugueses do século XX (Saraiva e Lopes, s/d: 1144-1145). Ao longo da sua vasta obra dramaturgica, experimentou e aplicou diversas teorias de teatro, desenvolvendo numa primeira fase o elemento trágico e, em seguida, o elemento épico (B. Brecht), o qual, porque eivado dos sentimentos de perseguição e perda/morte, envolve igualmente o elemento trágico.

Focamos a nossa análise em *O Pecado de João Agonia* (1961), da primeira fase, decorrido «Num qualquer lugarejo serrano e primitivo de Portugal» (primeira didascália da peça *O Pecado de João Agonia / Irmã Natividade*, primeira edição de Bernardo Santareno com prefácio de Denis Jacinto), que identificámos com a Estremadura campestre e serrana, pois, embora tendo nascido em Santarém, e vivendo já em Lisboa, o escritor privilegiava a região como cenário dos seus livros.

Os três historiadores do teatro português consultados são unânimes no louvor à qualidade do teatro de Bernardo Santareno. Por exemplo, Luiz Francisco Rebello, na sua *História do Teatro Português* (1988) escreve que «Bernardo Santareno, na sua vasta obra, evolui de uma dramaturgia que adota as estruturas do naturalismo para se aplicar ao serviço de temas de raiz popular interligados com as grandes preocupações que agitam a carne e o espírito do homem de hoje (a dúvida religiosa, as desigualdades e as injustiças sociais, a frustração

e o recalçamento sexual) para uma dramaturgia de sinal épico, deliberadamente interveniente no processo histórico em curso» (Rebello, 1988: 142).

Por sua vez, Luciana Stegagno Picchio, na *História do Teatro Português*, de 1964, refletindo apenas a análise literária, já que na data de publicação do seu livro nenhuma peça de Bernardo Santareno tinha conhecido o palco, escreve: «Autor entre os mais ricos [de maior riqueza no sentido de qualidade] e problemáticos da nova geração, Santareno sabe conjugar elementos da tradicional bagagem retórica portuguesa (o mar, a miséria, a superstição, a grandeza e a abjeção humana de um proletariado encarado com ar piedoso do folclorista-missionário) e pedaços da crónica de Tennessee Williams, um dos maiores dramaturgos americanos do século XX, com segura intuição dramática» (Picchio, 1964: 340).

Finalmente, Duarte Ivo Cruz, em *História do Teatro Português* (2001), destaca que Santareno

acumula [...] características compósitas da dramaturgia portuguesa numa matriz que engloba e sintetiza em linhas díspares o teatro poético, próximo do simbolismo, o teatro realista, o teatro épico, o teatro do absurdo. E com características muito próprias: a exasperação dos sentimentos, o peso quase barroco da linguagem sublinhando certa expressão popular muito trabalhada, o símbolo de uma força da natureza telúrica dos meios rurais e marítimos, uma simbologia animalista, uma visão quase caricatural dos meios urbanos, a recriação épica das situações, o criticismo social e o sentido [cénico] do desespero das paixões (Cruz, 2001: 309).

A totalidade das personagens de *O Pecado de João Agonia* são caracterizadas como rurais, utilizando uma linguagem campesina, manipulando objetos de uma casa rural. A estação do ano é o Inverno, uma ventania corre feroz, o horizonte da serra desdobra-se em manto de gelo. João Leal, antropólogo, informa-nos sobre a casa rural: «A casa rural é mesmo concebida não apenas como um abrigo, mas sobretudo como um verdadeiro instrumento agrícola que é preciso adaptar às necessidades da exploração da terra [...], ou seja, segundo a sua função agrícola, expressão do ambiente natural [em que se insere]» (Leal, 2000: 201). É o que acontece em *O Pecado de João Agonia*: o interior da casa, com as suas portas e janelas, ocupa o palco por inteiro, as roupas e a linguagem das personagens são todas de matriz rural, as conversas (os diálogos) debruçam-se sobre acontecimentos ligados à natureza (agricultura e pecuária) e aos namoros e possíveis casamentos, que, em última análise, obedecem à partilha ou divisão da terra. A mentalidade que os diálogos denotam manifesta uma sociedade patriarcal (antropologicamente, o homem superior

à mulher; José, o pai, é o elemento fundamental e dominante da família), de fundo religioso (invocações de figuras sagradas).

Os objetos cenográficos evidenciam o fundo de ruralidade imposto pelo texto: as candeias acesas como fonte de luz, bem como a lareira, onde a ceia está a ser cozinhada. E o ambiente exterior ao palco: os ventos uivantes, a neve a cair, a serra coberta de gelo («mais branca que o sudário de Nosso Senhor»), os caminhos pedregosos da serra, os lobos que, famintos, começam a descer ao povoado.

Mãe Rita e filhas aguardam o regresso de João a casa, depois de uma longa temporada deste em Lisboa, no cumprimento do serviço militar. Na cozinha da família Agonia, ouve-se o Inverno lá fora: «É noite: a candeia está acesa; fogo vivo na chaminé. Chuva e vento rijo lá fora» (Santareno, 1961: Primeiro Acto – Cena I):

CENÁRIO: A cozinha na casa de José Agonia: lareira baixa, muito espaçosa; mesa e cadeiras; prateleiras para a loiça, etc. [...]

[...]

RITA (sempre cozinhando): Já é noite cerrada...

TERESA: Não tardam aí, minha mãe!

RITA (suspendendo a tarefa): Credo, Santo Nome de Deus, que temporal este!...

TERESA: Ora, é Inverno!...

RITA [...]: Pois é, mas... este ano está pior. [...] Jesus, cai cada vez mais neve!... (Rajada mais forte de vento). Eh, alma do diabo! Esguedelha-te praí à tua vontade, maldito! [...] raio de vento!

[...]

TERESA: [...] O nosso João vem aí, mãe!!...

RITA: [...] Ai, tomara-o eu já cá!... (Mais audível o vento, preocupada). Jesus, que ventania, que nevão este! Queira Deus que não lhes aconteça qualquer... [...]

A serra está coberta de gelo, cobertinha: mais branca que o sudário de Nosso Senhor!...

[...]

(Mais forte o vento)

É sobretudo nas cenas do primeiro ato que a cenografia de fundo rural se evidencia, inclusivamente nas metáforas: «Ó Teresa, o teu pensar vale tanto como... uma castanha bichada» (p. 28), A «bruteza do vento». A avó augurara desgraças próprias das lendas tradicionais, o uso de «os beiços» em vez de os «lábios», os diálogos entre as personagens convocando expressões populares,

a coloquialidade campesina, o cheirinho a giestas, as recordações das feiras, a fala de pastores (o Toino), o cão *Ruço*, filho de um lobo e de uma cadela.

2. ANÁLISE DE *O PECADO DE JOÃO AGONIA*

A hermenêutica da obra de Bernardo Santareno inicia-se em 1961 com o longo Prefácio de Denis Jacinto à primeira edição de *O Pecado de João Agonia e Irmã Natividade*. Este texto é anterior ao levantamento da questão da tragédia e do trágico a partir da primeira tese académica de Maria Aparecida Ribeiro sobre a sua obra, em 1981. Denis Jacinto, perante a dificuldade de classificar o teatro de Bernardo Santareno e face à magnificência e ao enorme êxito deste, dá conta do espanto de que foi tomado ao ler as primeiras obras deste dramaturgo (nenhuma tinha sido autorizada a subir aos palcos), confessando não ter para elas uma classificação específica, designando-as, como veremos, por um leque alargado de correntes dramatúrgicas. E é assim que a personagem João Agonia é assemelhada à personagem Zefa de *O Crime da Aldeia Velha*, a personagem odiada e perseguida e finalmente queimada numa fogueira pelo povo: os perseguidores e matadores nas duas peças «... têm de comum um sentimento primário [bárbaro] que não consente nenhuma espécie de dialética e volvem instrumentos implacáveis, desencadeando-se a marcha cega e obstinada até à consecução dos seus fins [...], tornando-se, assim, instrumento de rancor popular» (Jacinto, 1961: 7-8). Não hesita, porém, em classificar de «"trágicas" as suas peças» (Jacinto, 1961: 8). Salienta na personagem João Agonia uma personalidade «paradoxal»: ao mesmo tempo que se apresenta como um homem delicado (escondendo sempre que é homossexual), evidenciando a sua fragilidade social, «sugere-se um alarde de valentia física quando acomete as feras» [os lobos] e as vence à força do braço para salvar o amigo» (*Idem*). Por outro lado, Denis Jacinto classifica o ambiente das peças de Bernardo Santareno de «naturalista" (como o supracitado Luiz Francisco Rebello), «onde vêm inserir-se elementos oníricos e de premonição fatalista com um aparato de simbolismo mágico e de superstição: uma imagética às vezes audaciosa, servida por um barroquismo verbal que, não raro, ultrapassa, de tão senhor de si, as próprias necessidades dramáticas» (Jacinto, 1961: 10). E, na página seguinte, salienta que: «A linguagem de Santareno [Em *O Pecado de João Agonia*] apresenta ainda «[...] algumas das suas exuberâncias características [da escrita do autor]: o arrebatamento lírico e a repetição de certas frases quase à maneira de estribilho, mas a identificação dela [a linguagem] com a personagem é perfeita» (*ibidem*: 11).

E, depois de ter evidenciado «a força e a plenitude dramáticas raramente atingidas entre nós» no que ao teatro diz respeito, habituado o público a textos excessivamente intelectuais, conclui que, de certo modo: «um teatro destes tinha de ser poético» (Jacinto, 1961: 13), no qual, porém, «as forças telúricas e obscuras do instinto mais claramente se manifestam sem peias inibitórias» (*Idem*). Por isso, pela exuberância das personagens populares, vincula a tragédia [dos heróis de Bernardo Santareno] a uma raiz neorrealista» (Jacinto, 1961: 14).

O elemento premonitório e fatalista em *O Pecado de João Agonia* é visto por Bernardo Santareno menos como um elemento fundamental do trágico – ainda que lá esteja como motivação do trágico –, e mais como forma de expressionismo: «O expressionismo tem aqui também algo de seu na estética de Bernardo Santareno» (Jacinto, 1961: 17). E logo a seguir acrescenta, como se estivesse a falar do teatro de Régio: «Teatro metafísico e místico como se compreenderá, [já que] está em todo ele presente a dualidade bem e mal, dilema entre cujos polos se dilaceram também, e angustiam, as almas e os corpos das personagens» (*Ibidem*). Conclusão deste crítico de teatro: «A excelência poética, o poder de recriação artística, o sopro vital que anima todo este teatro manifesta-se num barroquismo de expressão plástica e vocabular que, por vezes, desequilibra a estrutura do drama e a frequência da ação» (*Ibidem*: 20). No entanto, «a verdade fremente que o autor transmite à sua criação, faz deste teatro poético, sensível, trágico, místico, tantas vezes lírico também, um teatro vivo e realista» (*Ibidem*: 22).

Se Denis Jacinto não ousa classificar numa só corrente a obra de Bernardo Santareno, a partir de 1981, com o livro de Maria Aparecida Ribeiro, *Mitogénese no Teatro de Bernardo Santareno*, a sua obra passa a ser classificada de «trágica» tendo como modelo a «tragédia». Esta classificação, em parte justa, como veremos, termina em 2023 com a tese de Susana Moura, *Bernardo Santareno, Teatro, Utopia e Performatividade*, que não aceita que se identifique exclusivamente Bernardo Santareno com o modelo do teatro «trágico».

Maria Aparecida Ribeiro deteta sinais da tragédia clássica na obra de Bernardo Santareno tanto em *A Promessa* (1957), sua primeira peça, quanto em *António Marinheiro (O Édipo de Alfama)* (1960), peça que, como o título indica, tem por base a tragédia *Édipo* de Sófocles (Ribeiro, 1981: 18-20). Em *A Promessa*, José, o protagonista, ausente, presumindo que Maria do Mar o traía com Labareda, quando regressa mata-o, cortando-lhe os órgãos sexuais. Então, em inconsciência temporária, falta ele próprio à promessa de permanecerem virgens até ao casamento e copula com Maria do Mar, constatando então que ela permanecia virgem (Ribeiro, 1981: 21). Segundo esta autora, também *O Pecado de João Agonia* revelaria, em essência, uma tragédia:

Já *O Pecado de João Agonia* apresenta uma espécie de peripécia [enredo]: com a volta de João, personagem principal – que fora a Lisboa prestar serviço militar –, a família Agonia está reunida e orgulhosa da sua prole. Aparece Manuel Lamas e conta que João estava preso em Lisboa; o motivo da prisão constitui uma nódoa moral e social, que os Agonia limpam matando João [...] o herói é atingido, embora caminhe para a morte sabendo fazê-lo: ele se deixa matar, não por autopunição, não porque reconheça o seu erro, mas por considerar-se impotente ante o código moral dos Agonia que, afinal, é o código da coletividade. É um fim trágico, mas não se pode dizer catastrófico [a catástrofe, uma categoria da tragédia]. (Ribeiro, 1981: 21-23)

Maria Aparecida Ribeiro constata que o coro da tragédia é sempre substituído em Bernardo Santareno por «pessoas do povo: são comadres velhas, como n'A *Promessa* e em *O Crime da Aldeia Velha*; são pescadores, como em *O Lugre*; são camponeses, como em *O Pecado de João Agonia* e n'A *Traição do Padre Martinho*; são camaradas da cidade, como n'Os *Anjos e o Sangue* e n'O *Judeu*; [...]». Exatamente para amaldiçoar o herói e ser formado [o coro] por pessoas cheias de ódio, que transborda em tudo o que dizem, este coro – seja em que peça for da trágica santeriana em que apareça – excita os ânimos, causando o terror, o «suspense» cheio de medo de quem se vê ante a massa enfurecida e disposta a tudo (Ribeiro, 1981: 32). E acrescenta que, neste sentido, difere das tragédias gregas, onde «o coro costumava assumir um comportamento modelo [do ponto de vista moral] para a plateia, lamentar e aconselhar, mais do que odiar e falar em unísono» (*ibidem*).

Do mesmo modo, Ribeiro salienta a herança dos oráculos e das profecias da tragédia grega na obra dramatúrgica de Bernardo Santareno. Na peça que nos interessa, podemos enfatizar as falas da personagem Rosa (mãe de José, avô de João Agonia), que, enlouquecida pela velhice e odiando a nora, Rita, anuncia um destino nefasto a João, seu neto, e que encara a ida deste para o serviço militar e o seu regresso a casa como o tempo perfeito da realização dessa desgraça. Ao mau augúrio de Rosa, junta-se o ambiente natural, a tempestade que para ele parece concorrer, a chuva incessante, o vento furioso, os uivos dos cães, a aproximação dos lobos que, com fome, descem ao povoado e, finalmente, a breve canção que Rosa insiste em cantar, relatando que viu tudo verde, um verde estranho, quando João nasceu, as águas uterinas e o suor do esforço de João no ato do nascimento tinham-se tornado verdes. Neste sentido, todos os recursos estilísticos são postos ao serviço da exclusão da homossexualidade de João e, finalmente, o assassinio deste cometido pelos homens da família. Paradoxalmente fora a própria família que entregara João ao solteirão Sousa para lhe fazer companhia e, aos catorze anos, João

fugira de casa do Sr. Sousa e recusara a ela regressar, depreendendo o leitor/espectador que João fora iniciado na homossexualidade em casa daquele. De observar que Bernardo Santareno era um homossexual discreto num tempo em que a homossexualidade conduzia à prisão e que o pudor e talvez mesmo a ocultação da homossexualidade de João Agonia teriam sido experimentados por Santareno.

Em 1996, Ana Paula Medeiros, em *Do Teatro em Bernardo Santareno*, declara que, de facto, «o teatro em Bernardo Santareno não pode confinar-se à esfera da influência brechtiana, visão redutora para o entendimento de um autor que cultivou o conhecimento e o diálogo com diferentes estéticas (Medeiros, 1996: 8) – refere-se, evidentemente à segunda fase da obra de Bernardo Santareno, onde se integra *O Judeu*, de 1966, sendo citado no livro de Maria Manuela Gouveia Delille *et al.*, *Pobre Brecht em Portugal*. Aspectos da receção de Bertold Brecht antes e após o 25 de Abril de 1974, como um dos introdutores de Brecht em Portugal. Com efeito, diz esta germanista que, após a publicação da narrativa dramática *O Render dos Heróis* [1960], de José Cardoso Pires, que impressionara «pela sua feição parabólica, isto é, por procurar refletir na época histórica escolhida [a revolução da Maria da Fonte] aspetos e tipos da realidade sociopolítica do tempo de Salazar [metodologia específica do teatro de Brecht], o drama [português] aproximou-se das crónicas brechtianas» (Delille, 1991: 45). Assim, segundo Delille, nasceram em Portugal, na década de 60, as duas maiores peças de teatro brechtiano: em 1961, *Felizmente Há Luar*, de Luís de Sttau Monteiro, e, em 1966, *O Judeu*, de Bernardo Santareno (*ibidem*).

Com efeito, respondendo a um inquérito de *O Tempo e o Modo*, revista dos denominados «católicos progressistas» da década de 1960, subordinado ao tema «A arte deverá ter por fim a verdade prática?», Bernardo Santareno responde que a «obra de um dramaturgo autêntico terá de ser, em grande parte, o homem que ele for». E Ana Paula Medeiros acrescenta a esta nota informativa que o autor «pensa na sua realidade interior, nas [suas] coordenadas éticas, políticas e religiosas» (Medeiros, 1996: 9). Neste sentido, tentando ultrapassar a moda brechtiana da década de 1960 em Portugal, a que Bernardo Santareno aderira, cujas peças vira representar durante a sua estadia em Paris, bem como o labéu de exclusivo cultor da tragédia, Medeiros regista que «O seu percurso dramático vai, portanto, situar-se no contexto de uma tensão dialética que o conduz à pesquisa e maturação de um ideário que se clarifica gradualmente com nitidez crescente: o artista tem que utilizar a sua obra como uma arma de combate ao serviço da justiça, mas tem antes de tudo ser fiel a si próprio, tem de ser autêntico» (Medeiros, 1996: 13). E adiante acrescenta, retomando palavras de Bernardo Santareno, o teatro, trágico ou épico, «terá sempre de ser um ato lúdico, mas sensível e inteligente, revelador e interveniente a um

nível mais profundo que o slogan [a superficialidade da vida], uma linha atirada subtilmente aos peixes das águas conscientes e inconscientes do espectador» (Bernardo Santareno *apud* Medeiros, 1996: 15). A fidelidade a si próprio ou a autenticidade, que leva Bernardo Santareno a explorar diversos caminhos dramaturgicos vai obrigar o autor a entrar em rutura com o elemento cultural tradicional do teatro português, seja a mimetização dos costumes (o boulevardismo do século XIX), seja a tradição metafísica e religiosa (José Régio), seja o vanguardismo (Fernando Pessoa, Almada Negreiros, António Pedro) e como que a regressar a Almeida Garrett e ao seu trágico *Frei Luís de Sousa*, como se o trágico se constituísse como o modo peculiar de ser português. Como escreve Ana Paula Medeiros, «cada peça de teatro [de Bernardo Santareno] terá de ser sempre um ato de lucidez, de diálogo comprometido com os seus contemporâneos» (Medeiros, 1996: 18). Neste sentido, esta autora vê no teatro de Bernardo Santareno a expressão de um teatro «telúrico» (no sentido de proveniente da «força» do ambiente que molda o homem) e «trágico-poético» (para diferenciar do sentido grego de trágico-mítico) (Medeiros, 1996: 23)

Em 1963, após o seu regresso de Paris, Bernardo Santareno escreve um texto para *O Tempo e o Modo*, no qual, como católico, identifica o teatro com o ritual sagrado da missa, ritual onde se viveria uma comunhão entre o autor, os atores e os espetadores idêntica à comunhão eucarística: «há como que uma purificação, uma libertação do artificial e característico no homem» (Bernardo Santareno *apud* Medeiros: 35): os atores que são os sacerdotes, os assistentes comungantes que são os espetadores, todos envolvidos pelo texto do dramaturgo. Neste sentido, todo o teatro, enquanto ritual profano, possui traços identitários ao da tragédia ou do drama, tal como a missa católica que comemora a morte e a ressurreição de Jesus. De seguida, Bernardo Santareno identifica o teatro atual (décadas de 1950 e 1960) com a necessidade de pureza mítico-religiosa do teatro grego – «o máximo de luz no mínimo de matéria, a simplicidade nunca mais atingida do dórico, tendem esteticamente para ela [a tragédia] – parece-me não só certo como, a partir de determinada exigência do dramaturgo, das novas ideias, inevitável, irresistível» (Santareno *apud* Medeiros, 1996: 32). Assim, como a autora explicita, «esta analogia entre o teatro e missa católica» tem por modelo «o teatro grego, mais concretamente a tragédia [...] que Santareno erige como ideal de síntese a alcançar» (*ibidem*). É um teatro comprometido com a desconstrução das grandes categorias culturais da civilização ocidental que, fundadas na religião cristã, tinham erigido a exclusão da mulher, a repressão violenta sobre a homossexualidade e a opressão sobre os diversos tipos de liberdade greco-romana, operando uma espécie de transfusão libertadora entre os atores e os espetadores, isto é, afinal, a aplicação da catarse aristotélica.

De qualquer modo, Ana Paula Medeiros refere ser de facto a tragédia grega a grande matriz do teatro de Bernardo Santareno (Medeiros, 1996: 33), cruzada, porém, com outras explorações e inspirações, como, por exemplo, Brecht, Genet, Lorca, os dois primeiros representando «o lado obscuro e anti-social do criador» e Lorca a busca de um «teatro poético e telúrico» (Medeiros, 1996: 33-34).

Recordando a «tensão dialética» acima citada, Medeiros (1996) sublinha que «o artista tem que utilizar a sua obra como uma arma de combate ao serviço da justiça, mas tem [também] de ser, antes de tudo, fiel a si próprio, tem de ser autêntico». Ora, é precisamente nesta encruzilhada que Santareno vai procurando conjugar as suas opções estéticas, ideológicas, com as suas obsessões e convicções. A coerência consigo mesmo será o eixo a partir do qual deveremos ler, entendemos nós, o seu teatro [isto é, as suas convicções político-sociais são mais determinantes do que a forma estética em que as vaza, que vai mudando e cruzando consoante os tempos]. Por isso, consideramos que as suas peças resultam de um esforço atento e vigilante aos *sinais dos tempos*. A evolução formal que nelas se regista é o sintoma de consciencialização de um projeto progressivamente comprometido com o presente. A ideia de que o teatro tem uma missão a cumprir torna-se assim cada vez mais onnipotente e atuante, levando o dramaturgo a experimentar novos caminhos para comunicar o que para si é um modo de ser, mas também um dever incontornável» (Medeiros, 1996: 13). Há um momento em que predomina o «teatro telúrico e trágico e poético», que desemboca numa espécie de «psicodrama ou sociodrama» (*Ibidem*: 23-24), caso explícito de *O Pecado de João Agonia* e de *O Judeu*.

Com efeito, são estes «sinais dos tempos», ou seja, a contextualidade histórica em que Bernardo Santareno vive que, ainda que tivesse a tragédia grega por modelo, não a pode aplicar na sua integralidade e autenticidade. Isto acontece porque, segundo George Steiner, em *La Mort de la Tragédie*, na Idade da Razão que caracteriza a Europa desde o Pós-Renascimento não é possível escrever uma tragédia com o mistério, a ardência e o terror próprios do mundo grego:

La tragédie nous répète que le domaine de la raison, de l'ordre et de la justice est tremblement limité, et que nul progrès de notre science ou de nos moyens techniques ne l'élargira. En dehors de l'homme et en lui, il y a l'autre, l'autre monde. Appelez-le comme vous voudrez: un dieu caché ou méchant, la destinée aveugle, les sollicitations de l'enfer, la fureur bestiale de notre sang – il nous guette à la croisée des chemins. Il se moque de nous et nous détruit. (Steiner, 1965: 11)

A tragédia no sentido puro, digamos assim, morre, vai morrendo consoante o plano do sagrado é substituído pelo plano da Razão, que tenta, desde a Revolução Científica do século XVII, explicar histórica e sociologicamente todos os acontecimentos humanos e naturais. Deste modo, pode ressuscitar-se a forma da tragédia, não como uma verdade vivida, mas como uma fórmula a ser aplicada.

Ainda em 1996, Etelvina Soares conclui na tese de doutoramento sobre a obra do nosso autor, *O Trágico em Bernardo Santareno*, fazendo uma análise pormenorizada dos termos «trágico» e «tragédia» na história da literatura, e dando o seu acordo a Steiner, que as obras de Santareno podem ser simplesmente apelidadas de «dramas» com elementos trágicos, pois não são tragédias em toda a dimensão do conceito. Além disso, o elemento trágico encontra-se patente «em outras formas literárias que não a clássica tragédia, como o romance, a novela, a epopeia, o ensaio, etc.» (Soares, 1996: 148).

Porém, a autora considera que várias peças de Bernardo Santareno, inclusive *O Pecado de João Agonia* e *O Judeu*, são atravessadas por um sentimento trágico: «Santareno denuncia constantemente aquilo que torna o homem de hoje insatisfeito e, conseqüentemente, infeliz, e que origina as obras existencialistas de outros autores contemporâneos: a solidão, a insatisfação humana, os desvios sexuais, a própria sexualidade em si, a pobreza, a marginalidade, as doenças incuráveis, a não aceitação do *status quo*, vigente, etc.» (Soares, 1996: 147). Neste sentido, a autora integra a obra de Bernardo Santareno no projeto geral da filosofia existencialista (J.-P. Sartre, M. Heidegger, G. Marcel) que atravessou as décadas de 1950 e 1960. Segundo Etelvina Santos, é outro o elemento da tragédia clássica, caracterizada pela presença da *Hybris*, a da violência desmedida que, no entanto, e curiosamente, constatamos nós, surge em *O Pecado de João Agonia*, quando este desfaz e mata à paulada os lobos num acesso de raiva furiosa absolutamente desmedida (Capítulo 6, Ato II, Cena XII). Neste sentido, Bernardo Santareno, no interior das problemáticas filosóficas e dramáticas existencialistas (a representação nefasta da realidade, a questão do mal, do sofrimento e da dor, a questão destino ou do sentido da vida...), utiliza por vezes a forma dramática da tragédia, tornando-se, assim, um autor trágico, não sendo, porém, esta a caracterização ou a singularização da sua obra.

Regista E. Soares, comentando a família Agonia:

Os Agonia são sóbrios, mas terríveis, resolvendo em conselho de família a decisão a tomar [sobre a homossexualidade de João] e executam-na inflexivelmente [matar o filho e sobrinho devido à sua homossexualidade] sem que lhes

trema o braço ou vacile o coração. Por isso, é que José Agonia [pai de João] é «filho da pedra dura e do cardo espinhoso» [...] Tornam-se, assim, o instrumento do rancor popular [...] ascendem os quatro Agonia [os homens da família] a um plano trágico ao liquidarem voluntariamente pelas próprias mãos a carne da sua carne. (Soares, 1996: 113).

E acrescenta: «João Agonia deixa-se morrer, não por autopunição, não por reconhecer o seu erro, mas porque se sente impotente ante o código moral da coletividade em que se insere» (*Idem, ibidem*). Tal como em *O Crime da Aldeia Velha*, cuja protagonista morre às mãos da ignorância e do obscurantismo.

Em 2021, Ana Paula Medeiros assina o Prefácio à *Obra Completa. Teatro I*, de Bernardo Santareno, não insistindo já em classificar especiosamente as peças de Bernardo Santareno do ponto de vista literário, se são tragédias, se são de inspiração brechtiana. Logo no início do seu texto, intitulado «Bernardo Santareno. Entre o grito e o mistério», título inspirado numa reflexão do autor sobre a sua própria personalidade, em que escreve, de um modo íntimo, confessionalmente, em *Nos Mares do Fim do Mundo*: «A sombra contínua que, dentro de mim, nunca deixa que a madrugada seja simplesmente madrugada [...]. Essa sombra (ou cicatriz de um estigma sagrado, ou nostalgia de que não sei que pomar maldito...) há de fugir de mim para sempre: e eu ficarei livre e transparente, despovoado e jovem». Neste parágrafo, a que junta uma frase de Frederico Garcia Lorca («Solo el misterio nos hace vivir. Solo el misterio»), Ana Paula Medeiros valoriza mais a pulsão estética sem nome que força o autor a escrever («sombra», «estigma sagrado» ...) e menos a forma estética em que vaza essa pulsão. Sublinha igualmente a atualidade perpétua das peças de Bernardo Santareno devido à universalidade dos temas abordados: «...A capacidade de se apropriar das questões essenciais que definem a condição humana, a identidade / alteridade, o confronto com a perda e a morte, a presença / ausência de Deus, a não resposta do desejo ou da felicidade, a presença no mundo como um não-lugar, fazem ressoar uma universalidade que potencia leituras e reinterpretações [contínuas]» (Medeiros, 2021: 8).

Neste sentido, Medeiros tenta detetar na personalidade de Bernardo Santareno o fundo permanente donde emergem as diversas questões temáticas tratadas pela obra, por exemplo, «a tensão entre a devoção [religiosa, católica] da mãe e a feroz oposição do pai, um republicano anticlerical, que será preso e deportado por se envolver em atividades de oposição ao Estado Novo» (*Ibidem*: 8-9), o que levou o autor a privilegiar desde jovem os círculos políticos da Oposição e, por isso, a ser-lhe vedada a prática da sua profissão, Medicina, nos serviços do Estado, exceto, por falta de médicos, na frota bacalhoeira anual.

Porém, a censura cortava ou proibia as encenações das suas peças, de tal modo que há sempre uma forte distância temporal entre a sua escrita e publicação e a sua realização em palco. Justificação da censura: Bernardo Santareno afrontava a moral conservadora do Regime. Como Ana Paula Medeiros recorda, «Bernardo Santareno sabe-se vigiado [pela polícia política] desde os anos cinquenta, a partir do momento em que aceita depor a favor de um colega dos tempos da universidade em Coimbra» (Medeiros, 2021: 12).

Esta autora considera que com *Anunciação*, de 1962, a obra de Bernardo Santareno entra numa nova fase, a fase dos temas mais urbanos, uma fase de combate mais explícito, explorando temas mais contemporâneos, abandonando os ambientes e as personagens rurais que alimentam *O Pecado de João Agonia* do ano anterior. É justamente nesta fase, acrescida da sua estada de quatro meses em Paris, em 1964, que Bernardo Santareno se aproxima do modelo de construção dramaturgica de Bertolt Brecht: «o artista teatral joga simultaneamente a sua inventividade [dramaturgica] e a consciência social criadora numa amálgama efervescente em que se misturam o consciente e o subconsciente, as figuras nítidas e as sombras-pulsões, um mundo em que deslizam o canto-mistério da Esfinge, em que participam obsessões, sínteses culturais, fixações afetivas, que são a deixa que servirá a autenticidade do dramaturgo» (Medeiros, 2021: 14-15). Todas estas características amalgamadas desembocarão em *O Judeu*, no qual, à Brecht, falando do século XVIII e de António José da Silva, a sua preocupação cívica e a sua participação política versarão sobre o absolutismo político, dogmático e autoritário do Estado Novo.

No Prefácio a *Bernardo Santareno / 100 Anos. Percursos e Documentos*, Maria João Brilhante, Sebastiana Fadda e Ana Isabel Vasconcelos apresentam uma muito bem conseguida síntese da obra deste dramaturgo: «Temas considerados tabus, modelos dramáticos de inspiração realista ou brechtiano, mitos e símbolos de expressão ritualística ou religiosa [talvez mais corretamente: para-religiosa], caracteres, traços, intertextuais, inscrição ideológica [teatro de compromisso com os problemas da sociedade presente, sobretudo a pobreza, a exclusão e a ausência de liberdade] (Brilhante, Fadda e Vasconcelos, 2022: 10). Neste livro, destaca-se a crítica de Joaquim Benite, então encenador do Teatro de Campolide, hoje Teatro de Almada, a *O Pecado de João Agonia*, no *Diário de Lisboa* de 13 de novembro de 1969, data de estreia da peça no teatro Capitólio, em Lisboa, na qual este encenador critica «a galeria de figuras que nas peças de Santareno desempenham o papel anunciador do destino com os seus presságios, as suas visões, os seus constantes apelos à fatalidade e ao irracionalismo» (Benite *apud* Brilhante, Fadda e Vasconcelos, 2022: 250-251). É a primeira crítica ao modelo trágico do teatro de Bernardo Santareno.

Em 2023, Susana Moura, com *Bernardo Santareno, Teatro, Utopia e Performatividade*, veio provocar uma pequena revolução na hermenêutica da obra de Bernardo Santareno. Como se declara no livro, era «importante libertar a leitura do teatro de Santareno de um critério estritamente dramático-literário» (Moura, 2023: 165), e se Bernardo Santareno perspetivava o teatro como um ritual profano, então analisá-lo segundo a sua performatividade, isto é, segundo a sua realização no palco, ou, dito de outro modo, «a partir da sua relação com a cena e o espetáculo teatral» (*ibidem*: 27).

De acordo com Susana Moura, Bernardo Santareno teria privilegiado «acima de tudo, um conjunto nuclear de linhas temáticas: as questões de género, a dimensão espiritual da vida versus questões afetivo-sexuais, o proletariado, a relação entre Deus e o Homem, o poder político e eclesiástico. Em suma, Santareno deixou-se encorajar pelos binómios [dilemas] que se movimentavam sobre si mesmo e sobre o seu tempo. A evocação e problematização destes temas chocavam de modo evidente com os valores monolíticos e inquestionáveis que caracterizavam o Regime [do Estado Novo]» (Moura, 2023: 24). Neste sentido, Susana Moura intenta quebrar «o registo demasiado dualista» dos leitores da obra de Bernardo Santareno, «ora no âmbito de uma escrita dramática de teor aristotélico [a tragédia, o trágico], ora de uma escrita em aproximação ao teatro épico [de Bertolt Brecht, refere-se a *O Judeu*, que aqui não analisamos]» (*ibidem*: VIII). Deste modo, a autora divide o teatro de Bernardo Santareno em «cinco ciclos temáticos» (*ibidem*: 168), nos quais inclui *O Pecado de João Agonia* no designado «Ciclo da Marginalidade», distinguindo esta peça do «Ciclo da Sexualidade», que interroga explicitamente o tema da sexualidade (*António Marinheiro*, *o Édipo de Alfama*, *A Promessa* e *O Duelo*, peças escritas entre 1957 e 1961). A peça *O Pecado de João Agonia*, ainda que escrita em 1961 e ainda que verse sobre a homossexualidade de João Agonia, pela qual é assassinado pela sua família, Susana Amador prefere juntá-la a *O Inferno*, *A Confissão*, *Restos e O Bailarino* e *A Excomungada*, antecedendo o «Ciclo da Liberdade».

Indo ao encontro do que declara Ana Paula Medeiros (1996), constatamos que as peças de Santareno – e, no caso concreto, *O Pecado de João Agonia* – evidenciam um diálogo comprometido com os seus contemporâneos, um «teatro telúrico», que imerge o homem num ambiente rural de que faz parte, enquanto ser vivente, e que o molda – própria natureza, designadamente os elementos climáticos, condicionam e fustigam casas, animais e humanos. A obra dramática de Bernardo Santareno é igualmente interpretada como um teatro «trágico-poético», distinguindo-se do teatro trágico-mítico grego por singulares características, como a substituição do coro, personagem modelar, por gente do povo enfurecida e cheia de ódio, como também notou Maria Aparecida Ribeiro (1981).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSUNÇÃO, Maria Helena (1986). *O Dramático e o Épico em Bernardo Santareno*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- BRILHANTE, Maria João, FADDA, Sebastiana e VASCONCELOS, Ana Isabel (2022). *Bernardo Santareno / 100 Anos. Percursos e Documentos*. Lisboa: Centro de Estudos do Teatro, Faculdade de Letras de Lisboa.
- CRUZ, Duarte Ivo (2001). *História do Teatro Português*. Lisboa: Editorial Verbo.
- DELILLE, Maria Manuela Gouveia et al. (1991). *Pobre Brecht em Portugal. Aspectos da recepção de Bertold Brecht antes e após o 25 de Abril de 1974*. Aveiro: Estante.
- JACINTO, Denis (1961). «Prefácio» a Bernardo Santareno. In *O Pecado de João Agonia e Irmã Natividade*. Porto: Ed. Divulgação.
- LEAL, João (2001). *Etnografia Portuguesa (1870–1970), Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- MEDEIROS, Ana Paula (1996). *Do Teatro em Bernardo Santareno* (Tese de Doutoramento). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- MEDEIROS, Ana Paula (2021). Prefácio, In *Bernardo Santareno. Obra Completa. Teatro I*. Lisboa: Ed. Caminho.
- MOURA, Susana (2023). *Bernardo Santareno, Teatro, Utopia e Performatividade*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- PICCHIO, Luciana Stegagno (1964). *História do Teatro Português*. Lisboa: Portugália Editora.
- POUPART, R. (s/d). «Notes sur quelques emplois stylistiques des diminutifs et augmentatifs chez le dramaturge portugais Bernardo Santareno», sep. *Revue de Phonétique Appliquée*. Mons (Belgique): Centre Universitaire de l'État.
- REBELLO, Luiz Francisco (1988). *História do Teatro Português*. Lisboa: Pub. Europa-América.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (1981). *Mitogénese no Teatro de Bernardo Santareno*. Rio de Janeiro: Patrão – Livraria Editora, Lda.
- SANTARENO, Bernardo (1961). *O Pecado de João Agonia / Irmã Natividade*. Porto: Ed. Divulgação (Prefácio de Denis Jacinto).
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (s/d.) *História da Literatura Portuguesa*. 12.^a edição. Porto: Porto Editora.
- SOARES, Etelvina (1996). *O Trágico em Bernardo Santareno*. Coimbra: Faculdade de Letras de Coimbra.
- STEINER, George (1965). *La Mort de la Tragédie*. Paris: Du Seuil.

CAPÍTULO 8



© Carlos Reis



© Hannah Laura Sampaio

RESUMO

Mulheres «fora do lugar»: Lisboa como espaço de exclusão feminina em Tanta gente, Mariana de Maria Judite de Carvalho

Este capítulo centra-se na coletânea de contos *Tanta gente, Mariana* (1959), de Maria Judite de Carvalho. Tem como objetivo analisar as formas como a autora, através das trajetórias das protagonistas, contribui para desenhar uma geografia da subalternidade feminina, principalmente dentro da cidade de Lisboa, nas décadas centrais do século xx. Tanto o espaço quanto os seus habitantes são espelhos de um contexto urbano hostil que confina inexoravelmente estas mulheres «fora do lugar». Embora a perspectiva seja predominantemente intimista, os contos apresentam referências a um universo disfórico em que interioridade e a exterioridade são fundidas no mesmo estado de desolação, refletindo a falência do espaço (urbano e rural) e dos sujeitos que nele habitam.

Palavras-chave: Estado Novo. Subalternidade feminina. Cidade. Ruralidade. Conto português.

ABSTRACT

Women «out of place»: Lisbon as a space of female exclusion in Maria Judite de Carvalho's Tanta gente, Mariana

This article focuses on the collection of shortstories *Tanta gente, Mariana* (1959), by Maria Judite de Carvalho. It aims to analyse the ways in which the author, through the trajectories of the protagonists, contributes to design a geography of feminine subalternity, particularly inside the city of Lisbon, on the central decades of twentieth century. Both the space and its inhabitants are mirrors of a hostile context that confines these women inexorably «out of place». Although the perspective is predominantly intimate, the short stories present references to a dysphoric universe in which interiority and exteriority are merged in the same state of desolation, reflecting the failure of the space (urban and rural) and of the subjects who inhabit it.

Keywords: Estado Novo. Female subalternity. City. Rurality. Portuguese shortstory.

Mulheres «fora do lugar»: Lisboa como espaço de exclusão feminina em *Tanta gente, Mariana* de Maria Judite de Carvalho

ADA MILANI

ada.milani@unifi.it

Departamento de Letras e Filosofia (DILEF) – Universidade de Florença (UNIFI)

1. INTRODUÇÃO

Tanta gente, Mariana, de Maria Judite de Carvalho, é uma coletânea de oito contos, que fotografam um espaço oprimente onde as personagens (especialmente femininas) «são como pássaros engaiolados, presos num contexto cinzento e castrador, claro espelho de Portugal dos anos de chumbo da ditadura» (Esteves, 2015: 42). A única saída possível deste universo «asfixiante e murado» (p. 41) é, quase sempre a morte, entendida como via de libertação que se desdobra em vários «caminhos» (doença, morte acidental, suicídio). Como se verá ao longo deste capítulo, tanto a cidade de Lisboa quanto as zonas rurais compõem, portanto, um universo disfórico em que interioridade e exterioridade estão fundidas no mesmo estado de desolação, desenhando uma geografia da subalternidade feminina.

Como observa Helena Carvalhão Buescu, o universo narrativo de Maria Judite de Carvalho, «é composto de fragmentos de histórias descosidas e sobrepostas pelo gesto de as integrar num mesmo conjunto, de as colecionar» (Buescu, 2015: 13). Dentro desta colectânea todos os protagonistas, tanto os homens quanto as mulheres, partilham uma sorte análoga; a história de Marcelino, em «Passeio no domingo», não é menos triste do que a de Mariana, personagem central da novela epónima: ambos são vítimas de um destino que se abate sobre eles de maneira implacável. Contudo, as angústias que afligem

as personagens femininas revestem-se de especial importância, considerando que, ao longo de toda a sua carreira, «a escritora nunca deixou de dar palavra ao corpo sofrido das mulheres, nomeadamente as da pequena burguesia urbana, marcadas pela solidão e pelo desespero» (Besse, 2015: 73). No livro, estes corpos de mulheres são «concebidos resolutamente na sua relação com o espaço» (p. 73) e, conforme mostraremos ao longo do capítulo, as diferentes maneiras de ocupar os espaços oferecem «variações de sentido» (p. 73) que contribuem para traçar uma geografia da subalternidade. Levadas à superfície por uma «escrita muito sóbria, anti-dramática, pessoalíssima» (Esteves, 2015: 38), afloram da obra de Maria Judite de Carvalho «histórias intimistas» (p. 38) centradas em personagens que, com a «agravante» (no ângulo masculino de «ordem moral») de que [...] são femininas e de criação feminina» (Fernandes, 2008: 136), põem em causa a pequena burguesia lisboeta e o «hipócrito 'jardim de moralidade da Europa' da era salazarista» (Esteves, 2015: 38).

2. O ESPAÇO E AS SUAS ARMADILHAS

O cenário privilegiado da maioria dos contos é a cidade de Lisboa: a paisagem urbana nunca é descrita de maneira pontual, sendo geralmente sugerida por meio de simples referências a lugares mais ou menos reconhecíveis, observada e observável a partir de múltiplas perspetivas. O que concorre para recriar o ambiente são os detalhes relacionados com o que está à volta das personagens: o vaivém de meios de transporte e pessoas, as casas e os seus habitantes, os lugares de encontro e lazer ou de trabalho, como também os elos que unem a cidade ao que está fora dos seus limites (a província, as cidades europeias e de além-mar).

Nos contos que a têm como pano de fundo, Lisboa surge antes de mais como uma cidade em trânsito, cujas praças e estradas levam os destinos das personagens – sejam elas figuras centrais ou anónimas comparsas – a cruzar-se, na maioria dos casos com consequências trágicas. Vários são os meios de transporte que povoam o espaço urbano e, por conseguinte, as narrações: táxis, comboios, navios de carga, aviões, elétricos, autocarros, automóveis, camiões, cuja circulação, às vezes, põem em risco a incolumidade dos que se deslocam a pé. Na abertura da novela «Tanta gente, Mariana», numa cidade que poderia ser uma qualquer, a protagonista é acompanhada à consulta médica que irá rasgar definitivamente a ténue esperança que ainda encobria a sensação de morte iminente; sentada no banco de trás do táxi, a mulher assiste ao

quase atropelamento de um idoso. A brutalidade da cena é exacerbada pelas reações de agressividade dos transeuntes, enquanto Mariana, pelo contrário, é a única pessoa capaz de sentir compaixão – «Tão só, aquele pobre velho, tão só!» (Carvalho, 2018: 9) –, entrevedo naquela figura vulnerável mais uma confirmação da triste verdade que lhe fora revelada pelo pai anos antes:

Uma noite dos meus quinze anos dei comigo a chorar. Não sei já qual foi o caminho que me conduziu às lágrimas, tudo vai tão longe, perdido na fita branca do passado. Só me recordo de que o pai me ouviu e se levantou. Sentou-se ao de leve na borda da minha cama, pôs-se a acariciar-me os cabelos, quis saber o que eu tinha.

– Estou só, pai. Não é mais nada. Dei porque estava só e isso pareceu-me... [...]

– Também deste por isso. Há gente que vive setenta e oitenta anos, até mais, sem nunca se dar conta. Tu aos quinze... Todos estamos sozinhos, Mariana. Sozinhos e muita gente à nossa volta. Tanta gente, Mariana! E ninguém vai fazer nada por nós. Ninguém pode. Ninguém queria, se pudesse. Nem uma esperança. (Carvalho, 2018: 11)

O episódio lança luz, de imediato, sobre um assunto crucial, à volta do qual é construído não só o conto como a inteira coletânea: um destino comum de solidão, a condenação – que vitimiza todas as personagens principais – a um vazio de afetos, ou seja, ao avesso daquele cheio ilusório, fruto da sensação de estarem rodeadas por pessoas, que, no final, acabam por ser quase sempre inimigas, nada mais que reflexos de um país profundamente hostil.

A primeira manifestação desta hostilidade pode vislumbrar-se no trânsito de automóveis e meios de transporte. As narrativas levam-nos para a Lisboa da década de 1950: já quase esgotado o «impulso inicial das novas acessibilidades e da rede de transportes» (Pinto, 2021: 153), que dominou a primeira metade do século XX, a cidade avança para o segundo «andamento», isto é para a «apropriação do espaço público pelo uso do automóvel» (p. 153) que levará progressivamente ao congestionamento da cidade na segunda metade desse século. Aquando da composição e publicação da obra, esta transição já era praticamente irreversível, como veremos adiante.

Nos contos que apresentam referências explícitas a específicos espaços urbanos¹ – ruas, avenidas, praças – observamos que um dos eixos principais é a área das Avenidas Novas, cujo projeto, decorrido da decisão de abrir a Avenida da Liberdade a partir do Passeio Público (na segunda metade do século XIX) e de uma política de embelezamento da cidade, é transformado pelo Eng. Resano Garcia num programa funcional de expansão urbana (cf. Pinto, 2021: 153).

Do ponto de vista histórico, a rede de transportes é um elemento estrutural das Avenidas Novas: os elétricos começam a circular já nos primeiros anos de 1900 e atingem o máximo da expansão na metade do século; os autocarros da Carris chegam na década de 40 e a primeira carreira entra em funcionamento no trajeto dos Restauradores ao Aeroporto, passando pelas Avenidas Novas. Apesar da presença de longa data do transporte público, a sua preponderância vai diminuindo com a generalização do uso de carros privados: «O automóvel faz notar a sua presença nas Avenidas Novas a partir da década de 1930, poucos anos depois do alcatroamento das avenidas propriamente ditas» (*idem*: 157) e, mesmo atingindo o congestionamento constante só a partir dos anos 1970, já nas décadas anteriores são visíveis os efeitos deste fenómeno que se impõe à custa da pedonalidade. Em 1959, no mesmo ano da publicação da coletânea, a Tobis Portuguesa realiza uma curta-metragem promocional em ocasião da inauguração do metropolitano de Lisboa; o vídeo, observado do ponto de vista das relações de força entre os vários atores no espaço urbano, representa um precioso documento. O olho da câmara detém-se na imagem da Praça dos Restauradores congestionada pelos automóveis, enquanto se ouve a voz *off* do apresentador:

Lisboa, como todos os grandes centros mundiais, tem cada vez em maior escala graves e complicados problemas de trânsito a resolver. Nas horas de movimento mais intenso, as filas intermináveis de automóveis, elétricos e autocarros, atrasando tudo e todos, chegam a fazer perder a paciência ao mais calmo e fleumático. A despeito dos esforços desenvolvidos, no sentido de solucionar os casos que o constante aumento de tráfego provoca, o lisboeta luta diariamente com esse fantasma chamado trânsito. [...] O metropolitano era, pois, a solução ideal para eliminar os inconvenientes das complicações que dia a dia tornavam mais difícil a vida daqueles para quem o tempo é realmente dinheiro (Tobis, 1959).

Porém, o reverso da medalha já estava à vista de muitos; é suficiente pensar que, apenas poucos anos antes, o célebre ator e declamador João Villaret, no papel de Rosa Araújo, tinha pungentemente desvendado o fracasso do sonho daquele político e as mudanças que estavam a investir a cidade, forçada a seguir o compasso imposto pela propaganda salazarista, em detrimento da liberdade de um povo constantemente atrasado.²

Os problemas e desafios que a moderna cidade, invadida pelos meios de transporte, tem de enfrentar são palpáveis nos contos. Depois do já referido episódio inicial do «pobre velho», encontramos, ao longo da antologia, outros exemplos. Na novela epónima, a presença ameaçadora do trânsito de

automóveis atinge o ápice do desespero quando a protagonista – petrificada no meio da rua pela visão da mulher que destruíra o seu casamento e a sua vida – é atropelada e acaba por sofrer um aborto:

O meu filho morreu dentro de mim. Uma tarde ia eu atravessar os Restauradores quando avistei a Estrela. Levava um tailleur amarelo, muito justo e, à distância, a sua cabeça ainda me pareceu mais pequena e mais preta. Sem dar pelo que fazia, parei a olhá-la. Foi nessa altura que o automóvel passou e me bateu nas pernas. Caí ao chão e perdi os sentidos. Antes disso creio que gritei (Carvalho, 2018: 26).

Um episódio semelhante é retomado noutro ponto da obra, nomeadamente no conto «Passeio no domingo», onde a perspectiva de uma breve escapadinha fora da cidade, entendida como oportunidade de se furtar a um trabalho frustrante e a um casamento insosso, leva Marcelino, o protagonista, a um epílogo dramático:

No dia seguinte, porém, quando ia atravessar uma rua da Baixa, a caminho do escritório, um camião atropelou-o. Ele ia a pensar no domingo seguinte, e tão absorto que nem viu o carro nem ouviu o grito simultâneo das pessoas que estavam perto. Não ouviu nem viu nada. A última imagem que captou foi a do rosto da Ilda (o rosto de uma mulher que há de mais vinte anos ele não via e em que nunca mais tinha pensado), e o último som, o da sua voz a cantar um fado corrido (Carvalho, 2018: 90-91).

É interessante observar que, de maneira significativa, a insipidez da quotidianidade de Marcelino é sugerida através da imagem do seguimento monótono dos dias e das estações do ano, um círculo onde a vida parece presa numa teia de aranha:

Que era para ele, Marcelino, a primavera? Ou o verão? O mesmo o inverno? Horas iguais, dias monótonos e longos, que se seguiam uns aos outros como contas de um rosário. De verão havia calor e ele tirava o sobretudo; de inverno havia frio e ele vestia-o. Que podia significar para ele aquela primavera recém-nascida? (Carvalho, 2018: 88)

Diferentemente dos anteriores, o caso de Marcelino não suscita pena, muito pelo contrário, a caneta de Maria Judite de Carvalho desliza ferindo-o com cortante ironia, enquanto símbolo da « vaidade dos homens » (Carvalho, 2018: 31), de uma mentalidade patriarcal e moralmente hipócrita.

Já a partir de *Tanta gente, Mariana*, portanto, começa a esboçar-se na escrita de Maria Judite de Carvalho aquela «ecologia objectual» (Serra, 2010: 45) que, segundo Pedro Serra, nos será devolvida com mais clareza pelos textos cronísticos da década de 1960. Os meios de transporte que povoam a cidade de Lisboa possuem uma energia de atração e gravitação política, na medida em que, como observa Serra, «são coisas que não apenas ocupam uma extensão, também se juntam e reúnem, ou separam, os indivíduos: constituem um campo magnético» (*idem*: 45). As referências a «automóveis assassinos» (Serra, 2010: 47) ou a outros veículos variamente ameaçadores podem ser lidas como manifestações da «precoce» atenção da autora em relação «à microfísica do poder, ao poder justamente de produzir e de destruir comunidades de coisas e de objectos» (*idem*: 46). Nesta perspectiva, os destacados episódios que envolvem o velho, Mariana e Marcelino são interpretáveis como reflexos da consciência «de que o poder se estriba já não tanto na legiferação da vida e da morte [...], mas na biopolítica» (*idem*: 47), visto que, nas sociedades de controlo, «a própria morte é, enfim, administrada pela conformação de um estilo de vida: por exemplo, a ocupação do espaço 'pelo automóvel', que supõe, precisamente, uma conduta social nova pela qual o asfalto pode ser um destino mortal» (*idem*: 49). Análogo destino mortal atinge também a natureza. De facto, mesmo na escassez de reflexões sobre a paisagem natural, nos contos aqui analisados é possível vislumbrar *in nuce* a atitude crítica com que, nas crónicas da década de 1970, Maria Judite de Carvalho denunciaria a progressiva falta de identificação dos lisboetas com a sua cidade, a qual perdeu progressivamente a qualidade simbólica de terra³ para se tornar num simples conjunto de «pedra miudinha, cimento e alcatrão» (Prata, 2010: 114).

Na Lisboa salazarista, o «atrato» (Serra, 2010: 47) produzido pelas viaturas sobre as vidas das pessoas vai para além dos exemplos citados; sub-repticiamente, insinuam-se nele a predominância masculina e a prática quotidiana de agressão sexual, tal como se denuncia através da experiência de Clara, protagonista do conto «A avó Cândida»:

Tomou o autocarro nos Restauradores e teve de subir para o primeiro andar porque havia muita gente. Ela não gostava de ir lá para cima; tinha medo de descer as escadas em andamento, enervava-se, tropeçava quase sempre, havia quase sempre um ou outro cavalheiro amável, já idoso, que a segurava e ela não sabia muito bem se havia de lhe agradecer ou de se zangar ou até de lhe dar uma bofetada, porque não achava necessário que a agarrassem no peito nem na saia (Carvalho, 2018: 50).

Tendo em vista o realce posto no trânsito de pessoas e veículos, podemos afirmar que Lisboa não surge como cidade estática: além de registarem os movimentos dentro do circuito urbano, os contos assumem a capital como centro a partir do qual irradiam trajetórias que levam à província, a outras regiões de Portugal ou até ao estrangeiro. As viagens, reais ou imaginárias (Gouveia, Paris, Estados Unidos, Brasil, Lourenço Marques), formam um movimento centrífugo interpretável como desejo de se projetar para fora do contexto sombrio do país na altura do Estado Novo. Paradigmático é o caso de Adérito, protagonista de «A vida e o sonho», que, enleado pelo «excesso de zelo» numa «engrenagem de que nunca mais saberia libertar-se» (Carvalho, 2018: 43), devora os livros de Emilio Salgari e empurra a sua imaginação para além das fronteiras apagadas de um velho atlas. Todos os domingos, Adérito caminha ao longo dos cais de Lisboa e olha para os barcos que partem com destinos longínquos (Karachi, Brasil, Nova Iorque) como grandes pássaros a rugir, a arrastar-se pelo chão ou então a correr quietos «como o tempo sobre as ondas ligeiras do rio quase oceano». São estes os momentos mais completos e felizes da sua «existência sem vida». Adérito funde-se então com a paisagem natural e humana: o «cheiro forte, levemente podre daquela água próxima, escura, já misteriosa, o ar salgado a bater na pele»; os homens «com caras de aventura», «muito sujos ou talvez queimados do sol [...] que tiravam ou punham fardos em navios de carga que tinham chegado ou que iam partir». Contudo, o desejo de ultrapassar as fronteiras permanece fechado no espaço do sonho, diluído no mesmo «nevoeiro espesso» que pela manhã cobria o Tejo (Carvalho, 2018: 44-45).

Ao mesmo tempo, Lisboa é o núcleo para onde, do exterior, convergem as histórias, as esperanças ou os receios das personagens. Se, por um lado, o contexto urbano é hostil, o ambiente rural, pelo outro, não tem nada de idílico, como se vê no conto «Noite de Natal»: à fealdade da cidade, reforçada metonimicamente pela imagem do quartel militar retratado por Joaquim, um jovem recruta, como «uma prisão onde estivesse a cumprir pena por morte de homem» (Carvalho, 2018: 70), opõe-se o espaço aparentemente positivo da aldeia – «[Joaquim] Perguntava com saudades pela terra, se tinha chovido ultimamente, se as oliveiras tinham carregado» (*idem*: 69-70). O conto abre-se com uma breve descrição da tranquilidade que envolve a paisagem, vista através de uma vidraça: «Era uma noite funda e enorme de descampado, sem luar e toda redonda de estrelas» (*idem*: 70). A referência a um contexto rural, idealmente imaculado, imergido na atmosfera das tradições do Natal – o vinho doce, as filhoses, «o sino da igreja da aldeia [a soltar] um toque leve e risonho de festa» (*idem*: 70) – esconde um cotidiano de desespero e abusos (do «chefe de família» contra a esposa e a filha) que culmina num assassinato-suicídio:

Tiveram primeiro de mudar a vaca, depois de tirar a cama de palha que forrava o chão. Cavaram durante duas horas até ficarem completamente exaustas. [...] Um boneco de palha. Atiraram-no para dentro da cova e sempre sem uma palavra puseram-se a bater-lhe a terra por cima. Era quase manhã quando cobriram tudo com palha e trouxeram novamente a vaca. [...] Quando, muitos dias depois, o João apareceu na herdade, encontrou-a deserta. [...] Atraído por um dos cães, que gania encostado ao casão, meteu os ombros à porta e entrou. As duas mulheres tinham-se enforcado (Carvalho, 2018: 75 e 78).

O que sobressai é uma realidade em contratendência com «o elogio dos valores e das virtudes camponesas» (Pereira, 2016: 52), longe da visão romântica do mundo rural que a ditadura se esforçou de propagandear. Outro exemplo da confluência para a cidade nota-se em «A menina Arminda», cuja protagonista converge para Lisboa – nomeadamente para «um modesto segundo andar na Rua da Fé» (Carvalho, 2018: 64) – guiada pela esperança de ultrapassar um trauma, refugiando-se no anonimato proporcionado pela grande cidade. A migração de Arminda pode ser relacionada, de certa forma, com a tendência centrípeta das primeiras décadas do século XX, altura em que a capital exerce sobre o país um efeito de «miragem» (Pinto, 2021: 12). Como explica Fernando Ribeiro Pinto, no período de 1890 a 1940 Lisboa assiste a um «surto urbano, acompanhado de emigração maciça dos rurais e do aparecimento de inovações que vão alterar profundamente o hábito de vida na cidade» (*idem*: 74). Este pulo demográfico, é contemporâneo da intervenção urbanística que dilata a cidade pelos eixos que provêm do seu centro histórico:

O processo de realização das Avenidas Novas constitui um forte catalisador da expansão da própria cidade e o quadro demográfico, paralisado durante várias décadas, se altera profundamente nessa altura. [...] durante os anos em que a Lisboa moderna se formula a partir da Avenida (da Liberdade) e da Rotunda (do Marquês de Pombal), a população passa dos 200.000 habitantes, que tem até fim do decénio de 1870, para 450.000 em 1910. Só nas duas décadas da transição do século (1890-1910) a cidade regista um aumento populacional de 45% [...] (Pinto, 2021: 74).

A mudança para a cidade, contudo, nem sempre corresponde a um melhoramento da qualidade de vida. De facto, as personagens femininas de Maria Judite de Carvalho, embora façam parte da burguesia urbana e não estejam colocadas à margem dos circuitos económicos, permanecem, no entanto, inexoravelmente «inadaptadas» (Prata, 2012: 153).

3. AQUILO QUE «FAZ ANDAR»⁴

Se bem que o espaço urbano, através do vaivém de pessoas e meios de transporte, seja retratado como cenário em marcha, a cidade é simultaneamente coberta por uma capa de controlo e opressão que abafa os seus habitantes: tal como a «teia» urbana, com o seu retículo de ruas, praças, avenidas, parece prender as personagens e «conspirar» contra elas (por exemplo, nos referidos casos de acidentes, símbolos da má relação homem-máquina); de maneira semelhante, os indivíduos conspiram uns contra os outros.

Enquanto as dinâmicas de opressão, na esfera do trabalho, afetam tanto as personagens masculinas quanto as femininas, estas últimas são vítimas de uma dominação totalizadora. Neste sentido, a cidade é espelho da estrutura vertical da sociedade salazarista, que aprisiona as mulheres num «recinto de menoridade» (cf. Brogi, 2022); elas são, em definitivo, condenadas à solidão por não se conformarem às expectativas que a sociedade deposita nelas. Isto é evidente, por exemplo, na questão da maternidade, central em vários contos: posto que, como é sabido, na ideologia estadonovista, a mulher é «esteio da família» (Pimentel, 2011: 32), cabendo-lhe cumprir o «belo papel de mãe e de esposa» (p. 36), as personagens de Maria Judite de Carvalho acabam sempre por frustrar este preceito.

Voltando à «atitude conspirativa» da cidade e dos seus moradores, um detalhe recorrente, útil a refletir sobre a paisagem humana, tem a ver com os olhares e os mexericos das pessoas. No conto «A menina Arminda», a protagonista, ainda adolescente, é vítima de violência sexual; a mãe, exasperada pela «bisbilhotice do povo» e pela «curiosidade dos olhares» (Carvalho, 2018: 64), confrontada com a perspectiva de que «ali nunca a filha se casaria» (p. 64), decide mudar-se com ela para Lisboa, alugando um «modesto segundo andar na Rua da Fé» (p. 64). Porém, Arminda revelar-se-á sempre refratária aos estímulos da cidade, recusando encaixar-se nas malhas impostas. A este propósito, resulta significativo destacar alguns interessantes detalhes sobre o bairro no qual a menina mora, apresentado como um microcosmo onde todos se conhecem e estão informados sobre a vida dos outros. O barbeiro, «à porta da sua loja» (p. 62), a Dona Perpétua, «entre vidros a ver quem passava» (p. 62), representam todas as pessoas que «a conheciam, ou antes, que julgavam conhecê-la só porque a viam passar todas as manhãs, muito séria, apressada quase sempre» (p. 62). As intrigues que determinaram a fuga da província voltam em breve a aparecer com a mesma dureza; no bairro brilham os olhos dos moradores a espreitar por todas as frestas e esquinas, impulsionados por uma única obsessão – «Saber o que fazia a menina Arminda» (p. 62):

[...] a rapariga sempre lhes tinha inspirado desconfiança. Às mulheres sobretudo. Elas gostavam de se visitar, falavam das doenças dos filhos, das vidas das outras, das que não estavam presentes. Ela não. Estava sempre metida em casa. Só a viam quando saía para o emprego porque mesmo à hora em que regressava (só trabalhava na parte da manhã) as lojas estavam fechadas e as famílias reunidas à volta da mesa do almoço. [...] Onde estava empregada a menina Arminda? Que fazia ela em casa todas as tardes? Trabalhava? Cosia? Bordava? [...] Que faria ela todas as tardes em casa, sem visitar ninguém, fechando praticamente a todos a sua porta? (Carvalho, 2018: 62).

Eixo deste controlo, cravado no coração da sociedade, são as «boas donas de casa», causticamente estilizadas por parte da autora e tidas como alvo das críticas desde o início do conto⁵: «As mulheres, essas, perderam a cabeça com a notícia que os maridos lhes tinham lido em voz alta. Elas nunca liam o jornal, era bom para os homens, futebol, política e coisas assim» (Carvalho, 2018: 62). Este comentário retoma a ideia, muito em voga naquela época, de que a «boa dona de casa» da burguesia urbana não tinha necessidade de ler os jornais porque, como bem sintetizara António Ferro através da voz da Leviana, personagem da homónima novela de 1921: «Os homens são os jornais das mulheres. São eles que as trazem ao corrente de toda a vida que passa» (Pereira, 2016: 44). O «atestado de acefalia» (Carvalho, 2018: 44) que a Leviana atribuiu a si própria, como observa Sandra Marques Pereira, «não era apanágio da ‘sub-categoria feminina das mulheres voluptuosas’» (2016: 44), mas atingia até as que esgotavam a sua existência no espaço doméstico. Pelo contrário, Arminda não se conforma com este papel, é uma presença «rebelde» que foge às categorias:

Ora a verdade é que ela não fazia absolutamente nada e isso não o podiam compreender todas aquelas mulheres trabalhadeiras, que cozinhavam, cosiam a roupa dos maridos e dos filhos [...]. Pensavam pouco, essas mulheres, embora normalmente falassem bastante. E nunca passaria pela cabeça de nenhuma delas que Arminda levasse as suas tardes sentada numa cadeira, as mãos caídas no regaço, a pensar (Carvalho, 2018: 63).

O «mau hábito» de pensar (como o de ler⁶) é nestes contos apresentado como extremamente subversivo; não por acaso, é precisamente a junção dos dois que faz germinar o desígnio criminoso de roubar um bebé: só as crianças é que conseguiam «tirá-la da apatia em que parecia ter mergulhado para sempre» (Carvalho, 2018: 65), por isso ficava a observá-las «de olhos bem abertos, ávidos, como um menino pobre e com fome observa a montra de uma

pastelaria» (p. 64). Na descrição dos preparativos do plano, entra em cena a relação entre a mulher e o espaço urbano; depois da morte da mãe, a casa torna-se-lhe intolerável e Arminda começa a «habitar» os espaços verdes da cidade, mudando de estratégia conforme as condições meteorológicas:

Começou a sair, a ir para o Parque, para o Campo Grande. Sentava-se num banco e olhava para as crianças. [...] A primeira manhã de chuva da sua nova vida deixou-a perplexa, sem saber o que fazer. Gastou-se a passear pelas ruas, depois regressou à hora do costume. Mais tarde, porém, descobriu uma pastelaria sossegada em frente de um colégio, ao Intendente, e aí passava as manhãs chuvosas, com uma chávena de café na frente e um livro aberto, mas sem perder de vista a porta por onde entravam e saíam as crianças (Carvalho, 2018: 65-66).

A prática de caminhar resulta aqui reveladora, especialmente se posta em relação com o que escreve Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*:

[...] se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza um conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede prosseguir), o caminhante atualiza algumas delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e as vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. [...] o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial (Certeau, 1998: 177-178).

Arminda gasta as tardes a pensar e, nas suas caminhadas, empreende trajetórias silenciosas que ultrapassam os limites estabelecidos; por meio de «atalhos e desvios» (Certeau, 1998: 178), consegue eludir a curiosidade das vizinhas e infringir a fronteira entre os «caminhos considerados lícitos ou obrigatórios» (*idem*: 178) (o trajeto casa-trabalho-casa), atualizando-a em segredo (cf. p. 178). De maneira significativa, ela concretiza o seu plano no Parque Eduardo VII, lugar que – vale a pena evidenciar – toma o desenho paisagístico que hoje lhe conhecemos entre 1930 e 1940, na fase em que Lisboa se afirma como Capital do Império, promovida através da Exposição do Mundo Português e da arquitetura de regime (cf. Pinto, 2021: 77).

No Parque Eduardo VII estava todas as manhãs um garotinho dentro do seu carro azul. [...] Sentia-se inundada de esperança pela primeira vez, depois daquilo. [...] Tinha de ser aquele. [...] O menino dormia a sorrir. Arminda pegou-lhe ao colo tão cautelosamente que ele não acordou. Depois deslizou sem que

ninguém a visse. Ninguém a viu também na Rua da Fé. Era a hora do almoço e as lojas estavam fechadas. Só a D. Perpétua, por detrás dos vidros, a viu passar, mas como não pusera os óculos de ver ao longe não compreendeu muito bem que espécie de pacote levava a menina Arminda, muito apertado ao peito (Carvalho, 2018: 67-68).

4. (DES)HABITAR O ESPAÇO

*Nesse drama da geometria íntima,
onde é preciso habitar?*

G. Bachelard, 1978: 339

A novela «Tanta gente, Mariana» projeta os leitores «para a junção do espaço e do tempo, do visível e do invisível, do dentro e do fora, para esse ponto em que o instante rasga a temporalidade revivida, de forma a desenhar uma travessia da dor de estar viva» (Besse, 2015: 77). O presente da narração desenvolve-se no interior de um quarto de teto baixo e grandes olhos de estuque caído (cf. Carvalho, 2018: 15). Este quarto «horrível», que cheira «a corpo mal lavado [...] e também a papel antigo e a formiga» (cf. p. 15), é colocado no apartamento da D. Glória e presumivelmente concedido em sublocação, regime que «será durante grande parte do século XX um modo de habitar muitíssimo representativo e frequentemente apontado como um dos problemas habitacionais mais prementes» (Pereira, 2016: 49) da cidade de Lisboa.

Do interior do seu quarto, Mariana testemunha os desequilíbrios de poder na esfera doméstica e a tirania da Dona Glória, que «apesar da desordem e do pouco asseio [...] considera-se uma boa dona de casa» (Carvalho, 2018: 34):

À minha volta só a morte cada dia mais próxima e também o silêncio da casa, o silêncio dos ruídos da casa, da voz velha, rachada, monocórdica, da proprietária a conversar com as vizinhas que à noite vêm falar de outras vizinhas e de bordados e de criadas (são inimigas que temos de portas adentro, D. Glória!) [...] (Carvalho, 2018: 24).

Ao mesmo tempo, pela janela do quarto entram os ruídos «dos automóveis que passam na rua, das mulheres que apregoam hortaliça ou peixe» (Carvalho, 2018: 24), que projetam retrospectivamente a protagonista para o

exterior. Através de uma série de flashbacks desvenda-se o passado de Mariana e as suas lembranças são salpicadas por imagens da topografia da cidade. Nos primeiros anos de casamento com o António, o ato de sair traz consigo a esperança de, no futuro, ter um filho e uma vida mais abastada:

Durante seis anos vivemos numas águas-furtadas na Rua das Pretas. O António ensinava matemática num colégio de meninas ao Largo do Andaluz e à noite dava explicações. Eu fazia cópias à máquina e uma ou outra tradução que me aparecesse. [...]

Às vezes, ao fim da tarde, descíamos a Avenida, depois a Baixa, íamos até ao rio. Nos dias de sol havia sempre junto da amurada crianças que olhavam, deslumbradas, para os barcos, ou que corriam alegremente atrás das pombas (Carvalho, 2018: 13).

O desejo de descer na rua, de se deixar invadir pela cidade aparece ainda mais forte, como um impulso vital, no seguinte trecho, relativo à relação com Luís Gonzaga, breve entremeio que se seguiu ao abandono por parte do marido: «Arranjara finalmente um lugar de dactilógrafa numa companhia de navegação, mas à hora da saída, sempre que ele estava livre, encontrava-me com o Luís Gonzaga e corríamos as exposições e as matinées dos cinemas, chegávamos ao domingo, à falta de melhor, a ir ao Jardim Zoológico ver os bichos» (Carvalho, 2018: 28).

Retomando a reflexão de Michel de Certeau sobre a «retórica da caminhada» (Certeau, 1998: 179), é possível constatar que Mariana move os seus passos de maneira «assindética» pois «seleciona e fragmenta o espaço percorrido», «continua saltando, saltitando, como a criança, ‘num pé só’» (*idem*: 181). Os lugares da cidade de Lisboa são apresentados como manchas desconectadas, que surgem de movimentos instintivos. Como observa Certeau, as duas «figuras ambulatórias» (*ibidem*) do assíndeto e da sinédoque agem de maneira bem diferente no espaço:

Uma dilata um elemento de espaço para lhe fazer representar o papel de um «mais» (uma totalidade) e substituí-lo [...]. A outra, por elisão, cria um «menos», abre ausências no continuum espacial e dele só retém pedaços escolhidos, até restos. Uma substitui as totalidades por fragmentos (um menos um lugar de um mais); a outra desata suprimindo o conjuntivo e o consecutivo (um nada em vez de alguma coisa). Uma densifica [...]. A outra corta [...]. O espaço assim tratado e alterado pelas práticas se transforma em singularidades aumentadas e em ilhotas separadas (Certeau, 1998: 181).

Em contraposição com a caminhada sinedóquica, que concorre para a dilatação do espaço, a caminhada assindética é caracterizada pela tendência à elisão, sinal de uma falta ou de uma privação essencial, como veremos.

Até depois dos abandonos, até depois do atropelamento e do aborto, Mariana responde à necessidade de se perder na cidade, entre as pessoas, nomeadamente no anonimato da sala de cinema do Tivoli. Porém, esta tentativa também fica frustrada; todos os nós convergem para um único, sufocante, emaranhado. No cinema, atrás dela, «duas mulheres, perdão, duas senhoras» (Carvalho, 2018: 40) conversam entre si com as suas «vozes de contralto a re-bentar pelas costuras, que [...] pertencem sempre a damas ‘muito bem’» (p. 40) e reparam todos os fracassos da existência de Mariana (o amor entre António e Estrela, o divórcio, a gravidez e a perda do bebé). Mais uma vez, Mariana é levada pelo impulso de sair, de se «diluir» na rua:

As luzes tinham-se apagado. Levantei-me e pisei várias pessoas que se queixaram. [...] Só respirei na rua e pus-me a descer a avenida sem dar por isso. Reparei a certa altura que estava ao pé do rio. No mesmo momento vi que as pessoas olhavam para mim e que algumas se riam. Dois rapazinhos pararam na minha frente e depois deitaram a fugir. Levei as mãos à cara e tirei-as molhadas (Carvalho, 2018: 41).

Sendo que, tal como observa Michel de Certeau, «caminhar é falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio» (Certeau, 1998: 183), as trajetórias empreendidas por Mariana (e sempre quebradas) mostram que a errância no tecido urbano é uma «imensa experiência social da privação de lugar» (*ibidem*). Toda a sua existência resume-se num único, profundo impasse:

Acontece-me pensar se essa existência teria sido diferente, melhor, senão mais longa pelo menos mais bem aproveitada, tendo eu procedido de outro modo, seguido por outros caminhos. E não. Não fui eu que resolvi. Não fui eu a abrir as mãos que, vejo-o agora, já estavam abertas. Fui forçada a agir e também a ficar quieta. Eu às vezes ia por uma rua larga, a ver o caminho livre e dava de súbito, inesperadamente, com uma parede. Já era tarde para recuar e então tinha de procurar de qualquer modo sair dali ou então desistir e deixar-me ficar. Não era eu quem construía o muro, não era eu também quem adiantava o tempo. Tudo lá estava, preparado para a minha chegada, à minha espera (Carvalho, 2018: 25).

Depois do episódio do cinema e da última tentativa de encontrar consolo (ou uma via de fuga) no espaço exterior, a protagonista depara-se com uma única possibilidade: a de esperar a morte ao abrigo da porta do seu quarto. Na esteira de Bachelard, observamos que «o ponto central do ‘ser-lá’ vacila e treme. O espaço íntimo perde toda a sua clareza. O espaço exterior perde seu vazio» (Bachelard, 1978: 339). Banida «do reino da possibilidade» (Carvalho, 2018: 339), Mariana refugia-se no «horrível interior-exterior [das] palavras não formuladas, [das] intenções inacabadas [onde] o ser, no interior de si, digere lentamente o seu nada» (p. 339):

Mole. E enjoada comigo mesma como se me tivesse provado. Um pedaço de pão que depois de se mastigar durante muito tempo acabasse sabendo mal. Sabendo a mim própria, aos meus próprios sucos. Cuspi-me com desagrado para cima da cama e aqui fiquei líquida e espapaçada. [...] De vez em quando sinto medo, mas o quarto protege--me. Quando há pouco fechei a porta, senti que ela fazia um ruído diferente, que não ficou em suspenso como habitualmente, mas que estacou no silêncio como um ponto final (Carvalho, 2018: 14).

Servindo-nos da admirável expressão com que Balzac, citado por Bachelard, fixa o movimento de oposição diante do espaço numa primeira versão de Louis Lambert, podemos concluir que Mariana, à beira da morte, faz recuar o espaço diante de si, colocando «o espaço no exterior para que o ser meditante esteja livre em seu pensamento» (Bachelard, 1978: 348).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanta gente, Mariana anuncia «o universo disfórico que será uma constante» (Besse, 2015: 74) em toda a produção de Maria Judite de Carvalho. Tanto o espaço (urbano e rural) quanto as personagens que nele habitam são símbolos de um país e de um período histórico sombrio e mesquinho, opressivo ao limite do tolerável (cf. Besse, 2012: 9). As protagonistas dos contos são confrontadas com um quotidiano desumano de violência patriarcal e solidão. Neste sentido, analogamente ao «homem no arame» da homónima antologia de crónicas, estas mulheres, como já observou Filipa Prata, traduzem «a experiência dos habitantes de uma cidade que, embora rodeados de uma imensa massa humana, são vítimas de desencontros constantes, que sublinham a sua condição solitária, iluminando o sentido da *Magna civitas magna solitudo* de Francis

Bacon» (Prata, 2010: 117). Na maioria das vezes, são mulheres incapazes de estar na vida, como bem expressa Mariana:

[...] essa experiência, a da vida, foi sempre para mim demasiado difícil. [...] Faíei alto quando as regras mais elementares mandavam falar baixo, calei-me quando devia absolutamente dizer qualquer coisa, não soube estar. Eu, de facto, nunca soube estar. Escolhi sempre mal as ocasiões para falar e para ficar calada. Troquei tudo, baralhei todas as coisas a ponto de me não achar a mim própria (Carvalho, 2018: 25).

Mariana, Arminda e as outras infringem a vários níveis as imposições da sociedade *estadonovista* que pretendia relegá-las ao papel de «anjos do lar» e, numa cidade que já se vê projetada para os ritmos frenéticos da modernidade,⁷ elas colocam-se sempre fora do lugar, na posição marginal de indivíduos *disposables* (cf. Prata, 2010: 111). Longe de se revelar como espaço eufórico, de regeneração e encontro, a cidade assume-se como lugar da mais expressiva solidão (cf. p. 161). Enquanto o lugar destinado às «boas donas de casa» ou às «senhoras» fica bem delimitado, as mulheres *disposables* tentam habitar os espaços que marcam a rotina da pequena burguesia ou classe média urbana – ao longo dos contos, passam, por exemplo, pelas pastelarias Versailles ou Bénard, pelas matinées do Tivoli. Contudo, elas esbarram sempre na violência dos «clichés bien pensants qui engourdisent la vie sociale lisboète» (Carmo, 2012: 163). É por isso que, encontrando-se em becos sem saída, sentem a necessidade «quase física de andar, de ver pessoas, de ir aqui e além», de olhar para fora e para longe delas (Carvalho, 2018: 28).

Como observamos na abertura do capítulo, os contos têm uma perspectiva predominantemente intimista e são pontuados por raras referências a lugares específicos (a Baixa, as Avenidas Novas, o Parque Eduardo VII, entre outros). Reduzidas são também as descrições da natureza e do clima, que, porém, possuem especial relevo enquanto espelho de uma interioridade dilacerada, magoada. O ambiente sugerido é com frequência inóspito, «a chuva miúda e muito fria» (Carvalho, 2018: 16) acompanha as protagonistas nas suas deambulações pelas ruas ou ainda o ruído da «chuva que bate na vidraça» (p. 14) ouve-se do interior das prisões domésticas – casas velhas, húmidas, desconfortáveis, onde chovia lá dentro no inverno (cf. p. 87). E o inverno parece ter caído prematuramente sobre o corpo das mulheres, corroídas pelo «tempo e os desejos não conseguidos» (*idem*: 87). Interioridade e exterioridade são ligadas no mesmo estado de desolação, como sintetiza magnificamente a voz de Mariana: «A minha vida é como um tronco a que foram secando todas as

folhas e depois, um após outro, todos os ramos. Nem um ficou. E agora vai cair por falta de seiva» (p. 12). Retomando Prata, podemos dizer que todos «os elementos associados ao espaço habitado, o espaço da infância, da família, da comunhão com a natureza, foram banidos [...], dando lugar à solidão e ao caos» (Prata, 2010: 114). Neste universo disfórico que reflete a falência do espaço (não só) urbano⁸ e do próprio sujeito que o observa, só a palavra pode «tornar-se lugar de resistência contra todos os destroços, ruínas e desumanidade» (Esteves, 2015: 42) abrindo o caminho para uma «revolta surda» (Carvalho, 2018: 6) que parte justamente do feminino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston (1978). «A poética do espaço». In *A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço* (seleção de J. A. Mota Pessanha), 181-354. São Paulo: Abril Cultural.
- BESSE, Maria Graciete (2012). «Introduction». In M. G. Besse, A. Cristóvão e M. C. Esteves (coord.), Maria Judite de Carvalho. *Une écriture en liberté surveillée*, 9-12. Paris: L'Harmattan.
- BESSE, Maria Graciete (2015). «O adeus ao corpo em 'Tanta gente, Mariana', de Maria Judite de Carvalho». In P. Morão e C. Almeida Ribeiro (coord.), *Maria Judite de Carvalho: Palavras, Tempo, Paisagem*, coordenado, 71-81. Ribeirão – V. N. Famalicão: Húmus.
- BROGI, Daniela (2022). *Lo spazio delle donne*. Torino: Einaudi (ed. digital).
- BUESCU, Helena Carvalhão (2015). «O espírito do colecionador (Maria Judite de Carvalho)». In P. Morão e C. A. Ribeiro (coord.), *Maria Judite de Carvalho: Palavras, Tempo, Paisagem*, 11-16. Ribeirão – V. N. Famalicão: Húmus.
- CARMO, Carina Infante do (2012). «Le travail de l'ironie dans les chroniques de Maria Judite de Carvalho et de José Gomes Ferreira». In M. G. Besse, A. Cristóvão e M. C. Esteves (coord.), *Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée*, 157-168. Paris: L'Harmattan.
- CARVALHO, Maria Judite de (2018). *Obras completas (vol. I). Tanta gente, Mariana – As palavras poupadas*. Lisboa: Minotauro (edição digital).
- CARVALHO, Maria Judite de (2019). *Obras Completas (vol. VI). Diários de Emília Bravo*, Lisboa: Minotauro (edição digital).
- CERTEAU, Michel de (1998). *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Editora Vozes.
- CUROPOS, Fernando (2012). «Le modèle maternel en crise». In M. G. Besse, A. Cristóvão e M. C. Esteves (coord.), *Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée*, 25-33. Paris: L'Harmattan.

- ESTEVES, José Manuel da Costa (2015). «A obra de Maria Judite de Carvalho: "Uma maneira de dizer adeus"». In P. Morão e C. A. Ribeiro (coord.), *Maria Judite de Carvalho: Palavras, Tempo, Paisagem*, 37-48. Ribeirão - V. N. Famalicão: Húmus.
- FERNANDES, Ana Raquel Lourenço (2008). «In Less Than No Time. Maria Judite de Carvalho's 'Tanta gente, Mariana'». *Luso-Brazilian Review* 42(5): 135-153.
- PEREIRA, Sandra Marques (2016). *Casa e Mudança Social*. Lisboa: Caleidoscópio.
- PIMENTEL, Irene Flunser (2011). *A cada um o seu lugar, a política feminina do Estado Novo*. Lisboa: Temas e Debates / Círculo de Leitores.
- PINTO, Fernando José Ribeiro (2021). *Recomposições e Representações Sociais das Avenidas Novas numa Cidade em Transformação* (Tese de Doutoramento em Sociologia). Lisboa: ISCTE.
- PRATA, Ana Filipa (2012). Des corps urbains sans lieu ni bornes: Diários de Emília Bravo de Maria Judite de Carvalho et Journal du dehors d'Annie Ernaux. In M. G. Besse, A. Cristóvão e M. C. Esteves(coord.), *Maria Judite de Carvalho. Une écriture en liberté surveillée*, 147-156. Paris: L'Harmattan.
- PRATA, Ana Filipa (2010). *Práticas Narrativas da Cidade. Crónicas Urbanas de Carlos Drummond de Andrade, Maria Judite de Carvalho e Jacques Réda* (Tese de Doutoramento em Literatura Comparada). Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.
- SERRA, Pedro (2010). «Máquinas da voz, máquinas da escrita: estética da ciência e da tecnologia na "cronística" de Maria Judite de Carvalho». *Forma Breve* 8: 43-55. DOI: <https://doi.org/10.34624/fb.voi8.6352>
- TOBIS (1959). Curta-metragem sobre a inauguração do metropolitano: <https://www.youtube.com/watch?v=9h3xZAetdhk>

NOTAS

¹ «Tanta gente, Mariana» e «A menina Arminda» são exemplares neste sentido.

² A referência é a música *Rosa Araújo* (1956) de João Nobre, com versos de José Galhardo e interpretada por João Villaret: <https://www.youtube.com/watch?v=oQe-x4IRrDc>

³ Terra entendida como «cosmos relacional onde o indivíduo possui as suas raízes identitárias» (Prata, 2010: 114).

⁴ Retomamos aqui o título «Míticas: aquilo que "faz andar"» (Certeau, 1998: 183).

⁵ A aversão às «boas donas de casa» também sobressai na novela «Tanta gente, Mariana» culminando na afirmação: «Detesto as boas donas de casa» (Carvalho, 2018: 35). Uma parte das crônicas publicadas no *Diário de Lisboa* entre 1971 e 1974, que mais uma vez apresentam uma subtil crítica aos hábitos da mulher citadina, será designada com o nome «Diário de uma dona de casa» (cf. Carvalho, 2019).

⁶ «Em casa, levava o tempo a devorar romances como se esse mundo fictício que eles lhe davam fosse uma compensação para a sua existência vazia» (Carvalho, 2018: 64).

⁷ Veja-se a este propósito a citada tese de Ana Filipa Prata, *Práticas Narrativas da Cidade*, nomeadamente o parágrafo 3.3, «Velocidade e incomunicabilidade».

⁸ Como já sugerido, também o espaço rural não tem nada de positivo. Na novela «Tanta gente, Mariana», a protagonista vai passar um fim de semana a Gouveia com o marido; neste contexto, o clique da fotografia que a imortaliza numa tentativa de aproximação à natureza prenuncia o fim do casamento, ficando para sempre como testemunho do abandono: «O António, já não sei porquê, talvez unicamente para não falar [...] resolveu tirar fotografias. Lembro-me de que me encostei a uma árvore e de que tinha os braços escorridos ao longo do tronco. Houve um estalido e eu estremei. – Acabou – disse soltando os braços. [...] Sei agora porque guardei sempre comigo o retrato que o António me tirou em Gouveia e em que estou encostada à arvore. É o único que tenho dele. Ele está presente, dentro dos meus olhos bem abertos» (Carvalho, 2018: 23 e 37).

CAPÍTULO 9



© Ana Cristina Carvalho



© Carlos Reis

RESUMO

Figurações do espaço rural e urbano na narrativa picaresca de Paulo Moreiras

O presente artigo visa demonstrar a ligação que perpassa em três dos romances pícaros de Paulo Moreiras – *A Demanda de D. Fuas Bragatela* (2002), *Os Dias de Saturno* (2009) e *O Ouro dos Corcundas* (2011) – no que respeita ao papel do espaço geográfico no desenrolar das narrativas. Nestas obras, a abordagem territorial ancora no universo empírico e a descrição paisagística realiza-se pela observação que a viagem física do *homo viator* – aquele que parte à descoberta de si e do mundo – lhe vai desvelando. Ou pelo contraste evidenciado entre espaços interior e exterior, entre meios citadino e rural. Esta análise incide na forma como geografia humana e geografia física se entrecetem ao longo das narrativas diegéticas e conclui que existe uma dupla importância da casa na geografia afetiva dos heróis-pícaros: enquanto espaço hostil e como espaço de topofilia, numa dimensão existencial retratada pela temporalidade, a matéria-prima que Saturno domina e, em última instância, reduz ao nada.

Palavras-chave: Romance histórico. Paisagem. Viagem. *Homo Viator*. Topofilia.

ABSTRACT

Figurations of rural and urban space in Paulo Moreiras' picaresque narratives

This paper aims to demonstrate the connection that runs through three of Paulo Moreiras' picaresque novels – *A Demanda de D. Fuas Bragatela* (2002), *Os Dias de Saturno* (2009) e *O Ouro dos Corcundas* (2011 – concerning the role of geographical space in the narratives' progression. In these works, the territorial approach is anchored in the empirical universe and the landscape description is carried out through observation that the physical journey of the *homo viator* – the one who sets out to discover himself and the world – reveals to him. Or through the highlighted contrast between indoor and outdoor spaces, city and rural environments. This approach focuses on the way in which human geography and physical geography intertwine throughout the diegetic narratives. We conclude that there is a double importance of the house in the affective geography of the picaresque heroes: as a hostile space and as a space of topophilia, in an existential dimension portrayed by temporality, the raw material that Saturn dominates and, ultimately, reduces to nothing.

Keywords: Historical novel. Landscape. Travelling. *Homo viator*. Topophilia.

Figurações do espaço rural e urbano na narrativa picaresca de Paulo Moreiras

NATÁLIA CONSTÂNCIO*

nconstancio@fcsh.unl.pt

Instituto de Estudos de Literatura e Tradição (IELT), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) – Universidade do Algarve

1. INTRODUÇÃO

Historiadores contemporâneos, como Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie e George Duby (1986) reiteradamente sublinham, nos seus textos, a complexa ligação que entrecruza a sociedade real, regida por leis específicas e norteada por determinados valores, e a sua edificação no universo literário (cf. Le Goff, 2000a). A categoria espaço configurada num texto literário não constitui um instrumento de medida do real, traduz, antes, uma construção, não obstante a sua pretensa ancoragem no mundo empírico.

Num estudo centrado sobre o espaço e o discurso, Frederik Tygstrup revela que a experiência literária «est aussi l'expérience d'un universe singulier, avec des lieux, des sensations, des sentiments qui lui sont propres: à savoir des phénomènes qui sont de l'ordre de l'espace plutôt que du temps. Il y a donc bien un espace littéraire; [...]» (Tygstrup, 2003: 57). Enquanto disciplina direcionada para a estrutura e o funcionamento da narrativa, a narratologia ensinou-nos a considerar o espaço da ficção como o enquadramento de ações, como palco de um teatro (re)criado onde elas se desenrolam. Na senda desta teoria, evocamos um dos mais importantes estudiosos e filósofos da paisagem, Michel Collot (2013), que equaciona o conceito de paisagem, remetendo para uma complexa tríade: o local, o olhar e a imagem.

O mundo que habitamos lega-nos diversas concepções do espaço, de construções sociais e históricas que se materializam em quadros de vida e em formações cognitivas e discursivas que os dominam (Tygstrup, 2003: 58).

Mais do que o resultado de uma observação da realidade, a obra literária é um constructo, uma criação, e as noções de tempo e espaço constituem o seu material de construção (*idem*).

Partiremos desta ideia central para desenvolvermos o nosso trabalho, cujo principal escopo será revelar de que modo lugar, paisagem, viagem e linguagem se entretecem nas narrativas *A Demanda de D. Fuas Bragatela* (2002), *Os Dias de Saturno* (2009) e *O Ouro dos Corcundas* (2011), do escritor contemporâneo Paulo Moreiras (1969-). Procuraremos refletir sobre a recriação ficcional da paisagem – a geográfica e a humana – captada pela lente do romancista, cuja descrição entretetece as vicissitudes da por vezes trágica existência humana que as alberga.

2. FIGURAÇÕES NARRATIVAS DO ESPAÇO: ELEMENTO HOSTIL OU LUGAR DE TOPOFILIA

A obra seiscentista espanhola, de autoria anónima, *O Lazarillo de Tormes*, que tem na Vida de Gusmán de Alfarache (1559-1604), de Mateo Alemán, o seu mais representativo exemplar, constitui o primeiro romance picaresco, e serve de base matricial genológica à narrativa ficcional de Paulo Moreiras. O romance castelhano é estruturado em livros, antecédidos de um prólogo, onde o próprio Lazarillo – *narrador autodiegético* (cf. Genette, 1995) – desvela os seus infortúnios, integrados num determinado contexto histórico-social, a que a literatura, como construção, não é alheia. Porque a vida, mesmo tratando-se de uma figuração imaginativa, consubstanciada na arte literária, não pode «ser estudiada fuera del contexto total de la cultura», como sustenta Mikhaïl Bakhtine (2003: 362). A rebeldia do herói-pícaro afirma-o como um indivíduo que tem consciência da oposição do mundo e, ainda assim, ousa desafiar os cânones dominantes (cf. Silva, 1998: 677).

Declarações de Paulo Moreiras numa entrevista ao *Público* (5 de maio de 2022) contradizem a categorização genológica da ficção narrativa romanesca que cria, negando-lhe a inserção no subgénero histórico. Estacionamos diante de uma das mais complexas e multimodas temáticas que norteiam a ficção narrativa histórica hodierna: a construção do discurso e a problematização da abordagem da História. Não obstante alegue que a sua ficção não cumpre os preceitos históricos exigíveis ao género, designadamente a questão da temporalidade, tal asserção não valida nem desvincula os seus textos do género,

de acordo com a teoria romanesca contemporânea. Contrariamente aos preceitos exigíveis para classificar o romance histórico tradicional, em termos genológicos, o romance histórico contemporâneo não tem como principal intuito oferecer uma reconstrução histórica (pretensamente) objetiva nem verídica dos factos que tiveram lugar num passado remoto ou próximo (falamos, *strictu sensu*, de revoluções, guerras, epidemias, situações históricas marcantes para um determinado povo). Avrom Fleishman enfatiza que o romance histórico é considerado como tal quando apresenta determinadas características, sendo uma das mais pertinentes a constatação de que «we find that the protagonists of such novels confront not only the forces of history in their own time, but its impact on life in any time.» (Fleishman, 1971: 15)

De facto, logo no primeiro romance estamos perante textos híbridos, cujas aventuras pícaras se mesclam com um ambiente histórico. Fuas, o protagonista, é filho de um alfaiate. Inconformado com a pobreza, ambiciona ser Cavaleiro – um cavaleiro andante – a quem, qual Quixote, todas as peripécias rocambolescas acontecem. Sob a égide da intertextualidade – os textos sempre convocam outros textos, numa «tessitura polifónica» que os enreda num dialogismo implícito ou explícito (cf. Silva, 1990: 625; Barbéris, 1991) – no irónico discurso que D. Fuas endereça ao filho nascituro, o autor reenvia para uma tripla interação discursiva. Tal como sucede na narrativa épica, que se estrutura com um início *in medias res*, esta aventura pícara é-nos relatada tendo como base um presente incerto, remetendo para uma longa analepse. A temporalidade coincide com a época da peste negra e a diegese expõe uma sociedade dominada pelo caos.

Ação romanesca de *Os Dias de Saturno* tem lugar no século XIX, durante a guerra que entre absolutistas e liberais estalou, no lapso temporal que medeia entre o reinado de Dom Pedro II e o de seu filho, Dom João V. A tessitura narrativa alude aos amores ilícitos de um cavaleiro da Ordem de Cristo e de Leonor, formosa donzela que dá à luz o seu bastardo. Esta, desesperada devido ao repúdio do religioso, tenta afogar a criança no rio Nabão. Lutando fervorosamente pela vida e contra as águas que o arrebanhavam, o recém-nascido é resgatado por Dom Domingos Rodrigues, o Mestre de Cozinha, que o recebe como filho. De um espaço exterior, hostil, catapulta-se para o interior do convento, que albergará a criança até que a mãe adotiva o receba nos seus braços.

Ao estudar a problemática da paisagem e do ambiente, Neal Alexander chamou a atenção para o gradual interesse dos geógrafos na representação paisagística nos textos literários: «Human geographers have long been interested in what literature can teach them about the relationship between humans and the non-human environment; and a well-established strand of

literary criticism considers the role of place, region, and landscape in literary texts.» (2015: 4). O mesmo interesse tem manifestado a área dos estudos literários, em que se insere o presente trabalho.

Tomemos, então, o exemplo da casa de Bebiana Sarmiento, viúva e mãe de Vicente, o herói de *O Ouro dos Corcundas*. A descrição remete para um ambiente desfavorecido, no lugar da Bufarda, integrado numa paisagem rural isolada, evidenciando uma espécie de fechamento ou de bloqueio: «casa térrea, de telha vã e paredes de taipa de formigão, com a caliça estafada e descascada pelo sol e pela humidade, um pouco distante da estrada, ao cabo de uma pequena ruela [...], recôndita no meio de espessa vegetação e bordejada de castanheiros, carvalhos e azinheiras.» (p. 53). Mas tinha água em abundância, o que, à época, constituía um grande bem: «O que ainda lhe valia era o poço, único tesouro que possuía, uma vez que era abundante de água fresca e cristalina em todas as alturas do ano, ao contrário de outros cuja água era mole e salobra.» (*idem*)

Também no que à obra *Os Dias de Saturno* concerne, a alternância entre o espaço interior e o exterior valida, aos olhos do leitor, a mesma dura sensação de isolamento, não apenas pela localização espacial, mas – e sobretudo – pelo estado anímico de Leonor e pela simbologia necrótica que a ave antecipa no contexto diegético:

A meio daquela húmida manhã, num casebre abandonado algures na floresta, um corvo saltitava sobre as telhas cobertas de musgo, grasnando à procura de pequenos insectos, vermes ou lagartixas. No interior, uma jovem mulher quedava-se nervosa e impaciente, perturbada pelos próprios pensamentos e pelo irritante crocitar da maldita e agourenta ave. (*Os Dias de Saturno*, 2009, ed. 2024: 11)

O marco de referência que integra o microcosmos rural ou o urbano exhibe um outro, o *microcosmos secundário* (Durand, 1989: 168), correspondente à casa. Enquadrada num contexto paisagístico rural, a casa aflora, nas narrativas ficcionais de Paulo Moreiras, enquanto espaço vivenciado, ou, utilizando a terminologia de Michel de Certeau (1980: 201-202), como «lugar praticado», traduzindo a experiência empírica (vivenciada) do espaço. A referência ao lugar surge como recordação de um outro, o espaço da infância, o lugar que reenvia para os afetos e a proteção, ou o espaço de topofilia, e aflora copioso de sensações e de recordações, associadas aos alimentos e a atividades como a caça. Ao jantar na Taberna do Pasquino com Tomásia, a sua amada, que o Destino atirara para a venda do corpo na Venda do Negro, por instantes Vicente:

[S]entiu-se de novo menino e moço, na casa de seus pais, na Bufarda, lembrando as grossas cabidelas que então comia, preparadas com maestria por Bebiana, sempre com mão certa para o sangue e para o arroz – antes de ir à mesa a sua mãe aplicava-lhe um atilado golpe de vinagre de vinho tinto que lhe realçava os sabores. Recordou também as suas primeiras caçadas às perdições, por aquelas extensas e verdejantes cumeadas da serra dos Carrascos, da Mata ou da Nixebrá. (*O Ouro dos Corcundas*, 2011: 140)

O narrador chama a atenção para o ambiente vivenciado no interior da taberna, onde a prostituição e o jogo surgem em paralelo, num espaço onde as refeições e o vinho aguçam a convivência e as (des)artes do engodo. Na noite em que Vicente janta com Tomásia, «As meninas estavam animadas e muito irrequietas – pois os sábados eram dias de casa cheia, o que normalmente augurava bons rendimentos –, roçagando os seus vestidos pelo junco verde que Sebastião Seco espalhava no chão da taberna e dispondo as mesas e as cadeiras para a noite de borga que se avizinhava.» (*O Ouro dos Corcundas*, 2011: 135).

Vários estudiosos conferem uma significação especial à casa, enquanto espaço de topofilia e afetividade. Para Birke e Butter (2019: 122), «The emotive dimension of home pertains to the fact that it is often also considered a feeling or emotional state: ideals of home arguably exert a powerful attraction because they typically feature the home as an affective space that provides the experience of comfort, warmth, belonging and safety». Noutros contextos, embora evidenciando esse lugar dos afetos e de proteção, o espaço remete para a relação dos humanos com a terra e, no caso concreto, a relação da mulher da casa – agora viúva –, com a terra, atividade geralmente ligada à figura patriarcal: «Durante a tarde, enquanto Bebiana Sarmiento andava pela terra a tratar das suas plantações e a estrumar os maninhos, preparando-os para novas culturas, Vicente Maria aproveitou para cuidar do seu corpo e banhar-se.» (*O Ouro dos Corcundas*, 2011: 107)

Já a janela constitui um elo que potencia a ligação com o espaço exterior, numa perspetiva que reflete o estado interior e anímico de felicidade das personagens, aflorando rico em sensações: «Vicente desviou as cortinas por completo e abriu as gelosias de madeira para que o ar fresco entrasse. Ao longe ouviam-se os pássaros a chilrear e o restolhar das folhas nas árvores sopradas pelo vento.» (p. 50)

O quotidiano e os afazeres domésticos femininos atestam a importância da vida privada, na intimidade do lar, do sentimento aconchegante de infância que é acordar com o cheiro do pão confeccionado pela mãe. *Em Os Dias de Saturno*, numa manhã fresca de um domingo nebuloso, os sinos «repiçavam por toda a cidade, chamando os fiéis aos primeiros serviços religiosos.

Saturnino acordou com o adocicado cheiro do pão acabado de cozer por Fátima.» (2024: 52). À semelhança da proteção associada à casa familiar, espécie de útero materno que alberga os rebentos, na obra *O Ouro dos Corcundas*, certo dia, num passeio à feira, Tomásia abriga-se na igreja, na vila do Avelar: «queria entrar para rezar uma prece ao Espírito Santo, pedindo-lhe protecção e bonança para as suas vidas futuras.» (p. 165)

Numa asserção *simplista*, ainda que centrada na reflexão de grandes pensadores sobre a temporalidade, a literatura, tal como a música, é considerada uma arte que se desenvolve – e desenrola – no tempo. E enfatizamos o adjetivo, porque o romance contemporâneo tende a subverter a linearidade do tempo e a figuração euclidiana do espaço. Aliás, depois da definição de cronótopo artístico proposta por Mikhaïl Bakhtine (2003), espaço e tempo tornaram-se categorias inextricavelmente indissociáveis.

A consciência da transitoriedade manifesta-se também, nestes romances de Paulo Moreiras, através da ruína dos espaços de habitação. O fogo encomendado por Castro e Santos devasta a casa da mãe de Vicente, calcinando o lar e a moradora. Ignorando a sua proveniência – que Leonor oculta – Saturnino e Lídia, sua meia-irmã, envolvem-se amorosamente, de forma incestuosa, consumando o ato físico. Numa espécie de enclausuramento do espaço, que se vai afunilando, o fogo acidental que se inicia na cozinha devasta a casa de Leonor, calcinando mãe e filha, numa imagem funesta e simultaneamente catártica, de clara tradição romântica: «Num ape, como fogo na palha, as labaredas atearam-se pelo xaile que lhe cobria as costas e enrodilharam-se nos seus trajés, estralejando luzentes faíscas, ora de tons laranja, ora avermelhados.» (*Os Dias de Saturno*, 2024: 222). As cinzas simbolizam a morte, física ou psicológica. Quando, no dia seguinte, Saturnino chegou «ao Poço do Borratém, à Travessa das Cristaleiras, constatou que a casa de Lídia se resumia agora a um amontoado de escurecidos escombros, numa amálgama de destroços e entulhos, como se Lúcifer ali tivesse pernoitado com as suas legiões» (*ibidem*).

A casa dos pais de criação de Saturnino – o espaço afetivo – não desaba, no sentido literal, mas a morte do pai acarreta a solidão a Fátima, a mourisca que tanto o amou. A caminhada final do protagonista sanciona a experiência temporal conotada pelas emoções e valida a filosofia coeva que entrelaça tempo e espaço, enquanto categorias inseparáveis, tornando-o vítima de Saturno, a outra face do Tempo, que, impiedosamente, tudo consome. Ao passar no Chiado, tocaram os sinos do alto da torre da Igreja do Loreto: «Sentiu-se devorado pela própria fábula que os homens haviam inventado acerca daquele deus e compreendeu que o tempo, afinal, não era nada.» (*Os Dias de Saturno*, 2024: 224).

Nas três narrativas ficcionais, os heróis-pícaros de Paulo Moreiras acabam desamparados, pois a sua ligação ao espaço matricial é, de alguma forma, corroída: o pai de D. Fuas esventra a sua mulher e o amante desta; Xamoa, avó do rapaz, nega-lhe hospedagem. Indo ao encontro das ideias preconizadas por Gaston Bachelard (1978), Gilbert Durand esclarece que a casa corresponde sempre a uma imagem «da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou cabana» (1989: 244). E, no caso de D. Fuas, esse aconchego é-lhe negado, facto que, inevitavelmente, potencia as (des)venturas que o Destino lhe traz.

3. O MOTIVO DA VIAGEM

A propósito da criação artística e da figuração da paisagem na narrativa ficcional, numa entrevista de Rocío Tudela a Elena Poniatowska, a escritora declara que «La novela responde a una realidad como tú la percibes, [...] y responde a un momento también y responde a tu capacidad de inventiva.» (Tudela, 2001: 358). Como temos vindo a salientar, partimos do axioma de que qualquer narrativa ficcional se insere num determinado topos espacial. Não se trata, objetivamente, de uma reprodução, mas de uma representação da realidade tal como é (a) percebida pelo autor ou pela voz narrativa que a projeta. Num estudo realizado por Michael Riffaterre (1990: 3), enfatiza-se que um sistema de sinais – um sistema semiótico – remete sempre para outros: «[E]xterior referentiality is but an illusion, for signs or sign systems refer to other sign systems».

Jorge Fernandes Silveira considera a literatura portuguesa a expressão de dois movimentos: «Um movimento de ir, fixado em três conteúdos-chave: VIAGEM PAISAGEM LINGUAGEM. E um movimento de volta, fixado em três conteúdos-chave: LINGUAGEM PAISAGEM VIAGEM» (Silveira, 2018: 179). As três obras em estudo – *O Ouro dos Corcundas*, *A Demanda de D. Fuas Bragatela* e *Os Dias de Saturno* – remetem para uma temporalidade histórica, e a viagem física ou o trânsito contínuo por determinados lugares – uma sua variante – frequentemente instaura ou desencadeia as mais rocambolescas peripécias narrativas. A atividade discursiva e linguística das obras aponta, também, para o que Miguel Real (2024: 17) designa como «um autêntico fogo de artifício lexical e semântico, resgatador tanto deste (difícilimo) subgénero literário quanto do verdadeiro espírito de aventura a que o romance histórico esteve classicamente ligado.»

O *Ouro dos Corcundas* inicia-se com o regresso a casa de um salteador libertado da prisão do Limoeiro pelas tropas liberais de D. Pedro, que se insurgia contra as hostes miguelistas. Antes disso, estivera preso em Leiria, de onde fugira: «Com Vicente Maria escapuliram-se também os seus dois companheiros de cela: um foi para a cidade do Porto, outro seguiu para as lonjuras do Alentejo. Vicente preferiu refugiar-se em Lisboa, vagamundeando naquela imensa metrópole de povo [...]» (p. 51). O herói regressa a casa, após tomar conhecimento da morte do pai, determinado a reorganizar a sua vida. Mas o passado e a inveja alheia logram em não lho permitir e um dia, cansado da má sina, junta-se a uma quadrilha de gatunos e assalta uma carruagem de nobres. Ironicamente, a riqueza com que se deparam era, afinal, o tesouro do Reino.

O motivo da viagem, do passeio ou da fuga constitui uma das temáticas mais relevantes na obra de Paulo Moreiras e, em muitas circunstâncias aludidas, reenvia para a problemática das relações sociais e das hierarquias. No romance *Os Dias de Saturno*, certa manhã domingueira, Mestre Domingos Rodrigues, que então se encontrava com o amigo, o Doutor Curvo Semedo, no Convento de Cristo, decidiu partir a conhecer os campos situados nos arrabaldes, junto ao rio Nabão, que

[B]anhava Tomar e alimentava diversos lagares de azeite e moinhos que pelas margens se achavam. Queria aproveitar o passeio para também procurar pelos maninhos ingredientes silvestres com que pudesse depois confeccionar iguarias de excepção, obsequiando o Prior-Mor, talvez, com uns cardos cozidos ou à italiana. (*Os Dias de Saturno*, 2024: 42)

Domingos consegue uma montada-cavalo nas cavaliças do convento. Dirige-se para o rio. Ao analisar a relevância do ato percetivo do sujeito, que o liga intimamente à paisagem que observa, Charles Avocat refere que «Le paysage renvoie au sujet qui l'appréhende» (1984: 13, *apud* Buescu 1990: 66). Naquela manhã em que encontra o menino, Domingos Rodrigues desceu «pela encosta até à vila, cruzou pela Várzea Pequena e dirigiu-se para o rio, no limite onde passava a Estrada Real. Dali seguiu para norte, observando os valados de olivais que se estendiam, entre hortas e quintais, por todas as redondezas até aos seus termos.» (*Os Dias de Saturno*, 2024: 42).

Ao imergir no ambiente rural, o narrador descreve uma envolvente paisagem fluviária, com notações telúricas, de uma terra (ainda) não conspurcada pelos humanos. Pregnante de oliveiras, tordos e peixes, o espaço irradia serenidade, num claro apelo às sensações: «Dali seguiu para norte, observando os valados de olivais que se estendiam, entre hortas e quintais, por todas as redondezas até aos seus termos. Uma revoada de tordos passou por ele, sobre

as copas das oliveiras, em grosso chilreio.» Aproximou-se das margens do rio e «nele topou bogas, barbos e bordalos que enchiam as águas com abundância.» (*Os Dias de Saturno*, 2024: 42).

A apreciação do eclipse pelas personagens assume outra evidência, inegável, que vai ao encontro desta asserção e que reenvia para um minucioso e aturado conhecimento da natureza animal existente na região: «Quando as vistas alcançaram os antigos muros da Vila de Tomar, estranhou que a claridade do dia se tivesse começado a esvaír com lentidão. [...] Nem um único animal se ouvia ou mirava; nem rola, corvo ou pega-rabuda, nem melro, pica-pau, gaio ou pardal sequer, nada.» (*Os Dias de Saturno*, 2024: 14).

Regressando a *O Ouro dos Corcundas*, exhibe-se a caminhada para o esconderijo onde se encontra o tesouro do reino, expondo a sua localização, escolhida por Tó Alfrocheiro. Situado na foz do ribeiro do Caldeirão, evidencia a flora existente na localidade: «num fundeiro de um vale recoberto de pinheiros e carvalhos, perto da ribeira do Ximpeles, a norte da freguesia de Aguda, no concelho de Maçãs de D. Maria, no velho engenho da Machuca.» (pp. 215-216). É uma inequívoca referência a uma toponímia real, ao tempo: a freguesia da Aguda faz ainda hoje parte do concelho de Figueiró dos Vinhos e Maçãs de D. Maria é atualmente uma freguesia do concelho de Alvaiázere. Nesse lugar existira uma fábrica de fundição de ferro, conhecida como «o engenho real d'el-rei», onde se manufacturavam «pregos, munições e peças de artilharia para as armadas reais.» (*O Ouro dos Corcundas*, 2011: 216). Fora encerrada por ordem do Marquês de Pombal e, conseqüentemente, tudo se degradou: «os aparelhos e maquinismos enferrujaram-se, os edifícios ruíram ou foram saqueados, e o povo socorreu-se das telhas, das madeiras, das cantarias e de tudo o que lhe pudesse valer naquele fim de mundo para melhorar as suas próprias habitações.» (*ibidem*: 216).

A temática da viagem domina a obra *A Demanda de D. Fuas Bragatela*: a viagem que se inicia em Trancoso tem como nota referencial lugares como Avelar, Coimbra, Salamanca ou Campo Maior. A obra edifica, em si, uma viagem contínua, um constante percurso em demandas diversas. O narrador parte em busca de uma vida menos hostil e todas as peripécias estranhas e rocambolescas lhe sucedem. A acrescentar aos inúmeros exemplos, citamos um que reenvia para o ambiente social, em Coimbra:

Ao virar uma esquina demos com os narizes numa rua cheia de tabernas e bo-degas, que nunca em vida minha tinha visto tantos ramos de loureiro sobre as portadas, e em todas elas pululava grande número de gente, nenhuma estava às moscas. [...]

Era Coimbra a cidade dos estudantes, bacharéis e licenciados, e todos eles por aquelas ruas tinham cadeira onde estudar e professor, que às vezes se aprende mais com o vinho do que nas melhores cartilhas. (*A Demanda de D. Fuas Bragatela*, 2002: 203-204)

Vai em demanda do tesouro de Monte Maior – as lendárias e temidas Arcas de Montemor-o-Novo. Ocultas no castelo, uma guarda o tesouro; a outra, a peste. Por isso ninguém se atreve a ir lá. Mas D. Fuas modifica a tradição, indo ao encontro da arca da fortuna e da sua própria Fortuna. A determinada altura, o protagonista e os gémeos Carrapato atravessam uma espacialidade deserta, remetendo para a temática da peste que dizimou tantos seres, durante a Idade Média. A atmosfera, desoladora e pestífera, agiganta-se, a seus olhos: «Quando chegámos à povoação parecia esta uma vila fantasma, sem vitalma, nem um cão, nem um pássaro. Só o vento dava sinal. Fomos avançando e espreitando as casas. Ninguém, não se via ninguém.» (*A Demanda de D. Fuas Bragatela*, 2002: 180).

A paisagem retratada nos textos literários – mesmo sendo um constructo, fruto da imaginação de quem a descreve – assume uma relevante manifestação da natureza histórica do lugar. Maria Helena Buescu (1990: 193) problematiza a relação que entre paisagem e os humanos se estabelece, ao referir que uma paisagem se constitui como um *acontecimento* que o sujeito constrói na história. E Michel Collot descreve a pertinência da paisagem nestes termos:

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade. (Collot: 2013: 15)

Em *Os Dias de Saturno*, a ambiência destaca-se, também, pelo labor dos proletários e acentua as duras condições de sobrevivência da época, demonstrando notoriamente a *décalage* social de diferentes mundos que coabitam na mesma cidade. Atentemos na descrição da Estalagem da Ribeira das Naus:

A Estalagem do Cachimbo ficava mesmo à borda d'água, na Ribeira das Naus, voltada para os estaleiros e a praia com o mesmo nome, entre diversas baiucas que também por tais paragens existiam, pouso habitual da mestrança de

oficiais mecânicos, marinheiros, barqueiros de ganhar, arrais, petintais ou galeotes que ali andavam a ganhar o pão de cada dia.

Na indústria náutica da Ribeira labutava uma fauna de bargueiros, remolares, cordeiros ou esparaveiros, e ainda mestres, pilotos, grumetes e mulheres que faziam a estopa para os calafates, assim como operários que trabalhavam na querena dos navios e que pelas tabernas do lugar saciavam os sequiosos gorgomilos ou metiam ao estômago alguma sorte de ração, esquecendo os rigores e misérias dos seus mesteres. (*Os Dias de Saturno*, 2024: 177-178)

Albert Thibaudet classificou como *romances urbanos* aqueles em que a cidade surge não apenas como um quadro geral, onde se desenrola a ação, mas enquanto lugar pitoresco, que exhibe as vivências das personagens e oculta os seus segredos (cf. Silva, 1988: 703). Ao deambular pela cidade, à noite, o narrador de *Os Dias de Saturno* apresenta Lisboa como uma cidade perigosa, propensa ao crime, e sem luz:

[E]scura, sombria, mal iluminada [...]. As poucas luzes que se achavam pelas estreitas e tortuosas ruas provinham das velas ou luminárias acesas em honra dos santos e oragos, distribuídas pelos cantos das ruelas em nichos e oratórios, que não ofereciam a segurança necessária a quem por elas a desoras pretendesse passar. Os delitos costumavam ser frequentes e a horas minguadas seria mais do que provável suceder um encontro com um bando de ratoneiros, uma quadrilha de embuçados ou a ronda dos corregeiros do crime e os seus beleguins. (*Os Dias de Saturno*, 2024: 109)

Outras vezes, figura como uma cidade labiríntica, preche de habitantes, numa extensa enumeração que evidencia o emaranhado populacional, os hábitos iníquos da gatunagem e a falta de higiene, propícia à disseminação de doenças:

[I]lustríssima, pejada como um ovo, viviam em Lisboa povos de distintas raças, provindos de todas as partes do globo: flamengos, italianos, franceses, ingleses, espanhóis, tudescos, galegos, mouros, judeus, negros, chins. A cidade fervilhava de vida e trabalho, contudo achava-se imunda, escura e infestada de ratoneiros que a qualquer hora do dia ou da noite andavam à cata de algum descuidado peralvilho, pintalegrete ou labroste. Nos dias quentes, o ar tornava-se espesso e abafado, com um cheiro a imundícies e dejectos que envolvia todas as ruas, vielas e betesgas do burgo. Somente para as bandas de São Roque e da Cotovia se apanhavam ares renovados, frescos e impolutos. (*Os Dias de Saturno*, 2024: 51)

Mas a imagem diurna de Lisboa, soalheira e majestosa, indiferente à inveja dos seus habitantes, a cidade que Ulisses edificou, não se anula face à outra, malsã e esclerosada. Nas obras trazidas à colação, muito especialmente nos romances *Os Dias de Saturno* e *O Ouro dos Corcundas*, a deambulação das personagens corresponde a uma das mais relevantes estratégias de apresentação ou menção do espaço, e aponta para espaços urbanos centrais de Lisboa, tendo como pano de fundo a beleza do Tejo, que apela ao sonho. Ou para uma ambiência de exotismo espetacular e cosmopolita, típica da interação cultural que deriva dos Descobrimentos, evidenciando danças, momices e outras atividades artísticas que incluíam animais de grande porte oriundos de outros continentes. Durante os seus passeios pela cidade, Saturnino e Lídia:

[C]ostumavam também visitar confeitarias ou pastelarias e, com gulodice, deliciavam-se a comer bolos de maçapão ou de amêndoa, broinhas de mel ou pastelinhos de nata, a verdadeira perdição de Lídia. [...] Para desenojarem e não ficarem com os estômagos engulhados com tantas gulosinas, bebiam limonadas ou refrescos de alcaçuz à beira do Tejo, mirando os vastos horizontes na banda de além e os navios que partiam para diferentes latitudes e lonjuras. (*Os Dias de Saturno*, 2024: 163-164)

Dias havia em que o casal de enamorados se passeava pelo Rossio ou pelo Terreiro do Paço e se deparava com grupos de saltimbancos «divertindo o povo com malabarismos, acrobacias e cabriolas, com bobos, dançarinas e músicos tocando cítaras, pífaros e charamelas.» (2011: 163) Entre as diversas recreações e habilidades, «achavam-se anões que eles atiravam pelos ares como se fossem abóboras rodopiantes, ou então cuspidores de fogo ou ursos amestrados, com golinhas e borlas vermelhas penduradas pelo corpo.» (*ibidem*)

Na obra *O Ouro dos Corcundas*, El-rei D. Miguel outorga a liberdade a Vicente Maria – sob a condição do exílio. Assim embarcam no porto de Lisboa Quitéria, Pasquino, Vicente Maria e Tomásia, a caminho de Nova Iorque, num navio inglês. Surgindo de forma antonomástica, a dupla referência – ao Tejo e à Torre de Belém – evoca a monumentalidade da grandeza pretérita lusa: «depois de este partir, vogando pelas águas do Tejo, Tomásia abeirou-se da amurada e contemplou as colinas de Lisboa com o seu casario espraiado até ao rio. Os campos dos termos da cidade foram surgindo [...], junto às praias do Restelo, onde a Torre de Belém se erguia com majestade» (pp. 268-269).

4. CONCLUSÃO

Pela análise dos romances hodiernos, os teóricos literários têm vindo a enfatizar que a vivência humana constitui um trajeto único e singular, não apenas no que à temporalidade concerne, mas, também, pelas experiências que a ligam ao(s) espaço(s) e às sensações que lhe são adstritas. Ainda que possam ancorar num universo real, tendo como pano de fundo o mundo empírico, os enunciados literários retratam universos alternativos e possíveis, estruturas imaginárias que oferecem outra imagem de realidade do mundo, não uma cópia fiel do mesmo, declaram Pozuelo Yvancos (1993) ou Renée Wellek e Austin Warren (s/d). A poesia não copia a realidade, redefine-a, desenha-a, no âmbito do labor artístico do autor. Imprime-lhe uma nova estrutura, uma nova imagem. Constrói-a. Encontramo-nos no domínio da *poiesis*, da criação artística, que à História se obriga a contar a verdade (Foley, 1986; Hutcheon, 1989; Yvancos, 1993).

A paisagem retratada nos três romances trazidos à colação remete, concomitantemente, para a paisagem humana e a paisagem geográfica, desvelando, *pari passu*, a consciência crítica de uma sociedade desigual e arbitrária. A determinada altura, a espacialidade remete para a vida quotidiana de uma Lisboa georreferenciável: o Chiado, o Rossio, o Terreiro do Paço, o Tejo, os botequins na Ribeira das Naus exemplificam algumas das referências toponímicas ancoradas numa realidade geográfica efetivamente existente. Nesta circunstância, a evidência do lugar reiteradamente apresenta imagens opressoras de ambientes desumanos e potencialmente irredentores. Outras imagens plasam uma natureza vívida, onde aves e animais convivem harmoniosamente, numa ruralidade distante de Lisboa, como é o caso de Tomar, cujo Convento de Cristo e os arrabaldes territoriais são descritos com grande frescura e limpidez, remetendo frequentemente para os vários sentidos: a visão da límpida água do rio Nabão; o chilreio dos pássaros; o mergulho dos peixes, a extensão dos olivais, as serranias ou as florestas densas, os caminhos de terra batida e as estradas reais. Inúmeras outras localidades com ancoragem no universo real figuram nos romances analisados: zonas do concelho de Figueiró dos Vinhos, Alvaiázere, Trancoso ou Coimbra. O nosso estudo incidiu, sobretudo, em áreas correspondentes a Lisboa, Tomar, Montijo ou à Outra Banda, por se tratar de concelhos localizados entre o Ribatejo e a Estremadura.

Os romances de Paulo Moreiras que analisámos apresentam uma estrutura actancial similar. Trata-se de heróis-pícaros, cujo relato de vida é focalizado, em D. Fuas, a partir de uma narrativa autodiegética e, no caso dos romances subsequentes, a partir de um foco heterodiegético, para recorrer à terminologia de Gérard Genette (1995). O motivo da viagem favorece a multiplicidade de descrições, alternando entre os espaços abertos e os confinados,

que reenviam quer para o *modus vivendi* e o quotidiano das personagens, quer para os ambientes que frequentam e que socialmente as definem: a pobreza, o engodo, a prostituição, a hipocrisia com que os elevados agentes do reino maltratam, com os seus lacaios, a justiça.

No decurso da(s) diegese(s), transita-se entre diferentes e inúmeras espacialidades. Exemplos há que remetem para lugares interiores pouco acolhedores e exibem ambiências de perversidade ou de rudeza. Alguns espaços redimem a sociedade e a angústia dos indivíduos, ao calcorreamos os trilhos que os conduzem ao amor, o maior dos tesouros. Ou quando se destacam quadros de vivência afetuosa da casa, enquanto lugar de topofilia, abrigando os filhos e os sonhos que Saturno, a metáfora do Tempo, ou os muitos invejosos, pretendem demolir.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ativas

MOREIRAS, Paulo (2002). *A Demanda de D. Fuas Bragatela*. Navarra: Círculo de Leitores.

MOREIRAS, Paulo (2024 [2009]). *Os Dias de Saturno*. Alfragide: Casa das Letras. Edição revista, corrigida e aumentada.

MOREIRAS, Paulo (2011). *O Ouro dos Corcundas*. Alfragide: Casa das Letras.

Passivas

ALEXANDER, Neal (2015). «On Literary Geography». In *Literary Geographies I* (1), 3-6.

BACHELARD, Gaston (1978). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Editorial Abril S.A. Cultural e Industrial.

BAKHTINE, Mikhaïl (2003 [1983]). *Estética de la creación verbal*. México: Edición Siglo Veintiuno Editores.

BARBÉRIS, Pierre (1991). *Prélude à l'utopie*. Paris: PUF-Écriture.

BIRKE, Dorothee & BUTTER, Stella (2019). «Imaginative Geographies of Home». In *Literary Geographies* 5(2), 118-128.

BUESCU, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do Olhar. Percepção e representação*. Lisboa: Caminho.

BUESCU, Helena Carvalhão (2012). «Paisagem literária: imanência e transcendência». In C. REIS, J. A. BERNARDES e M. H. SANTANA (Coord.), *Uma Coisa na ordem das coisas* (pp. 193-203). Coimbra: Imprensa da Universidade: <http://hdl.handle.net/10316.2/38688> (cons. a 20.07.2020)

CERTEAU, Michel (1998[1980]). *A Invenção do Cotidiano 1: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.

- DIREITINHO, José Riço. «Paulo Moreiras: Escrevo acerca de um Portugal que acabou». *Jornal Público*: 5 de Maio de 2022: <https://www.publico.pt/2022/05/05/culturaipilon/noticia/paulo-moreiras-escrevo-acerca-portugal-acabou-2004685> (consult. a 14.10.2024)
- DURAND, Gilbert (1989). *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Presença.
- COLLOT, Michel (2013). *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel.
- FLEISHMAN, Avrom (1972 [1971]). *The English Historical Novel – Walter Scott to Virginia Wolf*. Baltimore and London: The Johns Hopkins Press.
- FOLEY, Barbara (1986). *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- GENETTE, Gérard (1995, 3.ª). *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega.
- GOFF, Jacques le, LADURIE, Le Roy e DUBY, Georges (1986). *A Nova História*. Lisboa: Edições 70.
- GOFF, Jacques le (2000). *História e Memória*. 2 Vols. Lisboa: Edições 70.
- HUTCHEON, Linda (1989 [1985]). *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70.
- REAL, Miguel (2010). «Romance. Em busca de um novo cânone». In *Dossier Temático*. «Estado da arte 2000/2010, *Revista Letras Com Vida – Literatura, Cultura e Arte*, n.º 2, pp. 16-17. Lisboa: CLEPUL/FLUL.
- REAL, Miguel (2024). «O romance português 1974-2024», *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*: <http://journals.openedition.org/chrhc/23853> (conc. 23.08.2024).
- RIFFATERRE, Michael (1990). *Fictional Truth*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore & London.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1998, 8.ª). *Teoria da Literatura*. Vol. I, Coimbra: Livraria Almedina.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da (2018). *Memorial de Jorge da Silveira*. Rio de Janeiro: Desalinho.
- TUDELA, Rocío Oviedo Pérez de (2001). Entrevista a Elena Poniatowska. «Palabra y tierra». *Anales de Literatura Hispano Americana* 30: 341-358. Facultad de Filología. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense.
- WELLEK, René e WARREN, Austin (s/d.). *Teoria da Literatura*. 5.ª Edição. Lisboa: Publicações Europa- América.
- YVANCOS, José María Pozuelo (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis.

*No âmbito do Projeto Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental, co-coordenado com o historiador Daniel Alves (IHC-NOVA-FCSH).

CAPÍTULO 10



Painel de azulejos da estação de comboios
de Vila Franca de Xira



© Cortesia da Confraria Ibérica do Tejo

RESUMO

O povo, o Tejo, a lezíria... e uma Flor na escrita de Alves Redol

Apresenta-se uma análise da obra de Alves Redol, na perspectiva do seu envolvimento com as comunidades rurais do Ribatejo, focada no universo dos pescadores avieiros e no trabalho campesino na lezíria e charneca ribatejanas. Inaugurador do neorealismo em Portugal, escritor sensível à condição dos grupos sem direitos na rígida hierarquia social da sua época, por eles e para eles Redol constrói das mais impactantes páginas do romanceiro português. Pescadores do rio, gaibéus, operários agrícolas, fangueiros – a todos dedica atenção literária e de todos transmite as angústias e esperanças num porvir que se queria redentor. Centramo-nos nas obras *Gaibéus* (1939), *Avieiros* (1942), *Fanga* (1943) e *Barranco de Cegos* (1961), com o objetivo de enfatizar os aspectos matriciais da ligação do autor aos ambientes naturais e sociais que o inspiraram, especialmente o Tejo. Do seu significativo conjunto de obras para crianças abordamos a série da heroína *Flor*. Pretende-se registar a relação do autor com as suas circunstâncias, ou seja, relacionar a sua escrita com as condições em que a sua vida decorreu, as influências que recebeu e a forma como abordou essa sua condição através do laço muito humano com os pobres e os deserdados pela sorte.

Palavras-chave: Ribatejo. Charneca. Cultura avieira. *Gaibéus*. *Fanga*. Neorealismo. Literatura infantil.

ABSTRACT

The people, the Tagus, the lezíria... and a Flower, in Alves Redol writing

An analysis of Alves Redol's work is now presented, from the perspective of his involvement with Ribatejo rural communities, focusing on fishermen and peasant labour universe in Ribatejo's *lezíria* and *charneca*. Pioneer of neorealism literature in Portugal, a writer sensitive to the condition of social groups with no rights in the rigid social hierarchy of his time, by them and for them Redol builds some of the most impactful pages in Portuguese novels. River fishermen, *gaibéus*, farm labourers, *fangueiros* – he devotes literary attention to all of them and conveys their anguish and hopes for a future he wanted to be redeemer. We focus on his works *Gaibéus* (1939), *Avieiros* (1942), *Fanga* (1943) and *Barranco de Cegos* (1961), with the aim of emphasising the key aspects of the author's connection to the natural and social environments that inspired him, especially the Tagus, witness and accomplice to the dramas and glories of his characters. From his significant body of works for children, we cover the series of the heroine *Flor* [Flower]. We intend to underline the author's relationship with his circumstances, in other words, to correlate his writing to the conditions in which his life took place, the influences he received and the way he approached those conditions with the very human bond he made with the poor and those disinherited by fortune.

Keywords: Ribatejo province. Moorlands. *Avieiros* culture. *Gaibéus*. *Fanga*. Neorealism. Children's literature.

O povo, o Tejo, a lezíria... e uma *Flor*, na escrita de Alves Redol

JOÃO MONTEIRO SERRANO

monteiroserrano@gmail.com

Universidade de Évora

Cátedra del Tajo – Universidade de Castilla-La Mancha (UCLM)

1. O PIONEIRISMO DE *GAIBÉUS*

Tudo começou com a publicação de *Gaibéus* (1939) obra que inaugurou a corrente literária do neorrealismo na literatura portuguesa, no final da década de 30 do século XX.

Independentemente das convicções e opções estéticas de cada leitor, não é possível ignorar a factualidade dessa nova maneira de dar à escrita a apresentação do real, associada ao poder de observação e à apurada sensibilidade do autor. É impossível ficar-se indiferente à obra, tal a genuinidade e intensidade que dela imanam.

Num dos prefácios a *Gaibéus*, refere Redol que cada livro tem a sua história, e esse romance pioneiro teve-a, associado a uma época de consolidação da ditadura do Estado Novo – com uma nova Constituição – na qual ecoavam fortemente os resultados da Guerra Civil de Espanha e se pressentia o que o nazi-fascismo significaria para as liberdades, como o provou a Segunda Guerra Mundial, nessa altura ali mesmo à porta. Se essa obra inicial teve uma génese, e uma data, reconhecida pelo autor, dever-se-á igualmente indagar as razões que impeliram o jovem aspirante a escritor a iniciar o seu percurso literário, num período em que a censura interna e o advento dos totalitarismos na Europa pressagiavam o sufoco das liberdades, bem como da capacidade e do poder criativo na literatura e nas artes.

Para Hemingway (Jacobs, 1962: 61) cada pessoa, confiante nos seus sentidos e mantendo as suas ilusões e sonhos, pode sempre escolher o que considera ser o «seu» melhor caminho. Isso coloca a pertinente questão de se tentar desvendar como é que, para Redol, tudo teve o seu início, onde surgiu o momento do *click* que o levou a decidir ir por aquele caminho, o seu caminho de escritor e de participante activo nas vidas comunitárias. Nesta acepção, pode dizer-se que *tudo começou no berço*, ou no local onde nasceu e passou o tempo da sua meninice, ou seja, em Vila Franca de Xira, na Rua dos Varinos – sempre em contacto com as crianças do bairro, filhos e filhas de Ílhavos e Murtoseiros, assim como da comunidade cigana ali instalada – e onde concluiu a instrução primária. António Mota Redol (2014: 15) dá conta que o seu pai Alves Redol ali brincou na rua, «jogando à bola e fazendo touradas improvisadas».

Igualmente se contextualiza a sua relação familiar com os avôs – João Redol e Venâncio Alves –, a quem dedica o romance *Gaibéus*, em especial com o que nos relata de uma vivência particular que o marcou, com o avô Venâncio, quando este o levou na sua carroça pela estrada do campo que liga Vila Franca a Alverca, pelo Cabeço da Rosa, e onde experimentou pela primeira vez – do alto do monte – o deslumbramento da visão do Tejo: «quando chegámos ao alto da ladeira, o meu avô parou a carroça e disse-me Olha para trás! e eu, que tinha visto sempre o mundo de cima das minhas pernas, que naquele tempo eram curtas, fiquei pasmado porque, a partir daí, o mundo teve outra medida» (Redol in Caeiro: 1958, 3'53").

A família, e as relações familiares, possibilitaram-lhe o acesso a vários sítios do Ribatejo, de Vila Franca de Xira a Bucelas, Lisboa, Glória, Golegã, Tomar, às aldeias avieiras do Tejo... e aos primeiros contactos com várias realidades distintas, num contexto diverso de ruralidades e urbanidades. Sofreu igualmente a forte influência do pai, pessoa bastante ligada aos assuntos locais e regionais, em Vila Franca de Xira, exercendo funções públicas e sendo correspondente do *Diário de Notícias*, que lhe daria acesso a vasta e fidedigna informação. Não admira o testemunho do convívio de Alves Redol com gaibéus, caramelos, varinas, varinos e operários, que se aviavam na loja de comércio do seu pai, em Vila Franca. A mesma Vila Franca de Xira, ainda e sempre o espaço aberto a confluências multiculturais e a influências plurais, provenientes de povos que desde sempre a demandaram. A mesma vila franca, aberta a comunidades e a culturas que tanto viriam a influenciar as decisões e o futuro de Redol.

A família, ainda e acima de tudo a família, com um avô campino e uma avó avieira, veio posteriormente a revelar a Redol ter, afinal, não só sangue de pescador, como saloio e ribatejano, numa confluência que revela paralelos genéticos, geográficos e culturais alargados, num *alinhamento cósmico-social* raro e feliz.

Pode, por isso, concordar-se com Rossini, reportando-se a Ortega y Gasset (Rossini, 2007: 5): *o homem como novelista de si próprio*, no sentido em que «cada um de nós tem de se fazer a si mesmo. O *eu* [a vida humana] não está predeterminado, é necessário que cada um de nós se construa a si próprio de acordo com o projeto que elaborou, em função do qual cada um toma as suas próprias decisões. É o projeto que, no final, cada qual teve de escolher». Neste contexto, não surpreende que, numa fase decisiva da sua vida, Redol tenha decidido escolher o seu *caminho natural*, ou seja, o percurso que ele próprio definirá como sendo o do homem do Tejo e do Ribatejo, com um coração colocado com «veemência ao lado do povo»... «povo de onde vim e que não traio». (Redol, 2014: 70)

2. A LUTA PELO PÃO E PELO RECONHECIMENTO

A família, e as relações familiares – agora noutro ângulo de abordagem –, podem ser um bom exemplo da convivência de Redol neste grupo social primário, cujas interações o ajudaram a construir o que se pode considerar uma «*herança familiar* como o meio existente de formas recíprocas de comportamento» (Habermas, 1970: 23), que contribuíram não só para o processo de formação da consciência de si próprio, como acrescentaram as referências fundamentais da linguagem e do trabalho. Essa consciência aglutina a memória, o trabalho e a família, no que Habermas considera ser um *ser uno simples* (*idem*: 23). Pela linguagem, o ser consciente de si confronta-se com a natureza e dá nome às coisas. «A ideia da existência da consciência é a memória, e a sua própria existência é a linguagem, que só existe e faz sentido como *linguagem de um povo*» (*idem*: 24, 30).

É esta dialéctica que não só ajuda a fundamentar as opções de vida do jovem Redol como pode permitir compreender a extrema importância que, desde muito cedo, por herança familiar, ele atribuiu ao valor do trabalho e da memória, como constituintes da arquitectura da natureza humana, possíveis de evidenciar e fixar *ad aeternum* pelo texto literário, mas não só, porque se a dialéctica do trabalho permite estabelecer a relação entre o sujeito e o objecto, é o instrumento que «fixa as regras segundo as quais se pode repetir, sempre que se quiser, a sujeição dos processos naturais» (Habermas, 1970: 25).

Compreende-se assim a importância do domínio dos instrumentos de trabalho – as técnicas – que permitem sujeitar a natureza, daqui emergindo a *cultura* como fim último da interacção do ser humano com essa natureza.

O ser que domine os instrumentos, *o ser culto*, é o resultado de um processo lento – cultural – que evolui com a história, num movimento contínuo. Redol assimilou estes princípios desde cedo, tendo decidido dar o passo arriscado de escrever o seu primeiro romance, *Gaibéus*, no qual empenhou grande parte da sua energia e sensibilidade, querendo provar a si mesmo que nessa primeira obra podia expressar tudo o que constituía a sua existência: honra e vida!

Creio ser nesta aceção que o seu filho António Redol considera que as obras do pai contêm rigorosas descrições autobiográficas: «Manuel Caixinha sou eu», considerou Redol no prefácio à 6.^a edição de *Fanga*; «tinha um sonho para todos. Mas no meu sonho todos os homens cabiam», como escreve na página 184 de *Gaibéus*; ou «Redol compõe várias personagens com nítida influência de pessoas da sua família, como é claro em relação à mãe e à avó paterna.» (Redol, 2014: 43); ou ainda «O ceifeiro rebelde tem um norte. E os camaradas ainda não encontraram bússola... Ele tem bússola qua marca o Norte». Eis Redol, a expressar-se pelos pensamentos do «ceifeiro rebelde», como *ser uno simples*, aglutinando nas suas obras as memórias, o trabalho e a família.

Os processos de trabalho, nos grupos sociais retratados por Redol, permitem aos *alugados*, aos *rendeiros pobres*, e aos *pescadores*, libertarem-se em certa medida do poder da natureza, porque o trabalho e os seus diminutos proveitos permitem, ainda assim, integrar-se na luta pelo reconhecimento. Afinal, para produzir resultados na ceifa do arroz (*Gaibéus*), no arroteamento das terras das charnecas subalugadas (*Fanga e Barranco de Cegos*), no maneio dos gados (*Barranco de Cegos*), no transporte de mercadorias em carros de bois (*Glória – Uma Aldeia do Ribatejo*), o que está omnipresente é o ser humano, o seu trabalho e os resultados do seu trabalho. É esse um dos focos essenciais da narrativa realista de Redol, incluída na teia de narrativas que integram a sua luta pela dignidade humana e pelo reconhecimento, tendo sempre como pano de fundo e/ou como motivo principal o seu Ribatejo multicultural, pujante de vidas e de épicas cruamente experimentadas.

Tanto assim, que não nos *surpreende a surpresa* do autor quando reviu a obra *Avieiros* e escreveu aos seus leitores: «se confessar que este romance me aterrorizou, depois de me deslumbrar, digo a verdade inteira» (Redol, 1972: 17).

A obra de Redol pode colocar-se em paralelo com as obras – os trabalhos – das figuras dos seus romances, com aqueles que labutam para garantir a subsistência, mas ao mesmo tempo sonham com tempos melhores, onde seja possível divisar a luz no meio das trevas... trabalhando, lutando, e pugnando pelo reconhecimento, sempre de acordo com os mesmos princípios: honra e vida!

3. UMA ESCRITA DO POVO E PARA O POVO

«A linguagem só existe como linguagem de um povo...» (Habermas, 2001: 30) é assumido como um postulado para Alves Redol, algo que não discute porque soube desde o início que assim era... *porque era!* Porque desde muito novo registava tudo quanto via e ouvia, com uma curiosidade e um interesse naturais incomuns. Compreendeu desde logo a importância da sua presença física – e o contacto com as pessoas nos locais – para assimilar a realidade e para poder assim «dar nome às coisas».

Dos primeiros contactos com a comunidade Avieira, de que resultou mais tarde o romance *Avieiros*, escreve no prefácio desta obra: «Quando cheguei à Palhota, não entrou nesta aldeia um observador curioso de pitoresco ou de bizzarria... Alarguei na aldeia avieira uma parte da minha paixão pelo Tejo, nascida em menino, quando o descobri pela mão do meu avô Venâncio» (Redol, 1972: 14). E nesse prefácio acrescenta: «Na verdade, não se recolhem os materiais da vida; vivem-se. Ou inventam-se. Mas escolhem-se as vivências quando um escritor sabe para que vive. E como lhe importa viver» (*idem*). Ou ainda: «como gosto de viver, meto-me nos meios que se me revelam mais expressivos ou pródigos, compartilhando o dia a dia da vida dos que o vivem» (*idem*: 69).

Esta linguagem, tornada operativa pela narrativa escrita, ecoa nas consciências dos leitores e permite tornar-se numa outra consciência, na medida em que é reconhecida pelo povo como uma verdadeira linguagem, *a sua linguagem!* Neste sentido, Redol perseguiu o sonho de despertar consciências – pela escrita e pela acção cívico-política – para tentar atingir «uma utopia desejada, uma comunidade universal não dividida pela sua origem social ou actividade profissional, enfim, a base de um complexo de preconceitos que seriam um obstáculo à emancipação e liberdade dos homens» (Crespo, 2014: 153). Para isso, necessitou de refinar e aperfeiçoar a sua técnica de escrita, pelo que procurou sistematicamente documentar-se sobre cada um dos temas das suas obras e das suas intervenções cívicas. O seu médico Joaquim Seabra-Dinis é disso testemunha (Mota Redol, 2014: 51): «Pude testemunhar o que agora é bem sabido de todos: o rigor, a perseverança e os cuidados escrupulosos que a todo o instante punha na preparação dos seus romances. A quase contínua insatisfação com o já alcançado, por maior que fosse o êxito, e o consequente desejo de sempre o melhorar».

4. O RIBATEJO DOS FANGUEIROS

As obras de Redol têm a referência permanente à terra e ao *seu* Ribatejo, aos campos da lezíria, ao Tejo, à charneca, em particular a Vila Franca de Xira e à Golegã, com o real fundamento de serem os sítios onde foram criadas as suas raízes e as dos seus familiares – como viria a saber num trecho da sua vida, quando confirmou que a sua avó materna era avieira. Foi numa certa noite na Golegã, no «calor amoroso» da casa dos seus primos, enquanto escrevia o romance *Fanga*, que descobriu não só a sua ancestralidade, como a ancestralidade da sua avó: «o casal [o seu avô e a sua avó] viera da Golegã em andanças de trabalho [...], ela nascera de pescadores do Tejo... andara no trato de barcos e redes, vendera peixe pelas portas», enquanto o seu avô viveu longos anos «no trato de cavalos e toiros no seu ofício de maioral» (Redol, 1972: 10). Esse apego à terra e às suas origens – e ao drama permanente da vida das suas gentes – estará presente. Assim o atesta, por exemplo, a quadra que apresenta no prefácio do *Cancioneiro do Ribatejo*, em 1950:

Há nos campos da Golegã
grandes milhos e triguais,
p'ra fartar os lavradores
enquanto os pobres dão ais.

Segundo o autor, esta poderia ter sido a quadra a abrir o seu romance *Fanga*, se a conhecesse no momento em que o escreveu (Redol, 1950: 38).

Se os ceifeiros, de *Gaibéus*, provenientes das terras do minifúndio, têm a consciência social arreigada à ilusão da posse de uma propriedade muito pequena, os fangueiros são trabalhadores rurais sem terra, apegados à ideia de muito trabalharem para poderem um dia vir a merecer uma vida digna. Assim o atesta o drama da vida e das lutas do personagem central, o fangueiro Manuel Caixinha (*Manuel Caixinha sou eu*, notará o autor na introdução ao romance *Fanga*, assumindo desde logo esse compromisso de identidade, como já considerado): «Manuel Caixinha é o homem que se recusou a pactuar com a tirania» (Redol, 1969: 17). Caixinha é a personificação de uma vida marcada desde sempre pela pobreza e pelo sofrimento, retrato dos «pobres que dão ais», fangueiros maltratados dos campos férteis da Golegã fertilizados pelas cheias do Tejo, de uma lezíria ribatejana desde sempre produtiva de cereais, de grandes riquezas e de grandes pobreza. Essa é a realidade crua que se vai encontrar na paisagem social ribatejana, nas planícies de aluvião onde os homens procuram no dia-a-dia o trabalho que os lavradores lhes possam oferecer. Assim se passa com os fangueiros, e assim se passa com os assalariados

das praças de jorna que se podem encontrar em todas as terras agrícolas da borda-d'água leziriana.

Para o fangueiro a vida corre num circuito fechado, como num eterno recomeço porque, se tem sempre a esperança de obter uma justa recompensa pelo seu duro trabalho, a realidade que se lhe sobrepõe mostra-lhe que foi obrigado a dar ao dono da terra muito mais do que aquilo que esforçada e duramente produziu ao longo da campanha, de todas as campanhas. Não só por causa da desproporcionalidade da injusta troca, como também porque o lavrador detém o poder de contratar braços de outras paragens para quebrar algum laivo de revolta pelas injustiças que causa. Assim o sente Manuel Caixinha, quando reflecte sobre a vida da sua família: «O meu pai perdera as últimas esperanças na fanga. Para os trabalhos grandes, os patrões mandaram vir barrões e barroas, e isso fazia-se sentir nas casas da Golegã». (Redol, 1969: 55). O pai José Caixinha é, em simultâneo, assalariado rural e fangueiro, assimilando nesta dualidade a inata incapacidade de protestar contra as injustiças, embora as sinta profundamente. Ou seja, na qualidade de assalariado não consegue negociar o valor justo que remunere o seu trabalho e, como fangueiro, é incapaz de diminuir as contrapartidas que é obrigado a pagar ao senhor da terra para valorizar o seu labor.

Esta permanente desvalorização do trabalho dos fangueiros e dos assalariados faz emergir em Redol o tema da fome, relevante para o contexto não só da sua obra como na vida real da paisagem social ribatejana e contrastada na passagem da Feira de São Martinho, acontecimento marcante na vida social e cultural ribatejana. Nesses dias de Novembro, que antecipam tradicionalmente o Inverno (Feira de São Martinho sem lama não pode ser considerada tradicional), para Manuel Caixinha – ainda criança – a ida à Feira é um martírio por causa da total falta de dinheiro. Redol usa este evento como uma parábola para caracterizar a realidade desses tempos e desses grupos sociais, isto é, se a Feira é a romaria anual que junta ricos e pobres na Golegã, lá «tudo se compra. Dada de verdade só a lama que os cavalos dos senhores atiram para a cara e para o fato do povo que os vê desfilar» (Redol, 1969: 103). Ou, ainda, referindo o espanto que os lavradores ostentavam com os seus cavalos na manga principal, no Largo do Arneiro: «há cavalos de todas as cores e para todos os gostos. Cavalos fidalgos que os lavradores passeiam, fazendo lembrar os bons resultados das fangas». (*ibidem*: 97). Golegã e a Feira de São Martinho, ou a montra de exposição das gritantes desigualdades e das injustiças sociais ribatejanas...

A mesma Golegã que assiste, no Inverno, ao cerimonial das cheias do Tejo de tal forma que, para o jovem Manuel Caixinha, se trata de um entretenimento a que não pode faltar, para medir a altura das águas no *Dique dos Vinte*. Por contraste dramático, o entretenimento oculta a face real do grande

evento natural, que regularmente ocorre todos os anos, ou seja, o Tejo é o aliado natural do homem por trazer os nateiros que deposita nos campos nas alturas das cheias, mas é, em simultâneo, o poderoso ser vivo que arrasta no seu caminho tudo o que encontra desprevenido: «o Tejo, correndo mais depressa do que nunca, já começara a devastar campos na Barquinha e em Constança [Constância]. Dos sítios mais próximos das margens já começou a tirar-se tudo o que se poderia salvar»... (Redol, 1969: 108).

É um ciclo de destruição e simultaneamente de vida que se repete, num eterno recomeço. Neste ciclo anual de renovação permanente, Manuel Caixinha, ainda criança, é apresentado como o motivo principal para provar o duro e áspero dia-a-dia dos fangueiros, focando-se no quadro sombrio da sua vida e das suas famílias, convidando a uma aproximação do leitor à realidade das labutas nos campos da lezíria ribatejana, nas vertentes social, económica, moral e cultural. Dada a sua dimensão épica, aceita-se sem reticências a dedicatória com que Redol abre esta sua obra: «Para vocês, fangueiros dos campos da Golegã, escrevi este livro. Que algum dia o possam ler e rectificar – porque o romance da vossa vida só vocês o saberão escrever».

5. O RIBATEJO DOS AVIEIROS

Desde criança que Redol foi influenciado pela família para se inteirar e interessar pela vida comunitária, primeiro da sua terra e posteriormente da sua região. Essa influência levou-o desde muito jovem a conhecer a vida rural, como durante as viagens que fazia de carroça com os avôs João Redol e Venâncio Alves à terra dos templários, assim como à Golegã, onde tinham as suas raízes. O seu insaciável interesse pela realidade regional ribatejana, ao longo da vida, terá possivelmente origem aí.

A ligação que estabeleceu com os jornais locais e regionais *Vida Ribatejana* e *Mensageiro do Ribatejo*, assim como o jornal *Goal*, abriram-lhe as portas ao conhecimento mais aprofundado da região do Ribatejo. A procura de melhores condições de vida levou-o a Angola e, no regresso, escreve em 1937 o artigo «Depoimento em prol dos pescadores», no que terá sido o seu primeiro registo escrito sobre este grupo social.

Não por acaso, o seu filho António Redol faz notar que em 1936 o pai estava na taberna a conviver com os locais – mesmo junto ao Tejo, no cais de Vila Franca de Xira –, e deparou-se com um homem – um avieiro – que lhe chamou a atenção por ser diferente dos varinos seus vizinhos, que tão bem conhecia na

rua onde morava e com quem convivia e brincava desde criança. Esse encontro veio a revelar-se marcante porque não só lhe despertou a atenção, como indagou sobre esse personagem. António Redol considera mesmo que esse encontro tem uma data possível quando refere que na crónica assinada por Alves Redol no jornal *O Diabo*, de 24-01-1937, tendo por título «O Tejo», se pode ler: «Vive do Tejo e sobre o Tejo o avieiro moreno e triste, na barca negra do seu labutar constante, pondo a mulher aos remos, enquanto lança a tarrafa, a pescar...» (Redol, *apud* Mota Redol, 2014: 31).

Por outro lado, nas suas andanças pelo rio, nos «Passeios no Tejo», teve a possibilidade de encontrar estes pescadores nas suas fainas. Para além disso, a barca onde os «Passeios» eram organizados pertencia ao vila-franquense seu amigo e barqueiro Jerónimo Tarrinca, que o levou a conhecer as aldeias avieiras da Toureira, do Conchoso e possivelmente do Vau. Num desses passeios, em 1941 ou 1942 – em que participou também Manuel Campos Lima, director de *O Diabo* – há fotos da aldeia do Vau obtidas por participantes.¹ Nesses registos pode ver-se que as casas dos pescadores avieiros do Vau eram construídas integralmente em caniços, abundantes nas margens do Tejo, o que certamente despertou a atenção de Redol, não só para a precaridade daquelas vidas como também para a resiliência daquelas comunidades.

Por coincidência, foi igualmente em 1941, em Março ou Abril, que Alves Redol esteve na aldeia avieira da Palhota, no concelho do Cartaxo, para conhecer *in loco* a forma de vida dos avieiros na altura em que o sável subia o Tejo na sua migração anual. Ali voltaria por mais quatro ou cinco anos e ali se inspiraria para escrever o romance *Avieiros*, a partir do convívio que manteve com os pescadores e suas famílias, como admitiu no já citado prefácio a esse romance (1967).

Pouco depois Redol recebeu o convite do conselho de anciões da Palhota para apadrinhar na aldeia um casamento de avieiros, o que muito o surpreendeu e honrou, porque era raro que alguém fora da comunidade fosse admitido, por razões culturais. Aceitou e tomou o lugar de honra, de acordo com a tradição. A mesma tradição que Redol testemunhou na manhã do casamento, com a noiva a acordá-lo com um beijo de saudação matinal, a levar-lhe o pequeno-almoço à cama e a acompanhá-lo na refeição, sentada a seu lado. Com o noivo foi diferente porque, mandavam as regras, não podia dormir com a noiva durante os três primeiros dias de casados.

Estas intensas vivências impressionaram-no e inspiraram-no para a escrita do romance lírico *Avieiros*, num estilo de epopeia. No entanto, *a contrario*, aí a protagonista principal da história, Olinda, foi trabalhar com o marido na pesca mal tinha acabado de se casar. Essa experiência social vivida na aldeia avieira da Palhota não foi a única fonte de inspiração, comprovada pelos inúmeros e exaustivos apontamentos tirados nas diversas aldeias avieiras que

visitou. Segundo António Mota Redol, num desses blocos, com 36 páginas, o escritor foi registando meticulosamente os resultados das suas observações, com temáticas e pormenores da vida quotidiana, nomeadamente a escassez dos proveitos com a pesca, as cheias do Tejo, a vida no barco, a crueza das vidas, os lances na pesca, a limitação de horizontes na vida dos jovens e das crianças. Os tópicos desses apontamentos assim o denunciavam: «Em todo o ano, só 3 meses se ganha para comer e pagar as dívidas»; «Dormir no barco»; «Crianças nuas a lavarem-se em alguidares. Raparigas a catarem-se»; «Vão pescando, mas o peixe anda arredio»; «Em ceroulas. Tronco nu. Lata na mão... Água pelos rins»... (Mota Redol, 2014: 35).

A original epopeia avieira teve um epílogo que Redol regista simbolicamente num apontamento final da introdução à obra, escrita em 1967 (ed. 1972: 18), com a morte do amigo Jerónimo Tarrinca: «A sua morte pertence à história deste romance e de todos nós [...] Incapaz de fazer frente à concorrência da camionagem que lhe tomava os fretes do barco [...] um dia, mesmo à vista do Tejo, onde o bote balouçava sem préstimo, saltou para a frente de um comboio rápido. Cara a cara, sem baixar os olhos».

6. REDOL E O UNIVERSO DE *BARRANCO DE CEGOS*

«Deixai-os, são cegos a conduzir outros cegos! Ora, se um cego guiar outro cego, ambos cairão no barranco» (*Bíblia Sagrada*, 1982: Evangelho Segundo S. Mateus, 15:14) – este trecho bíblico sintetiza o alcance desta obra maior do autor.

Não se trata tanto de se focar o papel da cegueira ou, por antinomia, da lucidez, na literatura, mas do significado e das implicações que assumem no quotidiano de qualquer comunidade humana, nos aspectos ressonantes da vida social, política, económica, cultural, educativa, bem como nas relações de poder que nelas se estabelecem, e das suas consequências.

Ao longo da obra a presença de Diogo Relvas – omnipresente, onnipotente e omnisciente – reforça a aparente imagem da lucidez que lhe é dada pelo poder que detém, simbolizado na Torre dos Quatro Ventos do palácio da Mãe-do-Sol, de onde tudo vigia e controla, detentor como é da verdade absoluta. Redol é cuidadoso na caracterização desta personagem, tal como refere na *breve nota de culpa*, introdutória à trama: «Entre a fábula e a realidade procurarei relatar o que foi passado à minha beira, não só o que soube e vi, mas também o que inventei na interpretação imaginosa da história deste homem, meio Deus, meio lavrador...» (Redol, 1987: 6). E aproveita para se desculpar

pela sua humilde condição de filho de um campino, no seguimento dos lampejos biográficos que, a espaços, surgem nas suas obras, o que concorda com António Mota Redol (2014), como o próprio autor reconhece em *Fanga* (p. 17): «Manuel Caixinha sou eu», como observado anteriormente.

Diogo Relvas é o «deus agrário», o ser superior que a tudo superintende, que decide como se fora uma figura do panteão dos deuses e que evoca em seu benefício o poder da Terra e da Natureza, simbolizados no característico ambiente ribatejano dos touros e dos cavalos, seres míticos e ancestrais, que identificam os valores tradicionais dos senhores da terra ribatejana: o touro a simbolizar o poder da fertilidade e da força; e o cavalo, nascido das éguas emprenhadas pelo vento – de acordo com a mitologia clássica, tal a sua velocidade e destreza – a simbolizar a nobreza. Força e nobreza, assim são os atributos fundamentais do Senhor de Aldebarã, que a todos contempla e governa a partir da sua Torre.

A mesma Torre dos Quatro Ventos que simboliza a relação entre o ser superior e os seus súbditos e à qual só acede o privilegiado Relvas; lugar para onde confluem as ligações entre o passado, o presente e o futuro; sítio de onde tudo se vislumbra e onde se definem os destinos dos que lhe estão a mando; espaço de deslumbramento e de ilusória *visão cósmica* que permite imaginar que se detém a perspectiva clara do Universo; redoma onde se imagina que se tem uma perspectiva de tudo e sobre todos, numa terra de cegos... Pura ilusão, afinal, de alguém cego pelo poder e pela riqueza, e que julga poder conduzir cegos e condicionar as suas vidas.

Neste jogo de sombras, a realidade surge por vezes de formas imprevistas e surpreendentes, como no encontro que o dono de Aldebarã teve com um arroteador da charneca dos seus domínios, para este comunicar ao seu senhor que cumprira o prometido: «cá lhe trago este pão, o primeiro que a terra deu à gente este ano... – Que comeram vocês neste entretempo? – Fé e fome, lavrador.... Disse-lhe que no suor do homem pode nascer uma flor. Cá lha trago...» (Redol, 1987: 146-7). Neste encontro revela-se afinal a grandeza de espírito e a força interior dos que Relvas considera como servos. Nas memórias da Torre eles não têm lugar, pelo seu estatuto de inferioridade sub-humana. De nada vale a oferta simbólica do pão, carregada de significado para o arroteador, mas insignificante para o senhor. A sua memória apagará propositadamente os factos passados carregados de significado, resultantes do labor sobre-humano das gentes da Charneca: «...lá se tinham aguentado naquele deserto, ia para cima de trinta anos. Ninguém hoje seria capaz de dizer o que aquilo fora. Buscaram água e encontraram-na; quiseram terra e fizeram-na no suor de cada um...» (Redol, 1987: 146)

A Charneca ribatejana e os arroteadores têm aqui o lugar de destaque merecido na composição do mosaico cultural do Ribatejo, a par dos grupos sociais dos gaibéus, dos campinos, dos pescadores, dos cingeleiros da Glória, dos fangueiros... e da natureza intrépida do Tejo, que a tudo dá vida e empresta significado, neste caldeirão multicultural e nesta esmagadora paisagem natural da lezíria, nos quais o autor se movimenta.

São estes mesmos arroteadores – seres considerados inferiores a quem Relvas via e tratava como cegos – são os campinos das *suas* terras do palácio da Mãe-do-Sol – a quem Relvas não atribuía qualquer tipo de estatuto – são as mulheres e os filhos que o rodeiam, é a sua família, são afinal todas as personagens da vida real às quais Relvas atribui um estatuto de menoridade humana, que escapam ao seu entendimento da vida, da humanidade, do amor, do carinho, do afecto e da atenção que todas estas personagens lhe deviam merecer. A sua visão, a partir da Torre dos Quatro Ventos, prova ser afinal demasiado distante da realidade humana e da própria natureza da natureza humana. Redol dá-nos essa perspectiva no trecho de uma visita real à propriedade: «Sua Majestade iria dar um passeio pela quinta; o lavrador mandara-os [aos servos] colocar ali, em sítio conveniente, para que os visitantes vissem os servos em alegria plena. A gente miúda de Aldebarã não tivera entrada» (Redol, 1987: 182).

É a sua visão distante e distorcida sobre a natureza humana que irá constituir o fracasso maior da sua vida, em todos os aspectos, especialmente o familiar. Diogo Relvas é atraído pela sua própria cegueira, onde julgava ter lucidez; fracassa na imposição de uma insana rigidez hierárquica; desmerece no amor, no afecto e na liderança porque substitui a autoridade natural pela força e pelo medo. A Torre dos Quatro Ventos passou a ser o símbolo maior do insucesso de uma forma de viver e de estar, em harmonia com o outro. O isolamento a que nela se votou, e onde se transformou em pó, simboliza a mumificação de uma visão do mundo onde não há lugar para a humanidade e para a natureza.

7. REDOL E O IMAGINÁRIO INFANTIL

A atenção e o cuidado que Alves Redol dedicou à literatura infantil – e às obras que publicou dedicadas aos mais jovens – enquadram-se no seu interesse pelo fomento da cultura em prol dos mais desfavorecidos da sociedade e, neste particular, pela educação moral e estética das crianças. Evidencia-se o aspecto singular de o autor ter imaginado um *herói* muito particular para as suas histórias, apresentado na forma de uma flor. Não foi certamente aleatória essa escolha porque, sendo a flor a sua personagem central, ela é associada em simultâneo à beleza natural, às cores, à fragilidade, à sensibilidade e às emoções... que são, em simultâneo, atributos de uma enorme força pictórica e natural, ligada à profundidade do sentido da vida e da natureza, aptas a captar a simpatia e a cumplicidade do jovem leitor.

Como exemplo, num curto documento seu – «Como escrevi histórias para crianças», no jornal diário *A Capital*, n.º 316, de Janeiro de 1969 – Redol esclareceu a forma como se dedicou à escrita de *A Flor Vai Ver o Mar* (apud Figueiredo, 2005: 73):

Eram menos de cento e cinquenta palavras. Quase todas de uma sílaba.

Algumas velhas e relhas, outras mais jovens, inertes e frias naquele inventário de vocábulos que esperavam o engenho e os ardis de alguém para se criar uma ponte de amor entre um homem de cabelos embranquecidos e os meninos que hão-de viver essa espantosa aventura dos planetas e das estrelas.

E aí me pus eu, o escritor maldito, a jogar com as palavras, a torná-las vivas, a juntá-las em novas combinações e ritmos; elas com a sua realidade e imaginação prodigiosas, eu a inventar outros caminhos para a inesgotável fantasia da música fonética, de maneira a que nos tornássemos companhia, estímulo e deslumbramento para os meninos de 6 anos.

Que bela aventura!

Daqui sobressai o cuidado com a apresentação do jogo de palavras, o seu ritmo e a sua simplicidade aparente, para cativarem e apelarem à imaginação, criando pontes sólidas de amor entre «o homem de cabelos embranquecidos» e os meninos de 6 anos. Por isso, e nesse sentido, se a escolha do herói não foi aleatória e recaiu numa flor, o jogo de palavras e a escolha de cores a acompanhar a narrativa também não foram escolhidos ao acaso. O cuidado na construção do texto e das personagens teve em conta as opiniões e sugestões de uma pessoa amiga «médico, pedagogo e poeta» (Magalhães, 2008: 302), assim como de crianças que o leram e que sobre ele opinaram, daí resultando uma simbiótica relação entre os aspectos estéticos, pedagógicos e educativos.

A série de obras com a *Flor* como personagem central assenta nas temáticas estruturantes da natureza, da sociedade e da vida do trabalho, que justificam a interventiva da protagonista, a empática *Flor*. Ela consegue, pela sua própria natureza, atrair para a sua causa amigos e aliados que a ajudam a atingir os seus objectivos. Para obter este efeito, o autor utiliza uma dinâmica narrativa focada nas tradições orais, sempre em prol do progresso social. Ainda de acordo com Magalhães, nos seus títulos *A Flor vai ver o Mar* (Redol, 2006) e *A Flor vai Pescar num Bote* (Redol, 2006a),

surgem pequenas narrativas que se centram no uso da palavra, explorando efeitos fónicos, num desafio de integrar a leitura da forma mais cadenciada possível. Em ambos os títulos se valorizam objectos e actos facilmente assimiláveis pelo leitor infantil. São também valorizados a leitura, o livro, a imaginação e saberes sociais deles decorrentes (Magalhães, 2008: 331),

para além de expressões idiomáticas características dos povos da Borda-d'Água ribatejana, como no diálogo entre a *Flor* e o *Pau*: «Pois sim, sim! Mas eu sou o *Pau* / que faz a nau / que vai ao *Mar*...» Ora, «Pois sim» é uma expressão que ainda hoje se usa nos povoados do interior ribatejano. Lembramos a este respeito um diálogo que ainda há pouco tempo era contado de geração para geração, num desses povoados ribeirinhos: Uma vizinha dizia para a outra: – *Ó mulher, quem é aquela? Não tás a conhecer? É a Noémia!* – *A Noémia? Nã tou a ver!* – *É a Noémia Póchim!* – *Ah sim, pois é!* sabendo-se que a alcunha de «Póchim» adviera do facto de a pessoa usar muito a expressão *Pois sim!* nas suas conversas, pronunciando-a *Póchim*. Ainda hoje a alcunha persiste, mas nos seus descendentes: *aquela é a filha da Póchim!*

Por outro lado, Redol explora com argúcia e sensibilidade a temática das cores, associadas ao brilho do Sol, afinal símbolo fundamental da vida. É pertinente constatar a importância que atribui, nestas obras para a infância, às cores e à natureza solar: «a bola de cinco cores», «O Sol dá luz / Bem bom!», «É bom ver a cor do Mar», «A cor da Rã é de giz», «Ganha penas de pavão / plumas como flores / verdes, azuis, muitas cores...», «era uma onda do Mar / com cabelos cor de prata...» (Redol, 2006).

Esta narrativa poética concorda com as observações e anotações de Wittgenstein (1987), não só pelo apreço que este nutria pela força das cores na apresentação das narrativas, mas também na criação do que considerou ser os «jogos de linguagem». A complexidade desses jogos, associados às cores, possibilita pensar a subjetividade de reprodução em qualquer forma de expressão: desde a literária, à pintura como obra de arte ou como motivo ornamental, à técnica e à digital. As suas aplicações são inúmeras, como infinitas

são as combinações possíveis das cores – de todas as cores – que nos rodeiam permanentemente. Redol tem essa mesma perspectiva.

Ainda para Wittgenstein (1987: 12), na sua *Anotação 55*, «uma cor "brilha" no seu contexto. Tal como os olhos apenas sorriem numa cara. Uma cor "ene-grecida" – o cinzento, por exemplo, — não "brilha"». Considera igualmente, na *Anotação 61* (*ibidem*: 13), que «tendemos para acreditar que a análise dos nossos conceitos de cor nos conduziria, por último, às cores dos lugares do nosso campo visual»... (diríamos nós, do nosso corpo de memórias e de sensações, especialmente as que se reportam à nossa infância e juventude, isto é, às nossas circunstâncias), porque, ainda segundo Wittgenstein, na *Anotação 240* (*idem*: 54): «Se ensinássemos a uma criança os conceitos de cor apontando para chamas coloridas ou corpos transparentes e coloridos, a peculiaridade do branco, do cinzento e do preto mostrar-se-iam mais claramente», o que indicia que Redol ponderou longamente na forma de apresentação das personagens, ligando-as não só às cores como ao estilo de linguagem a aplicar. A esse respeito, foi sintomático o cuidado que teve em preparar os seus textos e as regras de gramática que teve de respeitar para que o xadrez que construiu fosse um jogo apelativo e/ou atractivo ao público jovem que queria tocar.

Se o xadrez narrativo, ou trama, pode parecer um jogo complexo, a aplicação das regras matemáticas à estratégia desse jogo permite clarificar as jogadas e simplificar os movimentos das peças, ou seja, o que parece complexo acaba por descomplexificar-se. O mesmo se aplica às regras gramaticais, que urdem a arquitectura dos textos de Redol, e que se poderiam considerar como estruturantes dos «jogos de linguagem», como se observou. Na verdade, «jogos de linguagem» é um conceito desenvolvido por Wittgenstein, pelo qual «nos comunicamos com base em conceitos vagos e que sua precisão está no uso que fazemos deles [...]».

O ponto de partida é a noção de que, assim como num jogo de xadrez, a linguagem tem regras constitutivas, as regras da gramática, e essas são diferentes das regras da estratégia, pois determinam aquilo que é correcto ou faz sentido: «[...] o significado de uma palavra não é um objeto do qual ela é um sucedâneo, sendo antes determinado pelas regras que regulam o seu funcionamento.» (Ruy, s.d.: 2) Nesta perspectiva, os encadeados de palavras e a produção de sentidos nos textos de Redol deixam de poder ser considerados como *nonsense* mas, a contrario, estruturas complexas só na aparência e que se apresentam aos leitores jovens como um *puzzle* que, aos poucos, vai sendo desmontado à medida que a leitura continua e se aprofunda, tudo começando a fazer sentido. Assim se pode interpretar, por exemplo, a apresentação do *Cais do Sul* (*A Flor Vai Pescar num Bote*): «lá num cais do Mar / há barcos e botes / há naus e arrais / há aves e peixes / há bichos e gente / e outros que tais...» (Redol: 2006a).

É possível associar esta descrição de um mundo aparentemente caótico (*Outros que tais*), às experiências vividas pelo autor na sua meninice e juventude, aos contactos que teve com os miúdos varinos, e às visitas que regularmente fazia ao cais de Vila Franca de Xira. Um verdadeiro mundo fervilhante onde aparentemente todos se atropelavam mas, para quem o viveu como ele, um sítio onde tudo tinha um sentido próprio, de vida, de trabalho e de gente que lutava pela sobrevivência e pela afirmação, o que concorda com Ruy (s.d.: 12): «o significado de uma palavra ou sentença é o uso que se pode fazer dela em um ou outro dos vários jogos de linguagem que formam a linguagem».

Esta descrição da vida agitada no cais pode ser interpretada como a figuração que Redol fez das recordações que guardou da azáfama da sua infância e adolescência em Vila Franca de Xira, das idas e vindas de pessoas e de mercadorias, dos barcos de água-acima que faziam as ligações fluviais com toda as regiões do Ribatejo e Alentejo, e dos barcos tradicionais que ligavam Vila Franca a Lisboa a toda a margem sul do estuário do Tejo. O cais de Vila Franca era a charneira e a chave de passagem entre esses mundos aquáticos, que ligavam regiões pelo Tejo, e entre estas e o estuário e o Atlântico. Nesse sentido, o que ficou em Redol foi a recordação de uma *Babilónia*, ou seja, de um cais onde dava gosto viver e conviver, num *caos organizado* de cacofonias, correrias e cores.

Esta pode ser uma leitura possível de uma parte substancial das suas obras infantis, focadas na personagem *Flor*, que giram à volta desse mundo real que o autor vivenciou na sua meninice, da azáfama do cais de Vila Franca de Xira, à proximidade do Estuário do Tejo e da sua foz no Atlântico, das suas cores, dos cheiros, das vozes, das viagens, das partidas e chegadas... Algo que estará sempre presente no imaginário de Redol, tão influenciado por essas circunstâncias. Ou seja, o *caos do cais* pode ser, afinal, o mundo real que Redol vivenciou em criança, transposto para as páginas de obras que mais tarde dedicou às crianças, por uma interposta *Flor*...

Nestes jogos de *xadrez – da fabricação dos sentidos e da associação das cores às dinâmicas textuais –*, o significado das palavras é apreendido pelas formas como são utilizadas no tabuleiro literário. Os seus movimentos possíveis e o seu significado não se encontram pela associação de nomes a objetos, mas sim pelo papel que desempenham na atividade linguística em curso (Ruy, s.d.: 2). No caso das cores, as relações entre elas e as suas aparências (claro, escuro, transparente, fosco, etc.) denotam os diferentes jogos de linguagens, passíveis de captar o interesse dos jovens leitores.

8. A INTEMPORALIDADE DE REDOL

Podemos observar, pelas lentes da evolução histórica, que a corrente literária do neorrealismo estabelece a fronteira entre as formas de escrita condicionadas pelas circunstâncias da época do Estado Novo, e uma afirmação de renovação das estruturas de comunicar pelo verbo, apontando para o ressurgimento e reinvenção da alma portuguesa tendo como referências, por um lado, os legados robustos dos ancestrais escritores românticos e, por outro lado, a observação directa e a narrativa literária da vida do dia-a-dia das comunidades rústicas. Se um padrão da literatura neorrealista é a importância da arquitectura dos textos e a sua possível e desejável repercussão no devir da sociedade – e no compromisso com uma ordem justa e humanista de tratar o ser humano – então aqui se encontram alguns dos pontos de contacto com as preocupações dos escritores românticos clássicos.

No entanto, a nova corrente define um diferente e inovador paradigma, na aceção de uma forma vívida de interpretar e apresentar o real, alicerçada na vivência directa e física dos autores com a realidade observada, perseguindo o aperfeiçoamento espiritual com base nas fontes reais de inspiração. Redol interpreta-o de uma forma exemplar, pela descrição que apresenta sobre a forma como, por exemplo, preparou a escrita de *Gaibéus*: ele «esteve a viver ali [em Montalvo – Vila Franca de Xira] uns dias a assistir à faina do arroz – não se apurou se durante a plantação, a monda ou a colheita – querendo dormir sobre uma esteira como os trabalhadores. Ela fazia a comida, que o autor de *Gaibéus* quis igual à daqueles»... (Mota Redol, 2014: 25-26).

Redol ofereceu ao romance os tipos sociais até aí ignorados ou secundarizados pela literatura desses tempos idos dos anos de 1930. Alvo de críticas, respondeu sempre com a modéstia que caracteriza as almas nobres, como escreveu na antecâmara de *Gaibéus*: «Este romance não pretende ficar na literatura como obra de arte. Quer ser, antes de tudo, um documentário humano fixado no Ribatejo. Depois disso, será o que os outros entenderem». (Redol, 1945). A oferta do seu trabalho *ao mundo* testemunha a sua convicção que a obra de arte não se discute, tal como as opiniões: ou se aceita como autêntica, ou não há espaço para artifícios e filtros. A aceitação popular das suas obras evidenciou que os leitores reconheceram nelas a verdade das suas vidas... ou a realidade como a (vi)viam! Neste e noutros aspectos o trajecto de Redol esteve focado na compreensão da vida e das suas agruras, do passado e de sempre. Por isso, o autor testemunhou e escreveu sobre a vida, porque o tempo literário aponta para várias direcções, não sendo linear e tendo um ritmo próprio, dependendo das circunstâncias.

A literatura, como a sociedade, tem a capacidade de se reinventar e de acompanhar os tempos, mesmo se ilusoriamente forem tempos de alienação do real. Redol e o neorealismo não estão latentes num arquivo da história literária porque, simplesmente, ajudam a melhor definir e a caracterizar a memória do passado. As suas obras, nelas incluindo obrigatoriamente as destinadas aos jovens, são elos seguros que estabelecem a ponte sólida entre o passado que o autor viveu e transportou para a arte literária, e o porvir, no qual o neorealismo – ou outra qualquer forma de arte que nos apresente o real – fará sempre parte obrigatória, sendo a esperança no surgimento de um novo e esperançoso horizonte o sonho que norteou o autor e a sua ambição maior.

E é o fim!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bíblia sagrada (1982). Lisboa: Editorial Verbo.

CAEIRO, Igrejas (1958). *Perfil dum Artista: ALVES REDOL Fala com IGREJAS CAEIRO*. Programa de rádio da Emissora Nacional, «Companheiros da Alegria». Lisboa, 28-01-1958. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CXOV5F66gJM> (Acedido em 08/04/2024).

CRESPO, Jorge (2014). «Alves Redol. As condições culturais e históricas na génese da sua obra». In P. GODINHO e A. REDOL. *Alves Redol – O Olhar das Ciências Sociais* pp. 151-155. Lisboa: Edições Colibri.

FIGUEIREDO, Anabela (2005). *A obra de Alves Redol para Crianças*. [Tese de mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares]. Coimbra: Universidade Aberta: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/599/1/LC213.pdf>. Acedido em 09/06/2024.

HABERMAS, Jürgen (2001). *Técnica e Ciência como «Ideologia»*. Lisboa: Edições 70.

JACOBS, William Hantover (1962). «The short stories of Ernest Hemingway: an examination into the relationship between his fictional world and the diction used in creating it». Stockton, CA: University of the Pacific Thesis and Dissertations: https://scholarlycommons.pacific.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2509&context=uop_etds. Acedido em: 08/04/2024.

MAGALHÃES, Violante (2008). *Sobressalto e Espanto. Narrativas literárias sobre e para a infância, no neo-realismo português*. [Tese de doutoramento em Estudos Literários (Literatura Portuguesa)]. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/531/1/17167_Microsoft_Word_Tese.pdf. Acedido em 08/6/2024.

REDOL, Alves (1945). *Gaibéus* (4.ª Edição). Lisboa: Editorial Inquérito.

REDOL, Alves (1969). *Fanga* (7.ª Edição). Mem Martins: Publicações Europa-América.

REDOL, Alves (1972). *Avieiros* (6.ª Edição). Mem Martins: Publicações Europa-América.

- REDOL, Alves (1987). *Barranco de Cegos*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- REDOL, Alves (s/d). *Glória – Uma Aldeia do Ribatejo*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- REDOL, Alves. (2006). *A Flor Vai Ver o Mar*. Alfragide: Editorial Caminho.
- REDOL, Alves. (2006a). *A Flor Vai Pescar num Bote*. Alfragide: Editorial Caminho.
- REDOL, Alves. (2008). *Uma Flor Chamada Maria*. Alfragide: Editorial Caminho.
- REDOL, Alves (2015). *Cancioneiro do Ribatejo*. Santarém: Editora O Mirante.
- REDOL, António Mota (2014). «Alves Redol: viver com o povo, estudar a envolvência, etnografia e literatura». In P. GODINHO e A. REDOL: *Alves Redol – O Olhar das Ciências Sociais* (pp. 13-70). Lisboa: Edições Colibri.
- ROSSINI, Gioconda (2007). *La vida humana en el pensamiento de Ortega y Gasset. El Hombre como novelista de sí mismo*. [Tese de Mestrado]. Santiago do Chile: Universidade do Chile, Faculdade de Filosofia e Humanidades: https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108963/secchi_g.pdf. Acedido em 02/04/2024.
- RUY, Mateus (s/d). «O conceito de jogos de linguagem nas investigações filosóficas de Wittgenstein». Londrina, Paraná: Universidade Estadual de Londrina: <https://www.uel.br/eventos/sepech/sepecho8/arqtxt/resumos-anais/MateusCRuy.pdf>. Acedido em 09/06/2024.
- SERRANO, João Monteiro (2012). «A afirmação nacional da cultura avieira. A bateira como factor identitário». In: M. M. Soares (Coord.), *Boletim Cultural*. N.º 92, pp. 89-104. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa.
- SERRANO, João Monteiro (2014). «Factores identitários da cultura Avieira». In P. GODINHO e A. REDOL: *Alves Redol e as Ciências Sociais* (pp. 469-478 e pp. 479- 502). Lisboa: Edições Colibri.
- SERRANO, João Monteiro (2015). «As componentes educativa e cultural das organizações como factores incrementais da cooperação interinstitucional e do desenvolvimento organizacional» [Tese de Doutoramento Europeu. Universidades de Évora e Castilla-La Mancha: Évora e Toledo].
- UNAMUNO, Miguel de (1944). «Paisaje del Alma». *Revista de Occidente* (pp. 201-205) Madrid: https://www.europeana.eu/es/item/2022712/lod_oai_gredos_usal_es_10366_____102232_ento. Acedido em 27/03/2024.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1987). *Anotações Sobre as Cores*. Lisboa: Edições 70: <https://pt.scribd.com/doc/120556725/Anotacoes-Sobre-as-Cores>. Acedido em 02/05/2024.

O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990

NOTA

¹ Fonte: <https://antonioanicetomonteiro.blogspot.com/2011/05/passeios-no-tejo-identificacao-das.html>. Acedido em 24/08/2024.

CAPÍTULO 11



© Fernanda Botelho



© Ana Cristina Carvalho

RESUMO

Passeio literário por Sintra: de Gil Vicente a Maria Gabriela Llansol

Sintra é um lugar especial, mágico, tendo sempre atraído escritores, particularmente desde o Romantismo até aos nossos dias. O propósito deste texto é percorrer a literatura em que figure Sintra – a serra, a vila velha, os arredores – independentemente dos géneros. Começa-se por uma breve reflexão sobre o espaço e suas funções no texto literário. Segue-se a análise de diversas obras, que procurou identificar os traços mais marcantes da experiência dos espaços deste território, identificando as dimensões simbólicas e a relação com as mundivisões dos vários escritores. Destes, mereceram maior atenção Byron, Eça de Queiroz, Teixeira Gomes, Ferreira de Castro, Vergílio Ferreira, Thomas Bernhard, José Saramago e Maria Gabriela Llansol.

Palavras-chave: Topofilia. Paisagem cultural. Ilha dos amores. Bosque Sagrado. Literatura. Romantismo.

ABSTRACT

Literary tour through Sintra: from Gil Vicente to Maria Gabriela Llansol

Sintra is a special, magical place, which has always attracted writers, mainly from the Romantic period to the present day. The literature mentioning Sintra – the mountain, the old village, the surroundings – regardless of its genre, is explored in this text. First, a brief critical reflection on space and its role in the literary text is included. Then, several works are analysed, aiming to highlight the most striking features of the landscape experience, as well as the symbolic dimensions and the relation to the authors' worldviews. Byron, Eça de Queiroz, Teixeira Gomes, Ferreira de Castro, Vergílio Ferreira, Thomas Bernhard, José Saramago e Maria Gabriela Llansol were the authors whose works received more attention.

Keywords: Topophilia. Cultural landscape. Isle of love. Sacred wood. Literature. Romanticism.

Passeio Literário por Sintra: de Gil Vicente a Maria Gabriela Llansol

JOÃO MANUEL BERNARDO

joliveirabernardo@gmail.com

Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento

– Universidade de Évora

1. LITERATURA E LUGARES – PENSAR O PAPEL DO ESPAÇO NO TEXTO LITERÁRIO

O espaço onde se passa algo, num relato ou narração ficcional é, desde logo, cenário, caracterizável nas suas componentes sensoriais – visuais, sonoras, olfactivas, tácteis. Este espaço é objecto de uma descrição ecrásica que pretende dar a ver, mostrar. Através da descrição, transmitir uma ideia visual. Procurar o visual pelo verbal, como se a estratégia retórica procurasse mimetizar a estratégia visual de um pintor. Este espaço ficcional verbalmente caracterizado pretende conferir verosimilhança à narrativa e permitir ao leitor penetrar e instalar-se no cenário da ficção, aproximando-se dos personagens e do enredo que os anima.

Mas em muitos casos não é apenas cenário. O espaço adquire *protagonismo*, é personagem essencial à acção, promovendo transformações no processo ficcional. O mar, a montanha, o vento, um vulcão, tempestades, furacões podem ter um forte protagonismo, determinando o desenvolvimento e o desfecho da narrativa.

A um outro nível, os espaços podem ser *espaços psicológicos* que ampliam e permitem transmitir o estado dos personagens. Marcam o contraste entre situações de alegria/esperança/optimismo/felicidade e as de tristeza/desencanto/melancolia. Na música há o contraste entre tons maiores e menores e nas cores há as quentes e as frias. Identicamente, no texto literário as estratégias retóricas utilizam o espaço na criação de atmosferas «quentes» ou «frias»,

de climas ficcionais adequados à diegese da obra, e que contribuem para melhor definir, em cada momento, as situações, os personagens e a natureza e o sentido da acção. Nesses casos, o espaço da acção é trabalhado no plano psicológico, valorizando as componentes emocionais. O espaço altera-se e protagoniza, subordinado à natureza do enredo e às transformações de percurso de cada personagem.

Em diversos casos, espaços de características particulares adquirem um outro nível de importância. São os espaços dos questionamentos, da procura de sentido, de apaziguamento, de reconciliação: são os *espaços de interrogação*.

Alguns espaços, pelo efeito profundo que provocam nos que os vivem, podem ser considerados *espaços de transformação* ou *de revelação*. São os que tendem a induzir as chamadas epifanias ambientais (Vinning & Merrick, 2012; Bernardo, 2013), fenómenos intensos, emocionalmente fortes, íntimos.

Uma fotografia, um filme ou uma pintura figurativa, possuem uma particular capacidade de representação do real e quem os vê coloca-se lá. Ao lado das formas de expressão visuais, a escrita parece não ter capacidade de competir. No plano perceptivo, o visual tem prioridade sobre o não visual. Uma imagem tem uma forte e convincente carga de realidade: *uma imagem vale mais do que 1000 palavras*. É por isso frequente pensar que há uma certa incapacidade de uma descrição verbal representar o real e comunicar com a eficácia pretendida.

Mas essa aparente fraqueza é justamente o seu especial poder. Pela própria natureza das palavras, que se diria aberta e abstracta (por oposição ao concreto e apreensível de uma imagem), um texto transmite algo que deixa um enorme espaço ao trabalho re-criativo (criar sobre outra criação) do leitor. Em grande medida, é esse o poder da literatura. Diante de um texto, o espaço de re-criação mental do leitor é imenso dado o enorme poder sugestivo da palavra. O poder da palavra que constrói um mundo, ou, mais exactamente, mundos – o do escritor e o de cada leitor. E há ainda as estratégias a que o escritor recorre na construção do “efeito de real” (Barthes, 1968).

É esse enorme espaço de liberdade na criação de um universo pessoal e respectiva transmissão que fazem em grande medida a força e o poder da literatura. E permite entender o interesse e alcance das linhas de estudo e reflexão sobre a ligação entre escrita e natureza/paisagem/território/ambiente/lugar. Um quantas palavras podem ser mais ricas do que 1000 imagens. A literatura tem uma especial capacidade para abordar os espaços, e as relações humanas que com eles são estabelecidas, desde que o escritor tenha o domínio da palavra e o génio necessários e disponha de um idioma capaz de permitir pensar e comunicar com profundidade. Isto é particularmente verdade no caso das interacções mais complexas ligadas aos espaços anteriormente

designados por *espaços de interrogação* ou *de revelação*. E é natural que assim seja, porque a literatura é por excelência um espaço de reflexão.

Diversas razões poderão explicar a ligação entre literatura e ambiente. Desde logo, nas últimas quatro décadas, o ambiente e a natureza têm estado na moda: o «ecoqualquercoisa», a natureza, a paisagem (conceito atraente, moderno, complexo e multidimensional), o espaço, o lugar. O ambiente foi apropriado por todos os campos do conhecimento, incluindo os estudos literários.

Nesta ligação entre literatura e ambiente assistiu-se nas últimas décadas a uma grande proliferação de áreas de estudo ou talvez só de terminologia: *ecocriticism*, *econarratology*, *literary landscapes*, *literary ecology*, *literary geography*, *critical geography*, *geocriticism*, *environmental criticism*, *spatial criticism*, *spatial literary studies*. O objecto de cada uma destas áreas de estudo não possui o grau de individualidade que permita distingui-las e justificar a existência de todas. Naturalmente compreende-se que resultem, à partida, do interesse em promover cruzamentos, intersecções de áreas, no espírito da multidisciplinariedade. Assim, há o interesse da aproximação de diversas áreas ligadas ao ambiente (Ecologia, Paisagismo, Ambientalismo, Geografia) pelo modo como a literatura o tem abordado. As designações das diversas áreas de estudo que têm sido propostas traduzem a disciplina de origem. Em sentido oposto, registou-se uma aproximação dos estudos literários ao modo como a literatura tem abordado o ambiente (*sensu lato*), juntando este às questões de género e pós-coloniais, podendo com elas estabelecer pontes. As três constituem as narrativas dominantes actuais, sabendo-se do presente desinteresse pelas questões sociais propriamente ditas.

O estudo das relações entre literatura e natureza/ambiente procura responder a diversos tipos de questões, tais como:

– Como é representado o ambiente na obra literária e como traduz isso a mundivisão do autor?

– Que características apresentava no passado o ambiente, com base nas obras produzidas nesses períodos?

– Qual a natureza da relação entre humanos e ambiente?

– Como propiciam os ambientes questionamentos e interrogações profundas por parte dos personagens/narrador/autor de uma obra?

– Que papel representa o ambiente na diegese da obra?

– Como são os personagens marcados pelo ambiente onde se situa a narrativa?

– Que valores e conceitos ligados ao ambiente são expressos na obra?

– Como evoluiu, ao longo do tempo, a visão do ambiente apresentada nas obras literárias? Como se tem alterado essa visão entre gerações de escritores?

– Como se diferencia a visão do ambiente em função do género do escritor? (cruzando assim os estudos literários com os de género)

– Como tem a literatura modificado a consciência ambiental, a atitude e o comportamento da sociedade para com o ambiente, a natureza selvagem, a crise ambiental, incluindo as alterações climáticas?

A última questão é para muitos autores o objecto central da ecocrítica, defendendo para esta uma dimensão ética (e.g. Glotfelty, 1996; Zapf, 2006; Slovic & Yang, 2010). A «ecocrítica empírica» (Schneider-Mayerson *et al.*, 2023) pretende mesmo avaliar, com os métodos empíricos das ciências sociais, qual o impacto dos textos nos afectos, atitudes e acções dos leitores. Nesse sentido, as alterações climáticas têm vindo a merecer atenção.

Embora muitos estudos no âmbito da literatura e ambiente sejam relativos a obras ficcionais, não há razão para excluir ensaios, poesia, crónicas, obras de carácter diarístico ou epistolar, em que os conteúdos ambientais sejam substantivos. Por um lado, o romance (ou conto) não é mais o que era no século XIX. O conceito clássico de romance morreu com os modernistas (Joseph Conrad, James Joyce, Virginia Woolf), as fronteiras entre géneros diluíram-se e muito do que se tem escrito desde meados do século XX combina ficção e não ficção (e.g. W. Burroughs, S. Sontag, D. F. Wallace, T. Bernhard, J. Saramago).

Nesse espírito, e entendendo-se que não há uma diferença substancial entre o discurso de um personagem ou do narrador num romance e o que um autor escreve num ensaio, diário ou carta, aborda-se aqui um conjunto de textos, independentemente do género, considerando-se que importava ouvir as múltiplas vozes que numa heterogénea polifonia construíram, ao longo do tempo, a paisagem literária de Sintra.

2. SINTRA

Devido à localização, à orografia e à orientação, a serra de Sintra apresenta características excepcionais em termos climáticos que determinam uma vegetação de extraordinária exuberância. Representa, por excelência, a natureza pródiga. Agreste e escarpada nas zonas de maior altitude, densamente verde e amena nas restantes, contrastando a vegetação nas faces Sul e Norte, lugar de luz e de sombras, frequentemente sob brumas, é um espaço intensamente romântico e com um grande poder de atracção.

Desde tempos ancestrais tem exercido um enorme fascínio no imaginário das populações, constituindo um espaço de culto, herdeiro de uma

longa tradição mágico-religiosa. O extremo ocidental possui um valor simbólico próprio, ao terminar no mar, numa linha de costa majestosa. Na Antiguidade, Sintra era conhecida por Serra da Lua ou Monte da Lua. Esta designação mostra como era importante para os cultos e rituais pré-históricos, e estas práticas chegaram até aos nossos dias. Situada numa região plana, a imponência de serra e o contraste entre o sublime selvático e a amenidade edénica fazem da Serra de Sintra um lugar único com um fortíssimo *genius loci*, constituindo um espaço sagrado por excelência. A existência ao longo dos tempos de santuários, ermidas, capelas, conventos, lugares de eremitas, espaços de culto de religiões ou de correntes de espiritualidade diversas, incluindo o esoterismo, confirma a importância deste território como espaço sagrado, como bosque sagrado.

Pelas suas particularidades e pela qualidade e modo como nele se insere o edificado, Sintra só poderia ter, desde sempre, um lugar privilegiado entre as elites, os artistas e os intelectuais. Não é difícil de compreender que constitua, por isso, uma paisagem literária de tão especial importância.

2.1. Sintra como Éden, já em Gil Vicente e Camões

Já Gil Vicente (c.1465-1536) menciona Sintra em *O Triunfo do Inverno* (1529, ed. 1562: 181), poema que o próprio terá lido diante da corte no Paço Real da vila:

Es la Sierra mas hermosa
 que yo siento en esta vida;
 es como dama polida,
 brava, dulce y graciosa,
 namorada y engrandecida.
 Bosque de cosas reales,
 marinera y pescadora,
 montera y gran cazadora,
 reina de los animales.
 [...]
 Refrigerio en los calores,
 de saludades minero,
 contemplacion de amores,
 la señora à que yo mas quiero,
 y con quien ando de amores.

Espaço belo como uma mulher, rico em vida, ameno nos calores do verão, espaço de amores. Também Camões (c.1524-1580) se refere no Canto III de *Os Lusíadas* (Camões, 1572, ed. 2000: 113) à fresca amenidade da serra da Lua, lugar mítico, espaço de amores, doces e ardentes:

E nas serras da Lua conhecidas
 Subjuga a fria Sintra o duro braço,
 Sintra, onde as Naiades, escondidas
 Nas fontes vão fugindo ao doce laço
 Onde Amor as enreda brandamente,
 Nas águas acendendo fogo ardente.

2.2. Sintra dos Românticos

Sintra constituía já, portanto, uma importante referência no imaginário português. Mas foi no século XIX, com o movimento romântico e a acção de D. Fernando II (1836-1885), marido de D. Maria II, que fez construir o Palácio e o Parque da Pena, que Sintra ganhou maior protagonismo. Enquanto paisagem cultural, Sintra ilustra na perfeição o espírito romântico. Os escritores e artistas encontraram aí o cenário perfeito desta nova atitude mental e estética, e a inspiração artística. Para o romantismo, a natureza é a nova religião e o refúgio ideal, em oposição ao urbano e à civilização industrial. O romantismo celebra a espontânea e intensa força criadora da natureza sobre o controlo e a ordem humanos – vitória do dionisíaco sobre o apolíneo. É, pois, naturalmente no século XIX, o século romântico, que Sintra exerce um especial fascínio sobre poetas e ficcionistas. Muitos ingleses descobrem Sintra e alguns aí se fixam, construindo jardins e residências que passaram a marcar e conferiram identidade à paisagem sintrense.

Byron (1788-1824) chega a Lisboa em tempo de ocupação francesa e inglesa, com a corte já no Brasil e o caos reinando. Passa por Sintra e aí inicia a escrita do longo poema *Childe Harold's Pilgrimage* (*Peregrinação de Childe Harold*, 1812), que o viria a celebrar, e nele exalta Sintra, particularmente nas duas estrofes aqui transcritas [tradução do autor]:

XVIII.

Pobres, insignificantes escravos! Nascidos em tão nobre cenário –
 Porquê, Natureza, desperdiçar tuas maravilhas com tais homens?
 Vejam! O glorioso Éden de Cintra surge
 Em variegado labirinto de montes e vales.
 Ai de mim! Que mão pode guiar um pincel, ou pena,
 Para reproduzir metade sequer do que os olhos abarcam
 Por vistas mais deslumbrantes para o olhar dos mortais
 Do que as relatadas pelo bardo,
 Que, para o mundo pasmo, destrancou os portões do Elísio?

XIX.

Os impressionantes penhascos, coroados por um convento em ruínas,
 Os sobreiros vestem as íngremes escarpas,
 O musgo da montanha pelos céus embrulhado,
 O vale escavado, onde sem sol os arbustos devem chorar
 O terno azul das serenas profundezas,
 Os tons laranja que douram os ramos mais verdes,
 As torrentes que dos penhascos para o vale saltam,
 No alto a videira, em baixo os ramos dos salgueiros,
 Tudo fundido num quadro poderoso, de resplandecente e variada beleza.
 [...]

Byron começa as estrofes dedicadas a Sintra lamentando que tal maravilha tenha sido concedida a um povo que a não merece («insignificantes escravos»). Já antes referira de forma muito depreciativa a população, incluindo as classes altas, realçando a falta de civilidade. Exalta a beleza de Sintra a que chama glorioso Éden e Elísio (ou Campos Elísios, o paraíso na mitologia grega), indescritível e irreproduzível, superando as mais deslumbrantes descrições do bardo (i.e., Shakespeare). Faz o contraste entre o agreste dos penhascos e escarpas nas alturas da serra e os serenos e amenos vales onde reinam as sombras, o verde e a água, ressaltando a diversidade florística e a riqueza cromática e do gradiente de luz. O convento em ruínas mencionado é o Mosteiro quinhentista de São Jerónimo, que se degradou com o terramoto de 1755 e foi depois abandonado com a extinção das ordens religiosas. Foi sobre essas ruínas que, por iniciativa de D. Fernando II, foi construído o Palácio da Pena, concluído em 1843, criado o parque que o envolve, e milhares de árvores oriundas de vários continentes foram plantadas pela serra. A paisagem da serra adquiriu assim características próximas das actuais, i.e., a Sintra intensamente romântica, sendo a visita de Byron anterior a estas transformações.

Outros britânicos que passaram por Sintra ou aí residiram a ela se referiram, como Robert Southey (1774-1843), poeta romântico, escritor e historiador: «Em Cintra também morei naquele Éden terreno» (Southey, 1816: 28). De entre os portugueses, Almeida Garrett (1799-1854), o introdutor em Portugal do romantismo literário, considera Sintra «o mais romântico sítio da terra. Era na Primavera; passeávamos [...] naquele Eden delicioso» (Almeida Garrett, 1846, ed. 1904: 389). Repete-se, pois, esta constante referência ao Éden, ao paraíso na terra. E no *Impromptu* de Cintra (Almeida Garrett, 1822, ed. 1904: 615):

Que ar tão suave se respira em Sintra!
 Que amenos prados, que gentis outeiros!
 Que horizonte, que céu, que estância amável!
 Por entre esses esmaltes de verdura
 Como é saudoso o murmurar das fontes!
 Parece quase ouvir que elas suspiram,
 E a suspirar os peitos nos convidam.

A adjectivação – suave, ameno, gentil, amável – configura um espaço de pureza e delicadeza que é também um espaço de emoções. Garrett inventaria os elementos naturais para, em pinceladas breves, transmitir a ideia de beleza, de doçura do lugar e de amenidade. E a atmosfera, o céu, o verde e a água convidam o autor e os seus leitores a ligarem-se emocionalmente e com eles comungar. Espaço delicioso de que se tem saudades e por que se suspira.

3. EÇA EM SINTRA

De entre os escritores que consagraram a imagem de Sintra, Eça de Queiroz (1845-1900) tem particular importância. O romancista foi aí presença habitual (ficando na Lawrence, como alguns dos seus personagens, que assim designavam a estalagem) e esta surge nalguns dos seus romances, com uma relevância que excede a de um mero cenário. Paradoxalmente, é em *O Mistério da Estrada de Sintra* (Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz, 1871) que Sintra não tem protagonismo: é apenas o lugar onde surge o morto. Nesta narrativa rocambolesca em formato de folhetim, na realidade um divertimento escrito a quatro mãos pelo jovem Eça e pelo seu amigo Ramalho Ortigão, há mais Malta e Índia (cenários exóticos propensos a aventuras e desvios) do que propriamente Monte da Lua. Mas que melhor lugar para criar um mistério (e atrair os leitores) do que Sintra? Sintra das brumas e das sombras, lugar de ritos e do oculto. Sintra dos mistérios.

Eça era um apaixonado por Sintra, e nos seus romances passados em Lisboa, como *Os Maias* (1888) ou *A Tragédia da Rua das Flores* (1980), põe os personagens a ansiarem por estar em, pensarem em ir, irem para, estarem em, regressarem de, desejarem voltar a, sonharem com Sintra. No essencial, a acção passa-se entre Lisboa, o Chiado como epicentro, e Sintra.

A obra de Eça que mais desenvolvidamente passeia por Sintra é *Os Maias*, que narra a história, marcada pela tragédia, de três gerações da

família Maia. Centra-se na última e, em particular, no amor entre Carlos da Maia e Maria Eduarda, que ele vem a saber ser sua irmã. Obra maior do romancista, procede a uma crítica da decadente alta sociedade lisboeta de finais do século XIX. Carlos vai passar o Capítulo 8 a Sintra, levando o seu amigo Cruzes (músico, compositor). O pretexto é encontrar aquela desconhecida, «bela como uma deusa», que ele procura ansiosamente. E como seria maravilhoso se, subitamente, numa ruela da vila ou num dos estreitos caminhos pela serra, surgisse diante dos seus olhos essa figura alta e loira, nos espaços idílicos de Sintra, propensos à proclamação da beleza e aos milagres do amor. Esse tão aguardado reencontro só poderia ser nos espaços mágicos de Sintra. Carlos, que por Lisboa «não a via e não sossegava...», ela, a sua deusa, que se evapora, «como se tivesse realmente remontado ao céu [...] invisível e sobrenatural», Carlos esperava agora que Sintra, lugar de revelações, lha entregasse. Dizia para si que «Não esperava nada, não desejava nada. Não sabia se a veria, talvez ela tivesse já partido. Mas vinha: e era já delicioso o pensar nela assim por aquela estrada fora, penetrar, com essa doçura no coração, sob as belas árvores de Sintra...»

A beleza doce e deliciosa da paisagem cria em Carlos essa felicidade antecipada, antes da alegria de poder estar finalmente diante da mulher que ama. Envolvido pelo sortilégio de Sintra, viver antecipadamente o tão aguardado encontro e a doçura do amor.

Logo ao chegarem ao Ramalhão,

Com a paz das grandes sombras, envolvia-os pouco a pouco uma lenta e embaladora sussurração de ramagens, e como o difuso e vago murmúrio de águas correntes. Os muros estavam cobertos de heras e de musgos: através da folhagem, falcavam longas flechas de sol. Um ar subtil e aveludado circulava, rescendendo às verduras novas; aqui e além, nos ramos mais sombrios, pássaros chilreavam de leve; e naquele simples bocado de estrada, todo salpicado de manchas do sol, sentia-se já, sem se ver, a religiosa solenidade dos espessos arvoredos, a frescura distante das nascentes vivas, a tristeza que cai das penedias e o repouso fidalgo das quintas de verão... (Queiroz, 1888, ed. 1923: 294)

O narrador inventaria todos os elementos da envolvente natural para compor a imagem de uma paisagem idílica. Os personagens entram num mundo à parte, ideal, paradisíaco: os elementos vegetais, as águas, a frescura, luz e sombra, os sons das folhas e da água a correr, o canto suave das aves. Um mundo de paz, feito de amena e acolhedora tranquilidade. «Sente-se sem se ver», os personagens estão já envolvidos na magia do lugar e algo de inexplicável apossa-se deles. Com a «religiosa solenidade dos espessos arvoredos»,

Eça parece marcar o modo como as árvores, com a imponência da sua presença e verticalidade, conferem ao espaço uma dimensão espiritual.

– Isto é sublime!, exclamou do lado o Cruges, comovido. Parara diante da grade de onde se domina o vale. E dali olhava, enlevadamente, a rica vastidão de arvoredo cerrado, a que só se vêem os cimos redondos, vestindo um declive da serra como o musgo veste um muro, e tendo àquela distância, no brilho da luz, a suavidade macia de um grande musgo escuro. [...]

Mas o que o encantava era o ar. Abria os braços, respirava a tragos deliciosos:

– Que ar! Isto dá saúde, menino! Isto faz reviver!... Para o gozar mais docemente, sentou-se adiante, num bocado de muro baixo, defronte de um alto terraço gradeado, onde velhas árvores assombriam bancos de jardim, e estendem sobre a estrada a frescura das suas ramagens, cheias do piar das aves. [...]

– Sintra é isto, uma pouca de água, um bocado de musgo... Isto é um paraíso!... (Queiroz, 1888: 306)

Respirar o ar fresco, delicioso, o som da água a correr, as grandes árvores, a vegetação cerrada, a frescura na sombra das copas, o cantar das aves, tudo desenha uma imagem do paraíso. O sublime de que fala Cruges refere-se aos horizontes vastos da serra; o conceito de sublime liga-se à grandiosidade e majestosidade e é marcado pelas emoções. O narrador ressalta o protagonismo do verde que tudo cobre, fazendo a analogia em duas escalas: a escala maior, a da paisagem – a vegetação que veste a encosta, e a escala próxima – o musgo que cobre o muro. Cruges remata com o elogio da mais pura simplicidade: água, fonte de abundância e fertilidade, de frescura e cristalina pureza, e musgo que suavemente tudo reveste. O mais simples é também magnífico: a beleza é do domínio do espectacular, como nos sublimes espaços cénicos da serra, mas está também nas pequenas coisas simples.

Cruges encontra o amigo Alencar, poeta, e este conta-lhes logo a razão de ali estar: «Tivera um dos seus ataques de garganta, com uma ponta de febre, e o Melo, o bom Melo, recomendara-lhe mudança de ares. Ora ele, bons ares, só compreendia os de Sintra: porque ali não eram só os pulmões que lhe respiravam bem, era também o coração, rapazes!...» (*ibidem*: 309). Também Alencar elogia os bons ares e os de Sintra não têm igual. Não só os pulmões mas também o coração: o ar que cura, a atmosfera (no seu duplo sentido de ar e de ambiente geral) melhora o estado de espírito, dá ânimo, bem-estar, alegria, felicidade.

– Vejam vocês isto! gritou Cruges que parara, esperando-os. Isto é sublime. Era apenas um bocadito de estrada, apertada entre dois velhos muros cobertos de hera, assombreada por grandes árvores entrelaçadas, que lhe faziam um toldo de folhagem aberto à luz como uma renda; no chão tremiam manchas de sol; e, na frescura e no silêncio, uma água que se não via ia fugindo e cantando.

– Se tu queres sublime, Cruges, exclamou Alencar, então tens de subir à serra. Aí tens o espaço, tens a nuvem, tens a arte...

– Não sei, talvez goste mais disto, murmurou o maestro.

A sua natureza de tímido preferiria, de certo, estes humildes recantos, feitos de uma pouca de folhagem fresca e de um pedaço de muro musgoso, lugares de quietação e de sombra, onde se aninha com um conforto maior o cismar dos indolentes...

– De resto, filho, continuou Alencar, tudo em Sintra é divino. Não há cantinho que não seja um poema... Olha, ali tens tu, por exemplo, aquela linda florinha azul... – e, ternamente, apanhou-a. (Queiroz, 1888: 311)

Para Cruges, diante do troço de estrada, o sublime representa agora a categoria superior de beleza, a beleza perfeita, neste caso do que se diria banal. Para Alencar o sublime está nas alturas da serra – os cumes rochosos, o grande espaço aberto que convoca o espanto. Dois conceitos de sublime. Mas Cruges responde que talvez prefira o que de mais simples, *humilde*, o rodeia: um lugar de tranquilidade feito de verde e sombra. Espaço íntimo, de recolhimento (Cruges), e espaço de exaltação (Alencar). E como diz Alencar «em Sintra tudo é divino. Não há cantinho que não seja um poema...», concordando assim com o amigo enquanto se detém numa pequena flor. Um diálogo entre o músico e o poeta e a referência a arte e poesia. Sintra como criação maior que, perante as limitações da linguagem corrente, só as artes podem transmitir.

Iam ambos caminhando por uma das alamedas laterais, verde e fresca, de uma paz religiosa, como um claustro feito de folhagem. O terreiro estava deserto; a erva que o cobria, crescia ao abandono, toda estrelada de botões de ouro brilhando ao sol, e de malmequerzinhos brancos. Nenhuma folha se movia: através da ramaria ligeira o sol atirava molhos de raios de ouro. O azul parecia recuado a uma distância infinita, repassado de silêncio luminoso; e só se ouvia, às vezes, monótona e dormente, a voz de um cuco nos castanheiros. (Queiroz, 1988: 313)

Eça reforça os elementos já anteriormente expostos: tranquilidade, frescura, luz e cores, a natureza idílica cantada a partir das mais simples e banais plantas e, na quietude e no silêncio, a voz das aves; não o silêncio negro, pesado, mas um silêncio *luminoso*, i.e., um silêncio associado à vibração das coisas. Alencar diz que «Sempre tivera, todo o mundo devia ter, a religião daquelas árvores e o amor daquelas sombras...» Por religião pode-se entender veneração, supremo apreço, ligação profunda, respeito. Amar Sintra, é amar as árvores. Eça fala, através dos seus personagens, da sua paixão por Sintra.

4. VIAJANTES POR SINTRA

Viajantes do século XX a ela se referiram também. Teixeira Gomes (1860-1941) em registo de viagem, sobe à Pena (a que chama castelo) e relata:

O castelo é o altíssimo remate de agudas, negras penedias, (...) e donde, nos intervalos de gigantescos monólitos, rompe a fartíssima vegetação de árvores colossais. A cada passo a vista mergulha num tanque de verdura perfumada e fresca, tecida com magnífica opulência. Longa foi, e deliciosa, a ascensão, perdendo-me pelas veredas estreitas e serpentinadas, retrocedendo, a cada momento, em busca da estrada real, para me orientar; escutando o murmúrio das fontes, e alargando a vista, quando o horizonte se dilatava, e se desfazia em azul-pálido. Que seja para o mar ou para a terra, casando-se com o céu, por esses caminhos tortuosos, cada volta descobre vales profundíssimos, perspectivas infinitas. Levou-me duas horas o idílico, solitário passeio, numa atmosfera acariciadora, impregnada da fresca humidade dos musgos vetustos, que aveludam os blocos de granito, e amimam o tronco das velhíssimas árvores; levou duas horas quase de êxtase seráfico, possível de atingir aos corações profanos, o grande conúbio da natureza... (Teixeira Gomes, 1935, ed. 2022: 38):

O autor marca o contraste entre a rudeza dos granitos expostos nos agrestes picos da serra e a densidade luxuriante da vegetação. Assinala as delícias sensoriais do percurso (aspecto sempre caro ao autor), o perfume, a atmosfera fresca e acariciadora, o delicado murmúrio das águas, o veludo dos musgos nas rochas e troncos. E conclui falando de êxtase etéreo, na ligação profunda, íntima com a natureza, a comunhão que é aí possível atingir.

Saramago (1922-2010), em viagem para sul, e já chegado à Arrábida, confessa não ter tentado, sequer, descrever a serra de Sintra (Saramago, 1981).

Adjectiva-a de «feminina», o que se poderá entender como espaço recolhido, de amenidade acolhedora, generoso. E diz que «Sintra é o paraíso antes do pecado original». Lugar primordial, de uma pureza inicial. O lugar de um tempo pré-humano, e por isso íntegro e perfeito. Não descreve a serra de Sintra, mas o viajante (ele próprio, José Saramago) sobe ao Palácio da Pena, olha a massa verde do parque, e o que escreve poderia ser sobre a serra em geral:

Que a terra é fértil, já o sabia [...], mas que esta fertilidade possa manifestar-se com tanta força serena, como de um ventre inesgotável que se alimenta do que vai criando, isso só aqui estando se sabe. Só pondo a mão neste tronco ou molhando-a na água do tanque, ou aflagando a estátua reclinada coberta de musgo, ou, fechados os olhos, ouvindo o murmúrio subterrâneo das raízes. O Sol cobre tudo isto. Um pequeno esforço das árvores levantaria a terra para ele. O viajante sente a vertigem dos grandes eventos cósmicos. E, para se certificar de que não perderá este paraíso, regressa pelo mesmo caminho, conta os fetos e acha mais um, e portanto sai contente porque a terra promete não acabar tão cedo. (Saramago, 1981: 182)

«Só aqui estando se sabe»: o lado mais profundo da experiência é intransmissível e indescrevível. É preciso estar lá, imerso, entender a natureza do lugar e estar disponível e atento ao modo como nos interpela. O que se vê, o que se toca, o que se ouve, como se as raízes que ligam estes seres a mundos subterrâneos murmurassem. E de repente já não se trata dessa realidade física experienciada mas salta-se para o plano do cósmico. O poder das árvores e do lugar. E a força transfiguradora do olhar e do poder da escrita. E reinsiste, a concluir, no carácter paradisíaco do espaço. Em *Memorial do Convento* regressará à «famosíssima serra de Sintra, orgulho de nacionais, inveja de estrangeiros, que daria um bom paraíso no caso de Deus fazer outra tentativa» (Saramago, 1982, ed. 1990: 295).

5. PEQUENAS GEOGRAFIAS PESSOAIS

Ferreira de Castro (1898-1974) era presença regular em Sintra e aí escreveu durante cerca de três décadas grande parte da sua obra. A ligação com a Natureza e com Sintra estão bem expressas neste texto de 1964:

As minhas demoradas estadas nesse pequeno mundo de beleza insigne que é Sintra, com tantas veredas dum intimismo lírico, tantos rincões secretos onde

a poesia habita e tanta espiritualidade pairante, como se tudo propiciasse, às horas vespertinas, uma perfeita e voluptuosa fusão dos corpos e das almas, devem-se à irresistível fascinação que em mim exercem as grandes e verdes paisagens (Ferreira de Castro, 1964: 12):

Apaixonado por Sintra, pediu, num texto de 1970, para ser aí sepultado: «Desejaria ficar sepultado à beira de uma dessas poéticas veredas que dão acesso ao Castelo dos Mouros sob as velhas árvores românticas que ali residem e tantas vezes contemplei com esta ideia no meu espírito. Ficar perto dos homens, meus irmãos, e mais próximo da Lua e das estrelas, minhas amigas, tendo em frente a terra verde e o mar a perder de vista – o mar e a terra que tanto amei.» (In Alves, s/d: 82). Sintra é o lugar perfeito para passar a eternidade, no meio da natureza, sob as grandes árvores que desafiam o tempo, diante da lua e das estrelas. Diante do cosmos, da terra sempre verde e do mar infinito.

Maria Gabriela Llansol (1931-2008) viveu em Sintra e esta habita a obra da escritora. Não a Sintra idílica e sublime, mas a das pequenas-grandes coisas quotidianas, que constroem as paisagens de cada um e, de forma tão extraordinariamente pessoal, a paisagem literária da escritora, como se encontra nalguns dos numerosos cadernos que têm sido parcialmente publicados.

... Apoiei a nuca sobre a rocha e principiei a ver que, por cima da minha cabeça, seguindo os raios de luz que desejavam partir, havia ruas extensas e elípticas, orifícios ou vazios entre as folhas, que correspondiam a praças verdes, que acolhiam um lugar habitado, elevado à potência da copa de uma árvore. O meu corpo sentado perdeu-se, e fiquei visível e invisível. [...] E o corpo estava onde estava o meu olhar, às portas de uma cidade-árvore que eu intitulara o Grande Maior (Llansol, 2001: 1)

e

Passávamos agora por Grande Maior, a minha árvore favorita, pela impressão que me traz a sua grandeza, na sua sombra de simplicidade [...]. Nesta meditação, a olhar através das plantas verdes... pela Volta do Duche seguia para a Vila Velha através de plátanos, castanheiros, e de uma árvore soberba – a que eu chamo Grande Maior. Quando passo por ela digo sempre (pura verdade!): – Bom dia, Grande Maior! (Llansol, 2019: 41)

Uma grande árvore marca a Sintra de Maria Gabriela Llansol, o velho plátano da Volta do Duche. E é vizinha e companheira, a quem a escritora se dirige quando por ela passa. Uma grande árvore que marca o lugar e a vida

de quem a vê. Mas é também cidade de ruas e praças, uma árvore-cidade, lugar habitado pelo olhar. Uma grande árvore como o plátano Grande Maior (a autora tinha ascendência espanhola e *mayor* em espanhol significa ancião, antepassado) pode conter uma cidade, pode conter o mundo, na pessoal cosmogonia da escritora e no poder transfigurador da sua escrita. Sintra tem árvores extraordinárias, colossais, que impõem a sua presença e a sua beleza. Seres de reverência, testemunhas silenciosas existindo fora do tempo e convocando a ideia de eternidade, as árvores têm a substância do sagrado. E para Llansol, «a beleza da forma e da cor é a santidade das árvores» (Llansol, 2006: 54) e «o ser existe como beleza» (Llansol, 2000: 44).

Thomas Bernhard (1931-1989), importante escritor austríaco, era um apaixonado por Sintra. Em *O Náufrago* (1983) romance desesperado e obsessivo à volta da morte, de Bach, do génio de Glenn Gould e da impossibilidade de se ser pianista após ter ouvido Gould, o narrador diz que «em Sintra vou decerto encontrar maneira de me aproximar de novo da música» (Bernhard, 1983: 64). O narrador abandonou a música, quando compreendeu que nunca poderia estar ao nível de Glenn Gould. Mas acredita que em Sintra, lugar inspirador, transformador, será possível vencer o desespero e voltar à música, i.e., viver a vida. E em Sintra, «[...] região que considero das mais belas *do mundo*», veio-lhe «a ideia de escrever qualquer coisa sobre o Glenn, qualquer coisa, não conseguia saber o quê, *qualquer coisa sobre ele e a sua arte*» (*ibidem*: 65). Sintra permitirá ao narrador aproximar-se de Gould, do seu génio e do génio de Bach. Sintra, espaço de beleza e de esperança e transformação.

Vergílio Ferreira (1916-1996) produziu parte importante da sua obra em Fontanelas, na região de Sintra. Com *Louvar e Amar Sintra* (1998), escreveu um belo ensaio poético em que encontramos Sintra e Vergílio Ferreira: o lugar de silêncio e solidão onde é possível ouvir a nossa voz. Texto pouco conhecido, justifica-se que seja em grande parte aqui transcrito:

Sintra é o mais belo adeus da Europa quando enfim encontra o mar. Camões o soube quando os seus navegadores a fixaram como a última memória da terra, antes de não verem mais que «mar e céu». E no entanto, ou por isso, o espaço que ela nos abre não é o da infinitude mas o que a limita a um envolvimento de repouso.

Alguém a trouxe de um paraíso perdido ou de uma ilha dos amores para uma serenidade de amar. Ela é assim o refúgio de nós próprios e de todo o excesso que nos agride ou ameaça.

O sagrado dos seus bosques de frescura e de sombra não se nos interioriza como o espaço de uma catedral, mas exterioriza-se-nos em acalmia de uma mitologia pagã. As ninfas que habitaram estes bosques, deixaram,

ao abandoná-los, a memória física de um prazer sensível. Sintra é o único lugar do país em que a História se fez jardim. Porque toda a sua legenda converge para aí e os seus próprios monumentos falam menos do passado do que de um eterno presente de verdura. E a memória do que foi mesmo em tragédia desvanece-se no ar ou reverdece numa hera de um muro antigo.

Em Sintra não se morre – passa-se vivo para o outro lado. Porque a morte é impossível no vigor da beleza. E a memória do que passou fica nela para colaborar. Eu disse que as ninfas abandonaram estes bosques. Mas não é de todo improvável que voltemos a encontrá-las. Como todas as divindades pagãs que nasceram para perdurarem no eterno da sua juventude. O aviso de Dante para abandonarmos as esperanças às portas do Inferno, inverteria aqui o sentido para se entrar no Paraíso. E não precisaríamos de uma Beatriz para no-lo iluminar porque estaria invisível no visível de outra beleza. O que deixamos à porta é o excesso do que nos oprime e convulsiona e incendeia as noites de insónia. O que deixamos à porta é justamente o Inferno. Possível é assim que a olhos já cristianizados, nós encontremos neste bosque deleitoso medieval os seus anjos mensageiros, educadores da Justiça, Fortaleza e outras virtudes que lá fora nos faltam. «Porque a vida do ermo, solitária e apartada, é vida angelical, mas a vida da cidade é ruído do inferno». Não será possível sabê-lo no fresco repouso da sua sombra? Porque é no silêncio repousado que a meditação tem melhor voz de se ouvir. Mas o inferno insiste em voltar sob a forma do trânsito e do ruído. E com eles a poluição dos ares deste verdadeiro *locus amoenus* de que variamente nos fala a literatura medieval latina. Até quando? ...Pagã ou cristã ou mesmo moura, Sintra tem o sagrado do outro lado da vida imediata e utilitária. A convulsão apazigua-se, o ruído afoga-se no silêncio da floresta, o tempo abrande-se numa lentidão genesíaca. Um banco e uma sombra tranquiliza-nos do nosso excesso e é possível então ouvir em nós a voz que outras vozes ensurdecaram. Amar o seu silêncio, a frescura inicial da alma, a História e monumentos feitos elementos da Natureza. Amar a legenda sempre recente, a memória breve, a iniciação à alegria que não cansa. (Ferreira, 1998: s/p).

Dentro e fora: dentro (circunscrito, como o paraíso), existe esse mundo ideal, tranquilo, lugar da beleza e do amor; fora, existe o ruído, o excesso (do mundo e nosso também), o inferno. «Envolvimento de repouso» e «refúgio de nós próprios e de todo um excesso», lugar de abrigo, de tranquilidade, onde cada um convoca a sua dimensão mais tranquila e autêntica, longe da voragem e ruído do mundo. «Ouvir em nós a voz», a nossa voz: a quietude e o silêncio possibilitam esse encontro de cada um consigo próprio. (Ferreira, 1998)

Sintra veio do paraíso perdido e da ilha dos amores, aqui tornados reais. É esse lugar da «serenidade de amar». As ninfas (de que já Camões falara) deixaram a memória física, i.e. material, de um prazer sensível: Sintra, espaço de prazeres e delícias, um lugar para a manifestação do amor.

Os ambientes românticos estão frequentemente associados ao decaimento, como uma memória nostálgica de um passado idealizado de que apenas restam ruínas, restos e sombras, sinais de um tempo que passou e de morte. Mas em Sintra a vegetação resplandecente afirma a sua força vital e nega a morte porque esta «é impossível no vigor da beleza». «O eterno presente de verdura» tem o poder de apagar a morte. (Ferreira, 1998: s/p)

«O ruído afoga-se no silêncio da floresta, o tempo abrandá-se numa lentidão genesiaca»: dentro da floresta, o silêncio e a quietude levam à alteração das dimensões de espaço-tempo. O *espaço estático* coloca-se fora do tempo; «o tempo abrandá-se» porque o tempo transforma-se como que suspenso num momento inicial (donde a referência ao génesis) (Ferreira, 1998: s/p). O «bosque deleitoso medievo» constitui uma referência ao texto *Bosco* (ou Boosco) *Deleitoso* escrito nos séculos XIV ou XV (Anónimo, 1515). Obra marcante da espiritualidade portuguesa, recupera em grande parte o texto *De Vita Solitaria*, de Petrarca. O *bosco* (bosque) constitui um lugar isolado em que o pecador se afasta do mundo e procura consolo espiritual e perfeição, seguindo a via da purificação e ascese, que o conduzirá à contemplação de Deus. É o bosque sagrado, metáfora do paraíso.

Envolvimento, repouso, serenidade, frescura, prazer sensível, beleza, silêncio, solitário, lentidão, paraíso perdido, sagrado, puro, refúgio, jardim, amor, há neste texto todo um léxico que remete para a ideia de Éden, lugar de paz e de felicidade, jardim das delícias, *locus amoenus*, acolhedor abrigo, resguardado do mundano e ruidoso mundo exterior. A ilha dos amores projecta-se em Sintra.

Vergílio Ferreira (1981) refere que os seus «ambientes [ficcionais] até hoje *fixados* para a emoção foram a aldeia, o Alentejo, o Seminário, um pouco de Coimbra, um pouco da beira-mar». Esta beira-mar da região de Sintra, surge na sua escrita, diarística ou ficcional.

No diário *Conta-Corrente* (Ferreira, 1981) surgem por diversas vezes os espaços da Serra de Sintra e da faixa litoral para Norte. Numa deslocação à Peninha, de onde se avista o mar e grande parte da costa do concelho de Sintra, frente aos grandes horizontes, escreve: «Estar ali uns dias. É bom na imaginação. Ouvir a voz das origens, espriar de nós o que em nós se reprime. Dilatar-mo-nos a uma obscura dimensão cósmica. Ser-mos mais do que nós.» (Ferreira, 1998: 104). Encontrar a dimensão primordial, face ao infinito ser-se em plenitude, transcender a pequena dimensão humana.

O mar é uma referência frequente nestes textos: «... em frente, num entreluzir de sol, aberto ao infinito, o mar. E este instantâneo ficou em mim e perdura como uma aparição de beleza e de reconciliação connosco por sobre tudo quanto oprime e é cansaço e negação. [...] Um pedaço de sol e mar ilumina e lava a noite mais sombria até aos confins da sua sombra.» (Ferreira, 1981: 272). Ou «diante do mar, como diante de qualquer espectáculo da Natureza, o comentário é feito quase só com interjeições. Mas lá reflecti que é o espectáculo mais monótono e mais fascinante. E pensei que há milhões de anos é assim. Obscuramente prolongámos a nossa vida até esses milhões». (*ibidem*: 82)

Espaços de interrogação e de reconciliação – o tempo e o espaço infinitos, o fascínio do mar sem fim, o poder do sol e do mar que «lava a noite mais sombria», a força da beleza, a dimensão humana perante o infinito. Como sempre em Vergílio, as paisagens são lugares de espanto, interrogações e questionamentos, inquietações metafísicas no apelo da transcendência. Frente ao mar e ao céu, na vertigem dos grandes espaços, desenvolve um inquieto monólogo interior, interrogando-se sobre o sentido das coisas, sobre o eu, a dimensão e o destino humano, numa relação metafísica com o universo

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os textos aqui apresentados realçam a enorme riqueza simbólica do território. Particularmente Byron, Eça de Queiroz e Teixeira Gomes marcam o contraste entre (i) a amenidade, a beleza da cobertura verde, a doçura edénica e (ii) a grandeza selvática, os cumes agrestes, a rudeza dos afloramentos. Esta oposição evoca os conceitos de belo e sublime, e efectivamente Sintra ilustra bem as diversas categorias estéticas (Burke, 1757):

– o sublime, experiência transformativa associada ao espanto, emaravilhamento, perplexidade e receio; envolve respeito e reverência perante o majestoso e poderoso, porque gigantesco e/ou com capacidade destrutiva que se traduz numa percepção de risco; pode envolver uma dimensão de desconhecido, de mistério; conceito algo paradoxal (gratificação estética associada a alguma forma negativa de prazer);

– o belo, experiência positiva, que de forma directa agrada aos sentidos, sendo, em grande medida, consensual; associado a delicadeza e a harmonia no sentido clássico;

– o pitoresco, algo que não se enquadra nas outras categorias; agradável, característico de um dado local, com interesse e valorizável como representação pictórica.

Eça de Queiroz, através dos seus personagens, valoriza todas estas categorias.

As diferentes emoções perante a natureza (construindo entre si uma complexa rede de relações) surgem também claramente expressas nos diversos textos aqui analisados:

– espanto, emaravilhamento, reverência diante do espectáculo da natureza (Byron, Eça, Teixeira Gomes, Vergílio Ferreira, Bernhard, Saramago);

– serenidade, tranquilidade, paz, amenidade (Garrett, Eça de Queiroz, Vergílio Ferreira);

– alegria, ligada à beleza, e à ligação profunda com a paisagem (Byron, Eça, Vergílio Ferreira);

– solidão, ligada à serenidade, associada ao processo de auto-descoberta e de interrogação (Vergílio Ferreira);

– fascinação, associada à atenção pelos detalhes, cores, padrões, contrastes, diversidade e complexidade (Byron, Eça de Queiroz, Maria Gabriela Llansol).

As obras dos diversos autores revelam uma ligação empática profunda, uma paixão por este território – a topofilia, de que falam Bachelard (1957) e Tuan (1974). Surgem mesmo referências a comunhão e a união natureza-humanidade, sentimentos de uma ligação íntima e profunda (como em Teixeira Gomes e Ferreira de Castro), de espaço epifânico, transformador e de reconciliação (Ferreira de Castro, Bernhard, Vergílio Ferreira). A generalidade das obras literárias aqui percorridas valorizam Sintra como um lugar com que se constrói uma relação rica de emoções e sentimentos, associados aos conceitos de éden, jardim das delícias, ilha dos amores.

O imaginário em torno de Sintra liga-se ainda às imagens de bosque sagrado, montanha mágica, montanha sagrada. Montanha genesíaca (presente na ficção de Vergílio Ferreira), lugar do início, anterior ao pecado original (i.e. pré-humana), nas palavras de Saramago (1981). O paraíso, conceito tão frequentemente associado a Sintra, é descrito no *Génese* como um espaço delimitado, protegido, fresco, luminoso e tranquilo, onde as águas correm e as árvores estão carregadas de frutos. Tanto constitui um jardim suspenso (Babilónia) como uma montanha elevada que escapou ao dilúvio e onde se desenvolve uma vegetação maravilhosa (Miquel, 1985). Elementos comuns nas visões deste espaço das origens são o carácter circunscrito, a vegetação luxuriante e um tempo passado, como uma idade de ouro de que os seres humanos

sentem a perda, têm o desejo e a nostalgia (o paraíso perdido). Sintra, na escrita de Gil Vicente a Saramago, ilustra estas ideias.

Sintra literária fala do lugar ideal e do tempo perfeito – do desejo de regresso à ilha dos amores, da nostalgia do paraíso perdido. Mas, como diz Saramago (1982), «Sintra é o paraíso *encontrado*». E onde podemos entender profundamente a ideia de que «uma paisagem é um estado de alma» (Amiel, 1839-1881).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Ricardo A. (s/d). *Ferreira de Castro. Catálogo do Museu*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra.
- AMIEL, Henri-Frédéric (1976 [1839-1881]). In B. Gagnebin e P. M. Monnier (org.), *Journal Intime*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- ANÓNIMO (2022 [1515]). *Bosco Deleitoso*. (Org. J. A. F. Carvalho, L. S. Fardilha e M. L. C. Fernandes). V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- BACHELARD, Gaston (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Les Presses Universitaires de France.
- BARTHES, Roland (1968). L'effet de réel. *Communications* 11: 84-89.
- BERNARDO, João Manuel (2013). «A natureza, a ideologia, o sagrado». In A. Veríssimo Serrão (ed.), *Filosofia e Arquitectura Paisagista – Intervenções* (pp. 143-162). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/10480>.
- BERNHARD, Thomas (1987 [1983]). *Der Untergeher. O Naufrago* (Trad. Leopoldina Almeida). Lisboa: Relógio D'Água.
- BURKE, Edmund (1990 [1757]). *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford University Press.
- BYRON, George (1812-1818). *Childe Harold's Pilgrimage, A Romaunt*. London: John Murray.
- CAMÕES, Luís de (2000 [1572]). *Os Lusíadas*. Lisboa: Instituto Camões.
- FERREIRA, Vergílio (1981). *Conta-Corrente 2*. Amadora: Bertrand.
- FERREIRA, Vergílio (1998). «Louvar e Amar Sintra». In *Sintra Património da Humanidade*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra. <https://paisagemcultural.sintra.pt/depoimentos/virgilio-ferreira.html>
- FERREIRA DE CASTRO (1964). «O último quarto de hora da minha vida». *O Século Ilustrado* 1369: 12.
- GARRETT, Almeida (1846). *Por bem, as Pegas de Sintra*. In Theophilo Braga (coord.). *Obras Completas* (pp. 389-391). Lisboa: Empreza da História de Portugal.
- GARRETT, Almeida (1904 [1922]). *Impromptu de Cintra*. In Theophilo Braga (coord.). *Obras Completas* (pp. 615-616). Lisboa: Empreza da História de Portugal.

- GLOTFELTY, Cheryll (1996). «Introduction: Literary studies in an Age of Environmental Crisis». In C. Glotfelty e H. Fromm (eds.). *Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (pp.xv-xxxvi). Athens: University of Georgia Press.
- LLANSOL, Maria Gabriela (2000). *Onde vais Drama-Poesia?* Lisboa: Relógio d'Água.
- LLANSOL, Maria Gabriela (2001). *Parasceve*. Lisboa: Relógio d'Água.
- LLANSOL, Maria Gabriela (2006). *Amigo e Amiga: curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- LLANSOL, Maria Gabriela (2019). *Sintra em Passo de Pensamento*. Sintra: Feitoria dos Livros.
- MIQUEL, Pierre (1983). «Paradis». *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique*, vol. 12, 187-197. Paris: Beauchesne.
- QUEIROZ, Eça de (1888). *Os Maias, Episódios da Vida Romântica*. Porto: Livraria Internacional de Ernesto Chardron.
- QUEIROZ, Eça de (1980). *A Tragédia da Rua das Flores*. Lisboa: Moraes Editores.
- SARAMAGO, José (1981). *Viagem a Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SARAMAGO, José (1982). *Memorial do Convento*. Lisboa: Caminho.
- SCHNEIDER-MAYERSON, Matthew, WEIK VON MOSSNER, Alexa, MALECKI, W. P. e HAKEMULDER, Frank (edt.) (2023). *Empirical Ecocriticism. Environmental Narratives for Social Change*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SLOVIC, Scott e YANG, Ying-yu (2010). «Future of ecocriticism: strategic openness and sustainability: an interview with Scott Slovic». *Comparative Literature: East & West*, 13(1): 105-116.
- SOUTHEY, Robert (1816). *Poet's Pilgrimage to Waterloo*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, Paternoster Row.
- TEIXEIRA-GOMES, Manuel (1991 [1935]). *Regressos*. Lisboa: Bertrand.
- TUAN, Yi-Fu. (1974). *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- VICENTE, Gil (1962 [1529]). *Triunfo do Inverno*. In *Compilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, Livro Terceiro. Lisboa: João Álvares.
- VINNING, Joanne e MERRICK, Melinda S. (2012). «Environmental Epiphanies: Theoretical Foundations and Practical Applications». In S. D. CLAYTON (ed.) *The Oxford Handbook of Environmental and Conservation Psychology* (pp. 485-508). Oxford: Oxford University Press.
- ZAPF, Hubert (2006). «The state of ecocriticism and the function of literature as cultural ecology». In C. GERSDORF e S. MAYER (eds.). *Nature in Literary and Cultural Studies. Transatlantic Conversations on Ecocriticism* (pp. 49-70). Amsterdam /New York: Rodopi.

O autor não segue o Acordo Ortográfico de 1990

Agradecimentos: À editora Ana Cristina Carvalho e a um revisor anónimo, pela valiosa revisão.



Antigo posto de receção das uvas na Adega Regional de Colares.
Postal n.º 9. In Paulo, J. V. e Carvalho, A. C. (2001), *A Vinha e o Vinho de Colares*
– *Uma região demarcada desde o início do século xx.*





Autoras e Autores

NOTAS BIOCURRICULARES

João Manuel BERNARDO. Ecólogo, foi professor no Departamento de Paisagem, Ambiente e Ordenamento da Universidade de Évora, tendo colaborado com outras universidades em ensinos graduados e pós-graduados. Responsável por formações pós-graduadas em ecologia humana, e ambiente e sustentabilidade. Deu formação em desenvolvimento e sustentabilidade em regiões tropicais em Timor e São Tomé e Príncipe. Ensinou e publicou nas áreas da ecologia aquática, ecologia humana e sustentabilidade. Participou em diversos projectos nas áreas dos recursos hídricos e da gestão e conservação de ecossistemas aquáticos. Foi consultor do Instituto da Água, participando na elaboração do 1.º Plano Nacional da Água e na implementação da Directiva-Quadro da Água da União Europeia relativamente à qualidade ecológica. Interesses nas artes visuais: expôs pintura e fotografia, foi curador e fez visitas guiadas a exposições.

Ana Cristina CARVALHO. Nasceu em Lisboa em 1961 e vive em Sintra. Entre 1986 e 2010 foi Engenheira do Ambiente do Instituto de Conservação da Natureza e Florestas, com funções sobretudo na área da informação e divulgação ambiental. Mestre (2009) e doutora (2015) em Ecologia Humana (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa) com as teses, respetivamente: *Climas de Mudança: Vulnerabilidade Humana às Alterações Climáticas* e *A Relação Eco-humana na Vida e na Obra de Ferreira de Castro*. Foi professora auxiliar convidada do Departamento de Sociologia, na cadeira «Desenvolvimento e Sustentabilidade» (2009 – 2018). Autora de artigos científicos e publicações de divulgação científica e do livro *Terra Nativa – Natureza e Paisagem Humanizada em Ferreira de Castro* (2017). É coeditora de *Amazónia – Reflexos do Lugar nas Literaturas Portuguesa e Brasileira* (2020) e dirige desde 2020 a coleção de livros «Literatura e Ambiente – Imagens do Ambiente Natural e Humano na Literatura de Ficção». É investigadora integrada do CICS.NOVA, desenvolvendo atualmente um projeto multianual financiado pela FCT na interface Literatura Portuguesa e Clima.

Natália CONSTÂNCIO. Doutorada em Estudos Portugueses, com a Tese *Subversão e Paródia na Obra de Mário de Carvalho* (2012). Investigadora Integrada do IELT (NOVA-FCSH) e Investigadora do CIAC, Universidade do Algarve. Coordena, desde 2018, com o historiador Daniel Alves (IHC-NOVA-FCSH), o *Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental* (<http://litescape.ielt.fcsh.unl.pt/>). Autora de resenhas literárias, estudos e artigos académicos sobre Literatura, Literatura e Ambiente, e Literatura e Turismo. É autora do *Romance de Dom Dinis. El-Rey que (nom) fez tudo quanto quis* (2022); do conto *A Última Entrevista* (2021); do romance *O Homem que Vivia Dentro dos Sonhos* (2016), livro que integrou o Plano Nacional de Leitura – LER+, em 2019. Com o pseudónimo Dulcineia, assina *A Súplica de D. Pedro* (2014), o livro infantil *Inês, a Fada-Boneca – O Roubo das Letras e das Cores do Arco-Íris* (2015), e poesia, publicada em antologias literárias e em obras mistas (académicas e literárias).

Alexandre Magno FLORES. Licenciado em História (pré-Bolonha), mestre em História Regional e Local pela Faculdade de Letras de Lisboa. Diplomado em bibliotecário-arquivista pela Universidade de Coimbra. Historiador e bibliotecário, dirigiu a Biblioteca Municipal de Almada (1976-1999) e o Arquivo Histórico da mesma Câmara (1999-2014). Foi docente convidado do ensino superior, no curso de pós-graduação em Ciências Documentais, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (década de 1980). Da sua extensa obra publicada, destacamos: *Forais de Almada e seu Termo* (história, com António Nabais), *Fernão Mendes Pinto* (biografia, com Reinaldo Varela Gomes e R. Pereira de Sousa), «Romeu Correia: o Homem e o Escritor» (ensaio), *Chafarizes de Lisboa* (arte e história, com o aquarelista Carlos Canhão), «Bulhão Pato na Outra Banda» (ensaio). Coordenou as publicações periódicas: *Anais de Almada, revista cultural* e *Almada na História: boletim de fontes documentais*, de 1998 até 2014, ano em que se reformou.

Ana LAVRADOR-SILVA. É licenciada em Geografia e mestre em Geografia Física e Ambiente, pelo CEG-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Doutorada em Artes e Técnicas da Paisagem (Universidade de Évora). É professora do ensino básico e secundário e investigadora no CICS.NOVA e no IELT (FCSH-UNL). Colabora na formação de professores e em projetos de investigação no âmbito da paisagem, em particular estudos de perceção e representação ligados às paisagens vinhateiras e às paisagens literárias de Portugal. Participa regularmente em seminários e conferências e conta com publicações em livros e revistas científicas, nacionais e internacionais. Recebeu a menção especial em

«Monographies et études spécialisées pour le livre», pela Organization Internationale de la Vigne et du Vin, com o livro *Paisagens de Baco* (Paris, 2013). Tem publicadas as obras poéticas: *Prisão Dourada – diário poético da pandemia 2020* e *Treze Gatos e um Leão* e a crónica *Adoráveis Vagabundos* (2023).

António Apolinário LOURENÇO. Professor de Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde coordena a secção de Estudos Espanhóis. Integra, desde a fundação dessa unidade de investigação, a Comissão Executiva do Centro de Literatura Portuguesa. Tem colaborado com textos sobre literatura em publicações periódicas de diversos países. É autor, coordenador ou editor de mais de duas dezenas de livros publicados em Portugal, Espanha, Brasil e Estados Unidos da América, entre os quais uma *História da Literatura Espanhola* (Porto, 1994, em colaboração com Eloísa Álvarez) e uma *Historia de la Literatura Portuguesa*, que coordenou em colaboração com José Luis Gavilanes (Madrid, 2000). O seu livro mais recente intitula-se *Portugal y su Literatura, del Siglo de Oro a la Edad de Plata* (Madrid/Cáceres, 2021).

Ada MILANI. Doutorada em Literaturas Modernas e Comparadas pela Universidade de Génova com uma tese sobre a revista moçambicana *Itinerário*. Entre 2018 e 2023 foi professora contratada nas Universidades de Milão e Siena. Atualmente é investigadora de Literatura Portuguesa e Brasileira no Departamento de Letras e Filosofia (DILEF) da Universidade de Florença. Os seus interesses de pesquisa situam-se nos estudos pós-coloniais e transnacionais, na análise do papel da imprensa periódica e das correlações entre literaturas africanas e resistência anti-colonial, na tradução literária e na literatura infanto-juvenil, entre outros. É autora da monografia *Immaginari transnazionali. La formazione della letteratura mozambicana e la rivista «Itinerário» (1941-1955)* (Mimesis, 2020) e de traduções, artigos, capítulos de livros, entre os quais: «Irene Gil e Sofia Pomba Guerra: vozes de mulheres portuguesas em Moçambique nas páginas de Itinerário», *Ex-aequo* n.º 39 (2019); «Madgermanes: migração, trauma, memória no Moçambique pós-colonial», *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 34, n.º 2 (2024).

Miguel REAL. Licenciatura em Filosofia, Mestrado em Estudos Portugueses, professor do ensino secundário. Últimos livros nos últimos quatro anos: *Pessoa & Saramago* (ensaio), *As 7 Vidas de José Saramago* (biografia, com Filomena Oliveira), *O Último Minuto na Vida de Saramago* (romance), «25 Mulheres na Cultura

Portuguesa» (divulgação Marie Claire, com Carlos Nogueira), *Autobiografia de Jesus* (romance) e *Floribela, Floribela* (teatro, com Filomena Oliveira). Em outubro de 2024 foi publicado *História Global da Literatura Portuguesa*, uma ideia de José Eduardo Franco com a colaboração de Miguel Real, a de Annabela Rita, a de Isabel Ponce de Leão (coordenadores) e de mais 100 autores.

Annabela de Carvalho V. RITA. [URL:<http://sites.google.com/site/annabelarita1/>]. Doutorada, com Agregação e dois pós-doutoramentos em Literatura, é professora aposentada da Univ. de Lisboa, investigadora integrada do Centro de Estudos Globais – Univ. Aberta e colaboradora do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade – Univ. Minho. Presidente da Academia Lusófona Luís de Camões e do Instituto Fernando Pessoa (SHIP), Diretora da Associação Portuguesa de Escritores e do Observatório da Língua Portuguesa, Conselheira da Sociedade Histórica da Independência de Portugal e do Museu Virtual da Lusofonia da Univ. Minho. Membro de instituições científicas e culturais nacionais (Academia Portuguesa de História, Grémio Literário, Sociedade de Geografia de Lisboa, etc.) e estrangeiras (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da Univ. Federal de Sergipe, Centro Interdisciplinare di Ricerca sulla Cultura di Genere da Univ. degli studi Internazionali di Roma, Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Langues, les Littératures, les Arts et les Cultures da Univ. Assane Seck de Ziguinchor do Senegal, Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, e outros), integrando diversos Conselhos Científicos de revistas, coleções, obras completas e projetos em Portugal e no estrangeiro. Prémios e distinções: c. três dezenas em Portugal e no estrangeiro. Obras principais: *Eça de Queirós Cronista* (1998; 2017); *Labirinto Sensível* (2003-04); *No Fundo dos Espelhos* (2003-2007, 2018); *Cartografias Literárias* (2010; 2012); *Paisagem & Figuras* (2011); a trilogia *Luz e Sombras no Cânone Literário* (2014), *Do que não existe. Repensando o Cânone Literário* (2018) e *Perfis & Molduras no Cânone Literário* (2018); a duologia *Sfumato. Figurações in hoc signo. Na senda da identidade nacional* (2019) e *Sfumato & Cânone. Na senda da identidade nacional* (2021); *Teolinda Gersão: encenações* (2020); *O Essencial sobre Teolinda Gersão* (2021).

Maria da Graça SARAIVA. Nasceu em Lisboa, em 1951. É Licenciada em Arquitetura Paisagista e Engenharia Agronómica e Doutorada em Arquitetura Paisagista, pelo Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa. Foi Docente de Arquitetura Paisagista na Universidade de Évora, no Instituto Superior de Agronomia, no Instituto Superior Técnico e na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, onde se aposentou como Professora Associada.

Foi Assessora no Ministério do Ambiente, do Ordenamento do Território e do Desenvolvimento Regional, entre 2005 e 2009. Atualmente é investigadora no CIAUD (Centro de Investigação de Arquitetura, Urbanismo e Design) da Faculdade de Arquitetura da UL. É gestora de uma empresa agroflorestal no Ribatejo e Presidente da Associação Observatório de Paisagem da Charneca (OPC), que tem como objetivos a divulgação e dinamização dos valores dessa paisagem. Publicou diversos trabalhos, entre os quais os livros *O Rio como Paisagem* (1999) e *Árvores na Cidade, Roteiro das Árvores Classificadas de Lisboa* (com Ana Ferreira de Almeida) (2018).

João Monteiro SERRANO. Natural e residente em Alpiarça, onde nasceu em 23-01-1952. Doutoramento Europeu em Ciências da Educação (Universidades de Évora e Castilla-La Mancha), mestre em Gestão (ISCTE), licenciado em Economia (ISEC). Foi professor convidado da Escola Superior de Gestão e Tecnologia de Santarém, e da Universidade de Castilla – La Mancha (polo de Talavera de la Reina). Membro efetivo da *Cátedra do Tejo* (Univ. Castilla-La Mancha / Toledo). Coordenou o projeto de candidatura da Cultura Avieira a património nacional imaterial. Dirigente associativo, na Confraria Ibérica do Tejo e na Associação para o Desenvolvimento de Alpiarça. Investigador de temas ligados ao património imaterial e dinamizador de ações ligadas ao desenvolvimento regional. Coordenador de cursos de formação profissional certificada, no âmbito do POPH (Programa Operacional Potencial Humano). Coordenador editorial da editora associativa AIDIA. Autor de diversos livros dedicados ao património imaterial, especialmente no registo escrito de memórias de pessoas que marcaram culturalmente as suas comunidades.

Vítor Pena VIÇOSO. É professor aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se doutorou em Literatura Portuguesa (1989). Publicou em várias revistas ensaios relativos ao Simbolismo e ao Neo-Realismo, com particular incidência em autores como Raul Brandão, Ferreira de Castro, Alves Redol, Carlos de Oliveira, Urbano Tavares Rodrigues e José Saramago. De destacar os livros *A Máscara e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão* (1999; 2.^a ed. revista e aumentada (2021), *A Narrativa Neo-Realista – As Vozes Sociais e os Universos da Ficção* (2011) e *Carlos de Oliveira – o halo e o espelho turbado* (2022).

APOIOS



RIBATEJO E ESTREMADURA. *Territórios que o eixo natural e paisagístico do rio Tejo simultaneamente une e separa, são um fértil exemplo do dom inspirador de algumas regiões para nutrir o imaginário dos escritores. No «poente alaranjado» da «pluriforme» Estremadura, nas terras da Borda d'Água e charnecas desse Ribatejo que é fronteira «entre a civilização da pedra» do Norte e «a civilização do barro» do Sul, no alcance das marés, nos episódios cíclicos de cheias encontraram muitos autores da Língua Portuguesa motivo e cenário da sua escrita memorialística, ensaística, mas sobretudo ficcional.*

Que valor tem a nossa literatura de ficção enquanto celeiro imaterial da memória do Ribatejo e da Estremadura? Que imagens desse património nos legaram os escritores nos seus romances, contos e novelas? Podem as suas páginas acender a consciência ecológica, geográfica e climática nos leitores de hoje?

As investigadoras Ana Cristina Carvalho e Natália Constâncio (Univ. Nova de Lisboa), Maria da Graça Saraiva (Observatório da Paisagem da Charneca e Universidade de Lisboa) e Ana Lavrador-Silva (Univ. Nova de Lisboa) reuniram em torno destas questões 12 investigadores, numa cooperação consagrada a esta região de transição entre o Portugal atlântico e o mediterrânico, firmada na análise de 34 obras, na sua maioria de ficção, de 18 escritores da Literatura Portuguesa.

A série *Literatura & Ambiente*, inédita no panorama editorial português, foi pensada sob o signo da Ecologia Humana e da Ecocrítica: os seus estudos e reflexões valorizam em especial as imagens literárias da paisagem humanizada e da interdependência histórica entre o ser humano e os recursos naturais, incluindo o Clima. Dentro deste eixo temático cruzam-se as Ciências da Terra, as Ciências Sociais e Humanas e a Arte Literária. Os cinco volumes propõem-se à academia, mas vivem também da sua aptidão para cativar um público mais amplo, interessado e curioso.

1. ALENTEJO(S)
2. BEIRA(S)
3. MINHO, DOURO E TRÁS-OS-MONTES
4. RIBATEJO E ESTREMADURA
5. ALCARVE(S)

Direção: Ana Cristina Carvalho



9 789893 589120