



a
fonte

FONTE DE ESTÍMULO INTELECTUAL

FICHA TÉCNICA

DIRETOR

Armando Coelho

COORDENAÇÃO

Marília Costa

CONSELHO EDITORIAL

Albuquerque Mendes
Francisco Ribeiro da Silva
Helder Pacheco
Isabel Ponce de Leão
José Manuel Tedim
Maria Fernanda Bahia

COMISSÃO DE REDAÇÃO

Albertina Pinto Ribeiro
Celeste Alves
Marília Costa

ISSN

2182-1062

DEPÓSITO LEGAL

416315/16

TIRAGEM

500 exemplares

ANO DE EDIÇÃO

2017

© Artigos e outros textos são da responsabilidade dos autores

ÍNDICE

Editorial	7
Armando Coelho	
SESSÃO SOLENE	
Sessão solene de abertura do ano 2016-2017	10
Sob o signo de “Sophia de Mello Breyner Andresen”, na “sua” casa	
Pórtico	13
Armando Coelho	
Sophia e o ofício da poesia	17
Isabel Pires de Lima	
Pequenos registos biográficos	25
Maria Andresen de Sousa Tavares	
Saudação, gratidão e mensagem	31
D. António Francisco dos Santos	
TEOLOGIA E ÉTICA, ÉTICA E PSICOLOGIA	
Maria, mãe de misericórdia, mulher eucarística	37
António Couto	
Os Atos dos Apóstolos	
<i>Genotexto e fenotexto: modos de enunciação</i>	55
Maria Manuela Maldonado	
A sistemática busca dos “porquês” do ser e do viver com sentido e qualidade	67
Frei Bernardo Domingues, O.P.	
Prevenção das dependências: A melhor forma de intervir	71
Carlos Filipe-Saraiva	

ARTES • Ensaio

Cálice de S. Geraldo	79
Maria Elisa Belchior	
Albuquerque Mendes - entre ações, pensamento e obras, residem datas e locais	89
Maria de Fátima Lambert	
Dois construtores de lugares da cultura e da arte em Portugal	103
Laura Castro	
Coleções internacionais. Berardo e Serralves: Pontos em comum e distintos	119
Adelaide Duarte	

ARTES • Pintura

Vida e Morte Severina	133
Elisa Branco, Fernanda Magalhães, Maria Helena Seabra, Maria Augusta Naves, Helena Branco, Maria Corte-Real, Fernanda Alves Monteiro, Lígia Moreira, Nelma Guimarães, Carlos Amaro, Teresa Gomes, Albuquerque Mendes, Cândida Camossa Amorim, Claro de Sousa, Ana Amaro, Teresa Lacerda, Guilherme Ferreira.	

ARTES • Desenho

José Maia	137
Ana Maria Aparício, Cândido Canossa, Graça Godinho, Graça R. Coutinho, José Cardia Lopes, Lídia Cochofel, Manuel Gomes, Maria José Branco, Maria José Vasconcelos, Maria Teresa Gomes, Nina Guimarães	

ARTES • Fotografia

A Fotografia tem cada uma!	145
Jorge Rêgo	
Ângela Magalhães, António Girão Marques, Carlos Silva Santos, Eva Guimarães, José Alves, José António Costa, Luz Dias, Marcílio Pires, Mariano Pires, Moreira Soares	

LETRAS • Ensaio

Literatura e globalização	157
José Carlos Seabra Pereira	
José de Almada Negreiros e a problemática do ser	171
Manuela Reis	

A Figura Materna na Vida e Obra de Escritores Portugueses	175
Manuel José de Almeida e Silva	
LETRAS • Leituras, Narrativas, Memórias, Reflexões	
Unidade Cultural <i>Literatura Portuguesa</i>	
"A Velha Casa" de José Régio	183
Alberto Dias Lopes, Ângela Magalhães, Fernando Maciel, Isabel Ponce de Leão, José Maria Reis, Otelinda Serrano	
Reflexões sobre o uso da língua portuguesa	207
Albertina Pinto Ribeiro	
Epifania	209
Francisco Príncipe	
Do Porto a Barca de Alva, pelo rio Douro	213
António Vasconcelos	
LETRAS • Poesia/Prosa Poética	
Giro eu e a Terra	221
Maria Fernanda Bahia	
Fundo relance	222
Albertina Pinto Ribeiro	
Limites	222
Albertina Pinto Ribeiro	
Unidade cultural <i>Poesia e Dizer</i>	223
Maria Celeste Sousa Alves	
Guardadora de primaveras	224
Carlos A Silva Santos	
Raízes	224
José Marcílio Teles	
Se o mar soubesse...	225
Manuela Miguens	
Uma Vida	225
M ^a Beatriz Jurado	
Jacarandás e saudade	226
M ^a Estefânia Marques	
Resultado Improvável	226
Maria de Fátima Martins	

Mar	226
M. Fátima Mota	
Escavo nos pensamentos	227
Maria Fernanda Bahia	
Ecos do Douro	227
M ^a Inês F. Taveira	
Tentativa de Comunhão	228
M ^a Margarida Mesquita Ramos	
Concurso de Quadras de S. João 2017	229
GRANDE PORTO	
O foral manuelino do Porto.	
Notas de enquadramento e análise	233
Francisco Ribeiro da Silva	
A Igreja dos Clérigos	245
Alberto Dias Lopes	
IN MEMORIAM	
João Lobo Antunes (1944-2016)	265
Maria Fernanda Bahia	
D. António Francisco dos Santos (1948-2017)	267
Armando Coelho	
D. Manuel da Silva Martins (1927-2017)	269
Francisco Ribeiro da Silva	



Editorial

ARMANDO COELHO

É com muito orgulho que nos é dado apresentar mais um volume da revista do nosso Instituto, cujos conteúdos honram sobremaneira o significado do seu nome, que, fielmente, se renova como “fonte de estímulo intelectual”, espelhando, quanto possível, o polimorfismo das suas atividades, numa diversidade que, segundo um célebre aforisma, adaptado, do filósofo nominalista medieval Guilherme Occam, faz a beleza do seu universo.

Seguindo os parâmetros adotados para a composição do número anterior, ora se revela um conjunto muito estimado de estudos e ensaios e outras formas de expressão, teórica e prática, referentes das mais variadas áreas do pensamento teológico, filosófico, histórico, literário e artístico, dando a conhecer resultados de pesquisa criativa, o mais das vezes conseguidos em interação entre os responsáveis das unidades culturais e os seus “alunos”, que se há como carisma desta “escola”.

Não podemos deixar de relevar a singularidade das intervenções que nos foram oferecidas em homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen e sua família, por ocasião da sessão solene de abertura de um novo de atividades do Instituto, consagrando exponencialmente a sublimação que sempre desejamos como presença para os momentos iniciáticos.

Associando a esta gratidão toda a colaboração, que recebemos em forma de dádiva, interna e externa, cumpre-nos renovar o nosso reconhecimento a todos os elementos de coordenação, conselho editorial e comissão de redação, e agradecer, em particular, a D. Pablo Forero o subsídio com que o BPI nos continuou a honrar e que se tornou em importante apoio para esta publicação.

A nossa palavra final fica para as últimas páginas deste livro, em que queremos manter viva a memória da grandeza da vida e obra de três ilustres amigos do nosso Instituto, que nos deixaram recentemente: o Senhor Professor Doutor João Lobo Antunes, investigador, neurocirurgião e ensaísta, de renome internacional, e nosso sócio honorário; e Suas Excelências Reverendíssimas,

o Senhor D. António Francisco dos Santos, Bispo da nossa Diocese e que nos deu a honra de ser membro do nosso conselho consultivo, e o Senhor D. Manuel Martins, bispo emérito de Setúbal, também nosso sócio honorário, cuja exemplaridade da ação pastoral, sábia e bondosa, em prol da dignidade humana e da justiça social, marcou, a todos os títulos, a linhagem e a proximidade do nosso patrono D. António Ferreira Gomes.

Sessão solene de abertura do ano 2016-2017

SOB O SIGNO DE “SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN”, NA “SUA” CASA



Tempos de Sophia¹



Casa Andresen

¹ Montagem fotográfica - Marília Costa
<https://www.google.pt/search?q=sophia+de+mello+breyner&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=oahUKewiNiZaV45PWahUBuhoKHX39BO4QiR4IoQE&biw=1680&bih=944>

A ASSISTÊNCIA - DUAS PERSPETIVAS



A MESA



Prof. Doutor Francisco Ribeiro da Silva, Prof. Doutora Isabel Pires de Lima, Prof. Doutor Pedro Teixeira, D. António Francisco dos Santos, Prof. Doutora Maria Andresen, Prof. Doutor Armando Coelho, Dr. Helder Pacheco



Pórtico

ARMANDO COELHO

Ex.mo Senhor D. António Francisco dos Santos, Bispo da Diocese do Porto
Ex.mo Senhor Professor Doutor Pedro Teixeira, Vice-Reitor da Universidade do Porto,
Ex.ma Senhora Professora Maria Andresen
Ex.ma Senhora Professora Isabel Pires de Lima
Ex.mo Senhor Professor Doutor Francisco Ribeiro da Silva
Ex.mo Senhor Dr. Helder Pacheco
Ex.mas autoridades políticas, militares, civis e religiosas,
Caríssimos sócios honorários e outros associados, membros dos órgãos de gestão, professores, alunos e funcionários do Instituto,
Convidados amigos.

1. Num momento como este, em que se celebra mais um rito iniciático, o vigésimo desta instituição, somos assaltados por um turbilhão de memórias e sentimentos vários, que, para nos contermos, vamos limitar-nos a umas palavras, tão protocolares, quanto sinceramente sentidas, para mais, num espaço tão original, que neste momento regista uma fase decisiva de metamorfose, que o transforma de núcleo, que foi doméstico, num lugar especial, uma heterotopia, “outro lugar”, segundo a designação que Bourdieu dá para os espaços museológicos, quanto mais para este que se vê dedicado à biodiversidade, que da natureza passa a cultural por mediação da obra de quem aqui viveu e se assombrou, em sonhos, com uma baleia, como esta, que a museografia quis para tanto o significar.

Muito obrigado à Universidade do Porto, por nos ter cedido este “templo” para esta cerimónia, que, afinal, é vivenciada por uma comunidade maioritariamente composta por antigos alunos, *alumni*, das diversas faculdades desta, nossa, Universidade.

Muito agradecíamos, por isso, ao Senhor Vice-reitor, Professor Doutor Pedro Teixeira, que transmitisse este nosso agradecimento ao Senhor Reitor,

Professor Sebastião Feyo de Azevedo, e à Senhora Vice-Reitora Professora Doutora Fátima Marinho, que tornamos extensivo ao Diretor do Museu de História Natural e da Ciência, que inclui este espaço, Professor Doutor Nuno Ferrand de Almeida, e à Doutora Maria João Fonseca, por todo o apoio que houveram por bem votar a esta sessão.

2. Por vontade dos seus fundadores, Engenheiro Joaquim Macedo e Professor Doutor Levi Guerra, de quem nos cumpre preservar, prosseguir e renovar, quanto possível, o seu legado, tem o nosso instituto, por orago, a excelsa figura de D. António Ferreira Gomes, Bispo do Porto, dele adotando, globalmente, a sua vida, obra e pensamento como referência eclesial e cívica e fonte de permanente inspiração.

E a este patrono institucional quisemos ver associada a tutela deste ato inaugural sob o signo de Sophia de Mello Breyner Andresen, rendendo, da maneira mais imediata que se nos tornou possível, uma homenagem a sua “casa”, construção (esta), e família (expressiva e honrosamente aqui presente), pelo significado, real e simbólico, de tão singular património, físico, cultural e moral, que nos deixou, evocando, encantadamente, o relacionamento entre D. António e Sophia, como se espelha no prefácio que D. António redigiu para os seus *Contos Exemplares* (Gomes 1970) e a “fortaleza” que Sophia nele exaltou num dos seus, tão belos, poemas.

Bastará a simples leitura de uma das obras escolhidas do nosso grande amigo Arnaldo Pinho (2015, p. 387) sobre a biografia e pensamento de D. António Ferreira Gomes, para se perceber quão importantes são os poetas, esta poeta, e os pensadores, este pensador, enquanto guardiães do abrigo do ser e qual a importância da Filosofia e da Poética, para acercar o homem do mistério, sendo que ambos sabiam o que poderemos ver resumido no verso de Holderlin: “Aquilo que é verdade, primeiro os poetas o fundam”.

Neste passo, queremos exprimir a nossa incontida gratidão a todos os que contribuíram para o lecionário e rubricas deste ato, em particular ao Senhor D. António Francisco dos Santos, ilustre sucessor da cátedra de D. António Ferreira Gomes, que mais uma vez nos concedeu a graça de presidir e esta sessão, mais lhe estando gratos por ter aceite fazer parte, juntamente com o Doutor Fernando Aguiar Branco e os Professores Doutores António Tavares, Guilherme d’Oliveira Martinse e José Ferreira Gomes, do Conselho Consultivo do Instituto, contribuindo com a sua experiência e sabedoria para o seu crescimento orgânico e funcionamento, que queremos, em sustentabilidade e permanente renovação.

Muito obrigado a todos.

Muito obrigado, Senhora Professora Doutora Maria Andresen que, em especial, representa toda a sua família na simplicidade desta homenagem, e o nosso inestimável apreço pela investigação que vem dedicando à obra maravilhosa de sua mãe.

Muito obrigado, nossa muito prezada amiga Professora Isabel Pires de Lima, que nos quis honrar com uma reflexão sobre “Sophia e o ofício da poesia”. Todos sabemos do seu prestígio académico, intelectual e cívico, e de quantos benefícios lhe devem e vão dever a Língua, a Literatura e a Cultura portuguesas. E a História o dirá.

E porque, como nos lembrava há dias (Público, 01.10. 2016, p. 32-33) o poeta brasileiro Eucanaã Ferraz, falando em Sophia, “os poemas precisam de ser lidos por alguém. Ou ditos por alguém. Não existem sem isso”, muito obrigado, professora Célia Vieira pela voz com que nos está a fazer chegar os textos, todos poéticos, de Sophia, tornando-a mais clara e porventura melhor entendida.

Mais uma expressão, muito sentida, da nossa gratidão, para o consagrado pintor da Escola do Porto, De Francesco, pela arte com que nos surpreendeu, deixando-nos expor as admiráveis representações dos númenes desta sessão, até hoje, guardadas no tesouro do seu atelier, para se nos revelarem como mais uma talentosa interpretação do nosso mais lídimo “panteão nacional”, a cuja iconografia dedicou o melhor da sua vida.

3. Faz parte do programa desta sessão a entrega dos prémios aos vencedores do Concurso de quadras sanjoaninas, manifestando um compromisso anual do Instituto com a festa da nossa cidade quando ritualiza o solstício de verão, e o anúncio público e outorga do Prémio Frei Bernardo Domingues (a quem agradecemos a honra da sua presença e, na sua pessoa, o nosso agradecimento para os representantes da sua Província e Paróquia, que nos permitem a partilha de uma “casa comum”), e o anúncio público e outorga do Prémio Frei Bernardo Domingues, dizíamos, criado pelo Instituto, graças à sua generosidade, com a intenção de promover a criação literária de obras de “carácter personalista humanista”, seguindo a vontade do seu mentor, e que se reflete, afinal de contas, nos valores propostos como objetivo programáticos do Instituto e na sua vivência quotidiana.

A nossa gratidão para os senhores presidentes dos júris, professor Helder Pacheco e Professor Doutor Francisco Ribeiro da Silva, historiadores eméritos do Porto, e para todos os restantes membros, a quem agradecemos transmi-

tam o nosso reconhecimento pelo trabalho árduo da sua tarefa, e as melhores felicitações para os galardoados, que, deste modo, vemos vinculados à vida e ao espírito do Instituto.

E não podemos deixar de referir a publicação da revista “A Fonte”, seu órgão institucional de divulgação, justamente subtulado como fonte de estímulo intelectual, como expressão desta comunidade, que se sente em contínua aprendizagem feita de diálogo, reflexão, debate e partilha, que mais uma vez se revê neste número da sua revista, que hoje se distribui, que também, deste modo, mostra o Instituto como polo de formação privilegiada, no território da cidade do Porto e da região.

Cumpre-me um agradecimento final, muito querido, a todos os que colaboraram na organização desta sessão, em particular, a minha família/minha casa e meus amigos, porto de abrigo em todas as horas, vindo-me à mente, para encerrar as minhas palavras, as palavras de Sophia quando disse: “Eu acho a casa muito importante, sempre vivi muito as casas onde vivi, o significado não sei” (Entrevista a Maria da Conceição Casais, *Contemporâneo*, 15 de março de 1989, in Sousa 2016, p. 28-29). E que esta incógnita possa servir de “pórtico” (Gomes 1970) de entrada para esta sessão, se me for permitido apropriar-me dessa designação, que D. António usou para o prefácio da obra de Sophia.

Porto e Instituto Cultural D. António Ferreira Gomes, 20 de outubro de 2016¹

¹ Referências bibliográficas

- Gomes, D. António Ferreira (1970) - Pórtico. *Contos Exemplares*, Sophia de Mello Breyner Andresen. Lisboa: Portugália Editora (3ª ed.).
- Pinho, Arnaldo de (2015) - *D. António Ferreira Gomes. Biografia e Pensamento*. Leça da Palmeira: Letras e Coisas (Obras escolhidas de Arnaldo de Pinho, vol. 2).
- Sousa, Carlos Mendes de (2016) - Prefácio. *Musa, Búzio de Cós e Outros Poemas*, Sophia de Mello Breyner Andresen. Porto: Assírio e Alvim.



Sophia e o ofício da poesia

ISABEL PIRES DE LIMA¹

Quanto deserto / Atravessei para encontrar aquilo / Que morava entre os homens e tão perto

(“A Estrela”, *Livro Sexto*)

Numa das várias “Artes Poéticas” que Sophia escreveu, no constante afã de pensar o seu ofício de poeta, fala em dar “voz à veemência das coisas” (“Arte Poética”, *Búzio de Cós*, 2011: 808). E se sobrelevo *ab initio* esta formulação é porque ela aponta para um dos traços essenciais da sua poesia - a intensidade. A poesia de Sophia é pouco da ordem da enumeração, opta pela energia da contenção, desde logo lexical, com recurso a um léxico de eleição reduzido e explorado anaforicamente. Os próprios títulos que dá aos seus livros mostram isto mesmo, a começar por *Poesia*, o livro de estreia de 1944, passando por muitos outros - *Coral* (1950), *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *Navegações* (1983), *Ilhas* (1989), *Musa* (1994). Um nome basta-lhe para dizer o seu projeto poético, por vezes chegando a dois, não mais: *Dia do Mar* (1947), *No Tempo Dividido* (1954), *Mar Novo* (1958), *O Cristo Cigano* (1961), *Livro Sexto* (1962), *O Nome das Coisas* (1977), *O Búzio de Cós* (1997).

Esta constitui uma brevíssima reflexão sobre o ofício de poeta de Sophia, descurando a vasta e significativa obra que desenvolveu sobretudo como contista e em particular como contista para a infância, na qual certamente ecoará também o que será dito a respeito do seu afã de poeta.

Feito este parênteses poderei então dizer com Óscar Lopes que, desde aquele primeiro livro, *Poesia*, Sophia pratica uma poesia que não recorre apenas à imagem literária enquanto forma de provocar o alargamento e a reorientação da atenção ao mundo mas recorre à metáfora que tende a ir mais além e substituir o senso comum da realidade por novos modelos de realidade e de valores e fá-lo com um nível de depuração pouco comum na poesia da época. Está-se a falar de um momento, anos 40, em que uma certa discursividade de

sabor ainda romântico dominava os expoentes da poesia de um Régio ou de um Torga. Ora Sophia, no dizer daquele ensaísta, mostra

uma depuração excepcionalmente acabada de imagens, instantes, coisas que eram minhas, as de um jardim pessoal batido dos ventos de um mar pessoal, e que a metáfora quase se limita a erguer a uma intemporalidade na qual desaparece toda a diferença entre o olhar e a vista, entre a poetisa e as presenças edénicas de que dá testemunho.” (1986: 109-10).

Atente-se no breve poema “O jardim e a casa” que diz exatamente isto de que Óscar Lopes fala:

Não se perdeu nenhuma coisa em mim.
 Continuam as noites e os poentes
 Que escorreram na casa e no jardim,
 Continuam as vozes diferentes
 Que intactas no meu ser estão suspensas.
 Trago o terror e trago a claridade,
 E através de todas as presenças
 Caminho para a única unidade. (2011: 44)

E este poema inicial glosa também já um vetor angular da obra da poeta, a busca da plenitude da unidade perdida. Nalguns dos seus livros – em especial *Dia do Mar, Coral e Mar Novo* – esta nostalgia do paraíso perdido alia-se ao mito da separação do andrógono primordial. O sujeito poético experimenta a contradição ontológica de ser um “corpo dividido” – e repare-se como se indicia isto mesmo em títulos como *Dual* ou *No Tempo Dividido* –, de ser órfão dos deuses, figura descontínua e solitária. O longo poema “Marinheiro sem Mar” (*Mar Novo*) dá conta desse marinheiro caminhando nas “obscuras / Ruas da cidade”, perdido da sua “serena praia de mãos puras” (2011: 312), e remata do seguinte modo:

Ele não dormirá na areia lisa
 Entre medusas, conchas e corais
 Ele dormirá na podridão
 E ao Norte e ao Sul
 E ao Leste e ao Poente
 Os quatro cavalos do vento
 Exactos e transparentes
 O esquecerão

Porque ele se perdeu do que era eterno
 E separou o seu corpo da unidade
 E se entregou ao tempo dividido
 Das ruas sem piedade. (2011: 313-4)

A sua poesia persegue uma inteireza perdida que a poeta identifica por vezes com a experiência da plenitude da infância, quando tudo ainda é limpo e intocado, uma inteireza procurada no próprio fazer poético capaz de restituir ao ser humano a essência do mundo na sua totalidade. E repare-se como para retratar um carácter de elevado grau de inteireza, como no poema, “D. António Ferreira Gomes Bispo do Porto” (*Poemas Dispersos*), Sophia vai tentando a caracterização até chegar, nos dois últimos versos, à convocação da infância como lugar primeiro e ilustrativo da inteireza:

Fortaleza era o homem - o Bispo -
 Alto e direito firme como torre
 Ao fundo da grande sala clara: fortaleza
 De sabedoria e sapiência
 De compaixão e justiça
 De inteligência a tudo atento
 E na face austera por vezes ao de leve o sorriso
 Inconsútil da antiga infância (2011: 875)

Os seus livros comportam uma viagem iniciática que reconduza à nudez primordial, à pureza das coisas e dos seres incorruptos, à aparição do invisível tornado concreto no universo essencial dos elementos da natureza, tão frequentemente convocados por Sophia - mar, areia, espuma, luz, ventos são realidades constantemente evocadas pela poeta. Talvez isso explique a já notada elevada ocorrência do adjetivo branco na sua poesia.

A poesia resultaria da atenção ao mundo e da atenção à epifania da palavra, numa espécie de “fenomenologia poética da aparição originária do primeiro fulgor cosmogónico”, na expressão de Luís Adriano Carlos (2002: 260). O livro *Navegações* constrói uma extraordinária metáfora daquela viagem iniciática, que, no caso, é a um tempo individual e coletiva, envolvendo a própria nação portuguesa:

Ali vimos a veemência do visível
 O aparecer total exposto inteiro
 E aquilo que nem sequer ousáramos sonhar
 Era o verdadeiro (“Ilhas V”, *Navegações*, 2011: 675)

O poeta é para a nossa autora um ser à escuta dos sons, dos ritmos, permitindo o fluir das sílabas, sem os aprisionar desde logo nos sentidos velhos que as palavras carregam consigo mas, pelo contrário, facilitando a liberdade de novos agenciamentos de sentidos que impulsionarão novas ordens a conquistar, contrapostas ao caos dado. Os versos assim obtidos resultam, sem contração, de uma disciplina que acentua a dimensão sacra da poesia sem deixar ao mesmo tempo de se reclamar humana e do humano e fruto do trabalho construtivo do poeta. O poema “Liberdade” de *O Nome das Coisas* di-lo com uma clareza lapidar:

O poema é
 A liberdade
 Um poema não se programa
 Porém a disciplina
 - Sílabas por sílabas -
 O acompanha

 Sílabas por sílabas
 O poema emerge
 - Como se os deuses o dessem
 O fazemos (2011: 627)

O ato da poesia convoca para Sophia, na continuação da tradição da modernidade pessoana, um gesto de impessoalidade - a sua poesia escapa a qualquer confessionalismo romântico - aberto a uma poesia dita inspirada, mas implica também uma atitude construtiva. Diz ela: “Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que ora é mais nítido, ora mais confuso), é a minha maneira de escrever.” - porém, não deixa de acrescentar: “algumas vezes o poema aparece desarrumado, desordenado, numa sucessão incoerente de versos e imagens. Então faço uma espécie de montagem em que geralmente mudo não os versos mas a sua ordem.” (“Arte Poética IV”, *Artes Poéticas*, 2011: 845)

Sophia gosta de lembrar que o seu contacto com a poesia chegou por via oral. Conta a poeta:

Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, ima-

nentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir. (“Arte Poética V”, *Artes Poéticas*, 2011: 844)

E admite enfim: “No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente.” (“Arte Poética IV”, *Artes Poéticas*, 2011: 848).

O que venho salientando explica de certo modo o facto da sua poesia parecer que trilha um caminho de serenidade, de presenças irradiantes, de uma certa clareza clássica, de modo que, como nota Eduardo Lourenço, o seu itinerário poético aparece como um dos poucos na poesia portuguesa impregnado de uma “positividade original” (1975: II) ou de um “positividade pura”, como prefere dizer Eduardo do Prado Coelho (2010: 13). Mas, como este último ensaísta acentua, o “negativo” ocupa espaço vasto na poesia de Sophia “até como fórmula de contraste em relação ao desejo de outra coisa” (2010: 13). Um poema tão belo como “Oásis” (*O Nome das Coisas*) diz esta oscilação, afinal trágica, na sua poesia:

Penetraremos no palmar
 A água será clara o leite doce
 O calor será leve o linho branco e fresco
 O silêncio estará nu - o canto
 Da flauta será nítido no liso
 Da penumbra

Lavaremos nossas mãos de desencontro e poeira (2011: 643)

A poesia da autora não evita, nem esconde, pois, a atenção frontal e interpelante ao seu tempo e às tensões dilacerantes que o ensombram. Sophia de Mello Breyner Andresen não declina as responsabilidades éticas do poeta, que se tornaram mais acentuadas a partir de *Livro Sexto*, de 1962. Maria João Reynaud defende que “A inteireza da sua poesia resulta do raro poder de intuir, ao nível mais profundo, a solidariedade que existe entre a *matéria do mundo* e o *verbo poético*” (2008: 149-150). Em “Arte Poética II” (*Artes Poéticas*), Sophia confirma esta ideia:

a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal, mas sim de uma vida concreta: ângulos da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão (2011: 839).

Quando, precisamente no *Livro Sexto*, diz: “O meu olhar tornou-se liso como um vidro. Sirvo para que as coisas se vejam.” (“As Grutas”, *Livro Sexto*, 2011: 398) Sophia está afinal a assumir essa dimensão ética da poesia, admitindo para o poeta um lugar oracular a partir do qual dá voz, concede forma poética ao mundo, procede à sua revelação. Rosa Maria Martelo defende que os rigorosos procedimentos poético-formais de Sophia ao nível do ritmo, da sílaba e da construção da imagem exploram uma instabilidade do sentido a partir da qual “é feita a transição da experiência da justeza, que tem uma matriz estética, para a exigência da justiça que (...) deverá surgir como igualmente concretizável.” (2010: 33) Óscar Lopes, como lembrei no início, já o dizia quando partia da distinção entre imagem e metáfora para falar do lugar singular da poesia da autora.

Portanto, justeza formal e justiça humana não só não conflituam na poesia de Sophia, independentes de qualquer pré-formação ideológica, como correspondem a uma elevada exigência humana para superar a imperfeição. E com certeza por isso mesmo deuses e homens convivem tão assídua e proximamente no universo da poeta, pese embora as equívocas formas de religação que entre eles se estabelecem. Sophia, enfim, conjuga sem contradição o eixo do mundo e o fulcro da experiência poética - na persistente perseguição de um mundo, que designa por “reino”, mais “limpo”, para usar um qualificativo da sua predileção ou mais “justo”, como escreve neste emotivo poema, “A Forma Justa”, com que fecho esta breve reflexão:

Sei que seria possível construir o mundo justo
 As cidades poderiam ser claras e lavadas
 Pelo canto dos espaços e das fontes
 O céu o mar e a terra estão prontos
 A saciar a nossa fome do terrestre
 A terra onde estamos — se ninguém atraísse — proporia
 Cada dia a cada um a liberdade e o reino
 — Na concha na flor no homem e no fruto
 Se nada adoecer a própria forma é justa
 E no todo se integra como palavra em verso
 Sei que seria possível construir a forma justa
 De uma cidade humana que fosse
 Fiel à perfeição do universo

Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco
 E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo (2011: 660)

BIBLIOGRAFIA

- Andresen, Sophia de Mello Breyner (2011) *Obra Poética*, Edição de Carlos Mendes de Sousa, 2ª ed., Lisboa, Caminho.
- Carlos, Luís Adriano (2002) “A Geração dos *Cadernos de Poesia*”, in *História da Literatura Portuguesa 7*, Coordenação Óscar Lopes / Maria de Fátima Marinho, Mem Martins, Alfa.
- Coelho, Eduardo Prado (2010) *A Poesia Ensina a Cair*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lopes, Óscar (1986) *Os Sinais e os Sentidos - Literatura Portuguesa do Século XX*, Lisboa, Caminho.
- Lourenço, Eduardo (1975) “Para um retrato de Sophia”, Sophia de Mello Breyner Andresen, *Antologia*, Lisboa, Moraes Editores.
- Martelo, Rosa Maria (2010) *A Forma Informe - Leituras de Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Martelo, Rosa Maria (2012) *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta.
- Morão, Paula e Amado, Teresa (Org.) (2010) *Sophia de Mello Breyner Andresen - Uma Vida de Poeta*, Lisboa, Caminho.
- Reynaud, Maria João (2008) *Matéria Poética - Ensaios de Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras.



Pequenos registos biográficos

MARIA ANDRESEN DE SOUSA TAVARES

A minha Mãe nunca foi um poeta muito territorial, porque nunca foi expressamente autobiográfica. Bem pelo contrário, a sua poesia, mesmo quando se estende sobre lugares e situações concretas, dá-lhes um contorno profundamente universal, não sem que se encontrem fundas raízes que mergulham na própria substância da vida.

Lerei aqui alguns pequenos fragmentos que são registos biográficos deixados inéditos.

Durante a minha vida ouvi muitas vezes a minha Mãe falar do Porto, mas sobretudo dos jardins do Campo Alegre onde se terá passado a sua infância e parte da juventude.

Também a ouvi falar das vindas a Lisboa em cujas casas avulta a figura, absolutamente central, do avô Tomaz de Mello Breyner.

Resolvi, por isso, que a melhor maneira de falar dela, aqui, neste lugar da infância, seria passar-lhe a palavra, lendo algumas dessas pequenas descrições inéditas destes lugares e pessoas.

Escolhi este assunto e estes fragmentos porque neles se evidencia, de uma maneira muito clara, a continuidade que existe, nesta poesia, entre espaço interior - que é também espaço de interioridade - e a luminosidade e sonho dos espaços exteriores e extensos. Ou seja, há imagens associadas ao exterior que se reflectem e se projectam no modo como a interioridade é vivida; e vice-versa. E estas são imagens primordiais, fundadoras da memória, da consciência da vida e da reflexão que sempre a acompanhou. Refiro-me, por exemplo, à recorrência de expressões como luz, sol, claridade, “ver claro”, “nitidez” “transparência”, mas também “tumulto” e “grito”. Palavras que remetem para um dom comum aos espaços enormes, quase ilimitados, como a praia vazia ou o deserto, ou aos espaços interiores e íntimos, casas, quartos, sala, jardim.

Nesta obra, a clareza é também um tornar claro. Uma clarificação. Assim, as pequenas descrições dos lugares da infância estão carregadas deste canto à

clareza e da busca de uma clarificação. Digamos que o próprio gesto poético é isso que procura nomear.

Quer a extensão do espaço exterior, quer a intimidade do espaço interior, transportam alegria e dor – silêncio e vozes, por vezes exaltação, por vezes vazio e solidão - ou seja, clareza e sombra.

O primeiro texto tem a ver com o nascimento, na casa dos pais, aqui ao lado, na Rua António Cardoso.

NASCI NO PORTO E O OLHO DE VERDUN

“Nasci no Porto em pleno signo do Escorpião, no dia 6 de Novembro, não sei a que horas. Tive sempre a impressão de ainda me lembrar de quando estava no berço, numa clareza vaga, branca e suspensa, coada pelas cortinas de casa branca do berço e pelas cortinas, também de casa branca, das duas grandes janelas do quarto da minha mãe.

Era um berço que tinha sido do meu bisavô Andresen, um berço alto de madeira, estilo império, com uma cabeça de cegonha com um grande bico a segurar a casa das cortinas.

A minha mãe contou-me sempre que, pouco depois de tudo estar arrumado no quarto, quando se fez um grande sossego, e eu tinha adormecido, ela ouviu um tropel tumultuoso nas escadas: era o meu pai que tinha ido buscar os seus quatro cães de caça para me conhecerem.

Esses e outros cães de caça foram grandes personagens da minha infância.”
(SMBA, fragmento de texto inédito)

Um outro fragmento centra-se no desenvolvimento da infância na Quinta do Campo Alegre: um espaço sempre assumido como biográfica e poeticamente inicial.

«No Porto a minha vida passava-se entre duas casas: a casa do meu pai e da minha mãe, onde nasci e vivia, e a casa da minha avó, que ficava ao longo da rua, e onde durante os anos de infância, adolescência e juventude eu ia quase todos os dias. Ou melhor: não era propriamente a casa da minha avó que eu ia mas à quinta que a rodeava - [com os seus] maravilhosos jardins, os buxos, as rosas, as camélias, as glícínias, os muguets - os altíssimos plátanos do parque e os seus troncos onde estavam inscritas iniciais e datas [...], as suas penumbras, verdes na primavera e no verão, a luz doirada do outono e o chão juncado de folhas, o desenho dos ramos nus no céu

frio de inverno, o cheiro intenso e húmido da terra, do lago e dos musgos – o pomar, o ténis, as hortas, os tanques, o pinhal, os campos – tudo isso era para mim um mundo inesgotável de contínua descoberta.

Nas clareiras do pinhal cresciam cerrados os fetos que, quando eu era pequena me chegavam aos ombros e formavam uma grande massa verde ondulada, onde eu e os meus irmãos pretendíamos tomar banho de mar. Mergulhávamos nos fetos como em ondas, fingíamos nadar, [o que nos divertia infinitamente e me punha em grande estado de euforia –] saltávamos, ríamos, mergulhávamos entre as folhas ásperas dos fetos, rente ao perfume da terra. Lá em cima baloiçavam as grandes copas dos pinheiros mansos. De repente, passavam bandos de pássaros. Estalavam ramos, tudo estava cheio de murmúrios. Ao longe avistava-se o mar brilhante e o friso branco das espumas. Tomar banho nos fetos do pinhal, como tomar banho de mar na praia, era a nossa união com a felicidade do terrestre.

*Passavam pelo ar aves repentinas
O cheiro da terra era fundo e amargo
E ao longe as cavalgadas do mar largo
Sacudiam na areia as suas crinas*

Na primavera a quinta enchia-se de abismos de verdura. No parque, sob os plátanos, as bétulas e os carvalhos, havia um intrincado de ramos onde, rente ao chão, cresciam os morangos selvagens muito pequeninos e vermelhos como num conto de fadas. Para os colher picava-me e arranhava-me e rasgava os bibes e os vestidos.

[...]

Esta casa desmesurada, cheia de gente mas também cheia de lugares vazios e quartos desabitados e fechados, cheia de vozes, silêncios, ressonâncias, mistérios, medos e encantações e assombros, aparece, assim como o jardim o parque o pinhal e a quinta, em muitos dos poemas e contos que ao longo dos anos escrevi. É a casa de Hans do conto “Saga”, o jardim do Rapaz de Bronze. E, múltipla, a casa é também “um dos palácios do Minotauro” de que falo num dos meus poemas. É igualmente esta a casa que o meu primo Ruben A. descreve no seu livro “O mundo à minha procura”: uma óptima descrição, tão exacta e veemente que poderá parecer inventada. Mas nunca nada é inventado».

Entremos, agora, um pouco, dentro das casas.

«As casas tiveram sempre uma importância enorme na minha vida. Sempre vivi e respirei com elas, (sempre) me maravilharam as divagações da luz nas paredes, nos espelhos, e sobre os móveis.

Sempre me contaram a história do olho do Verdun (leia-se em francês, Verdun, embora o nome tivesse degenerado em “Verdum”, pronunciado à portuguesa). O meu pai, que tinha um grande entusiasmo pela batalha de Verdun, que, mais tarde, nos contava, tinha dado esse nome ao seu perdigueiro preferido. Eu brincava muito com os perdigueiros e não podia deixar de ver constantemente à minha roda os seus olhos atentos, sonhadores. [...]

Quando eu teria três anos e, quando, à noite a luz das lâmpadas coada pelos abat-jours se reflectia em certos cantos sombrios da sala onde estávamos habitualmente, às vezes eu punha um dedo na boca e dizia “shiu” e apontava para o tecto e dizia: “O olho de Verdum”. Nunca ninguém percebeu, diziam-me mais tarde, o que é que eu queria dizer. Eu penso que foi a minha primeira consciência do mistério que eu via no olhar, ao mesmo tempo escuro, luminoso e insondável do Verdum e que me aparecia à noite, entre as sombras ponteadas de oiro.»

E sobre a Lisboa, da sua infância, também existem registos deste tipo. Aqui a entrevemos através de um fragmento relacionado com a figura do avô Thomas de Mello Breyner, a quem a minha mãe, em inúmeros textos, atribui o ter sido acordada para a poesia. A descrição centra-se num espaço interior e na continuidade, nele observada, com a personalidade da pessoa que o habita.

“O meu avô nasceu no mais antigo bairro da cidade, junto às muralhas do castelo de S. Jorge. Pouco depois os seus pais mudaram-se para a Junqueira onde viveu a sua infância, a sua juventude e os seus primeiros anos de casado.

Mais tarde mudou-se para [a casa de] S. João dos Bem Casados, muito antes ainda de eu ter nascido.

Era uma casa como havia nesse tempo, grande com corredores, escadas, cantos e recantos, salas que só se abriam em ocasiões especiais, muitos quartos, uma numerosa e turbulenta família, e convidados que iam e vinham.

A toda essa agitação o meu avô parecia um tanto marginal. Aliás naquela casa existiam diversos mundos que coexistiam lado a lado conservando os seus diferentes ritmos e ritos, eternos.

Assim aquilo a que se chamava o escritório do meu avô era constituído por três grandes salas seguidas com as paredes completamente cobertas de estantes com livros e de vitrinas cheias de mil coisas diferentes: estatuetas, retratos, fósseis, búzios, loiças, vidros, caixas, miniaturas – objectos trazidos do fundo do passado e de longínquas viagens e onde pairava uma insaciada nostalgia de outros lugares e outro tempo. Noutras paredes havia retratos, mapas, quadros, gravuras. A um canto um grande globo terrestre. E em tudo isso havia algo que era simultaneamente estudioso e meditativo e algo que era romanesco, instável e nostálgico. Como se todos esses objectos fossem simultaneamente a história de uma vida e a história do não vivido.

Mas num outro texto, que não vou ler na íntegra, este avô é a pessoa cuja mão a conduziu à poesia.

«Na minha infância, muito cedo, antes de saber ler, aconteceu-me ouvir recitar um poema antigo tradicional português que aprendi de cor. Daí em diante o meu avô materno, que era um apaixonado leitor de poesia passou a ensinar-me os poemas de que mais gostava, independentemente de serem ou não para a minha idade. Ensinava-me sobretudo sonetos de Camões e Antero. Camões parecia-me um palácio de vidro, transparente, luminoso atravessado por uma luz doirada. Em Antero a luz era diferente, uma luz atormentada, cheia de clarões e de sombras.

A linguagem de Camões a sua musicalidade, a sua nitidez, a maravilhosa modulação das vogais confundiram-se para mim com o próprio aprender da língua que falo.

É evidente que também fui influenciada por poetas do meu tempo: Pessoa (e sobre ele escrevi obsessivamente e conflituosamente durante algum tempo – escrevi não ensaios mas poemas), Ruy Cinatti que foi um dos “gurus” da minha adolescência, mestre de poesia e [de] liberdade –, Jorge de Sena, o poeta que tanto admirei e o amigo em quem tanto confiei, Torga e o seu profundo sentido da terra e do lirismo português».

Por último, lerei um texto que é todo ele uma profunda homenagem ao Porto e que, de certo modo, sintetiza aquilo que os textos anteriores mostram, que a dimensão dos espaços olhados, com os seus brilhos, mistérios e escuridões, é também uma criação do olhar que tudo isto vê.

Esta é uma descrição, cheia de tumulto, aflição e desastre - bruma, noite, temporal, gritos de pássaros, vento, ruídos de cidade, gritos humanos.- tumulto que se projecta na intensidade que reveste os gestos que, numa aflição, acendem velas e rezam o *Magnificat*.

“Nasci no Porto

Ali estão as tílias enormes, as manhãs de nevoeiro, as praias saturadas de maresia, os rochedos cobertos de algas e anêmonas, as Primaveras botticellianas, os plátanos, a cerejeira, as camélias.

Ali o rio, as casas em cascata, os barcos deslizando rente à rua nas tardes côr de frio do Inverno.

Ali o cais, a Ribeira, os rostos, as vozes, os gritos, os gestos. Uma beleza funda, grave, rude e rouca. Escadas, arcadas, ruelas abrindo para o labirinto do fundo do mar da cidade. E aqui e além um rosto emergindo do fundo do mar da vida.

Porque ali é a cidade onde pela primeira vez encontrei os rostos de silêncio e de paciência cuja interrogação permanece.

Porque ali é o lugar onde para mim começam todos os maravilhamentos e todas as angústias.

Cidade onde sonhei as cidades distantes, cidade que habitei e percorri na ilimitada disponibilidade interior da adolescência.

Descia pelo Campo Alegre, passava a Igreja do Lordelo, seguia entre muros de jardins fechados.

Através das grades de ferro dos portões viam-se rododendros, buxos, cameleiras.

Depois surgia o rio e ao longo do rio caminhava sobre a balaustrada de pedra, até à barra, até aos rochedos onde saltam as ondas.

Histórias de naufrágios, de barcos perdidos, de navios encalhados. Por isso, nas noites de temporal, se rezava pelos pescadores. Ouvia-se ao longe o tumulto de um mar onde navegavam os pequenos barcos da Aguda, numa aflição, tentando chegar. Quando a trovoada estava próxima, a luz ia-se abaixo. Então se acendiam velas e se rezava a Magnífica”.

Porto, 20 de Outubro de 2016



Saudação, gratidão e mensagem

D. ANTÓNIO FRANCISCO DOS SANTOS

Queria saudar o Senhor D. Manuel Martins, bispo emérito de Setúbal e que foi presença muito próxima, irmão muito dedicado do Senhor D. António Ferreira Gomes.

Saudar o Senhor D. António Taipa, igualmente com ele conviveu e dele aprendeu e, através dele, também nós aprendemos, através do Senhor D. António, que diariamente agora como irmãos vivemos, aprendemos muito do que foi o Senhor D. António Ferreira Gomes, na proximidade com ele, sacerdote, reitor do Seminário, vigário geral, e agora connosco.

Quero saudar o Senhor Professor Doutor Pedro Teixeira, vice-reitor da nossa Universidade do Porto, a Senhora Professora Doutora Isabel Pires de Lima e agradecer-lhe a bela conferência que nos fez e a mensagem tão oportuna que nos deixou.

Saudar na Doutora Maria Andresen toda a família de Sophia de Mello Breyner e, nesta casa e neste lugar, tem particular sentido fazê-lo, e agradecer-lhe o dom e a bênção que constitui para nós a mãe e a família.

Saúdo o Professor Doutor Armando Coelho, Presidente do nosso Instituto D. António Ferreira Gomes, o Professor Doutor Francisco Ribeiro da Silva, o Dr. Helder Pacheco e, assim, a Mesa.

E permitam-me que saúde a Professora Doutora Leonor Xavier e o Professor Walter Osswald pelos prémios que receberam.

Saúdo o Pe Frei Bernardo Domingues e, se me permite o Professor Walter Osswald, faça minhas as suas palavras e que testemunhe também a gratidão e a admiração de todos nós.

E saúdo o Doutor Fernando Aguiar Branco, que faz parte do Conselho Consultivo do Instituto.

Como conclusão e agradecendo a amabilidade do Professor Armando Coelho, eu queria deixar-vos uma palavra de saudação, deixar-vos um testemunho de gratidão e uma pequena mensagem.

A saudação, particularmente dirigida ao Doutor Armando Coelho que, ao celebrarmos 20 anos do nosso Instituto D. António Ferreira Gomes, assume,

assim, nas suas mãos de timoneiro esta nova missão como presidente deste Instituto. Imploro as melhores bênçãos de Deus e testemunho-lhe a gratidão da Igreja do Porto.

O Senhor D. António Ferreira Gomes é uma fonte de inspiração para todos nós, ouvimo-lo aqui. É uma fonte de estímulo intelectual, di-lo a nossa revista “A Fonte”. É uma fonte de aprendizagem de diálogo entre a razão e a fé e de serviço da Igreja ao Mundo. Continua a ser uma referência, uma presença e uma bênção.

Nele encontramos a solidez do granito de que falava Sophia no belo poema que aqui ouvimos à Doutora Célia Vieira declamar. Nele encontramos o apelo à liberdade de que nos fala a bela estátua erguida junto da Torre dos Clérigos. Nele encontramos diariamente a doação heroica à Igreja do Porto. E quero, em nome de toda a cidade e da diocese, testemunhá-lo.

Ele foi nosso Bispo ininterruptamente desde 1952 até 1982. Mesmo quando esteve fora, ele continuou nosso Bispo. E agradecemos-lhe a persistência da sua firmeza, a lucidez da sua coragem e a comunhão sempre afirmada com a sua Diocese.

Esta é a minha palavra de gratidão.

E a minha mensagem procura ser esta.

Quisemos hoje e aqui prestar homenagem a Sophia de Mello Breyner. Hoje, em dia de abertura do ano, como se a poesia fosse o melhor *pórtico* para nos compreendermos a nós próprios e para percebermos o sentido das coisas e o valor das pessoas.

Aqui, porque também a partir daqui, desta casa que ela de perto habitou, que aqui habitava a sua família. A partir daqui se aprende a conhecer a alma do Porto e a agradecer todos aqueles que fizeram grande o Porto e ajudaram a construir o mundo justo, na justeza formal e na justiça humana, como nos dizia de forma tão bela e tão profunda a Professora Doutora Isabel Pires de Lima.

Quero deixar-vos uma mensagem, porque hoje aqui cantamos o hino à claridade e à luz. Só os poetas sabem cantar, só eles nos ensinam a perceber.

A esta luz, Sophia compreendeu a grandeza de D. António Ferreira Gomes, vendo que ele era maior que a casa que habitava, apesar de ser grande e bela, ele era mais sólido do que o granito que se ergue na bela escadaria de Nazoni, ele era possuidor de uma inteligência rara, como poucos, ele era habitado pelo sorriso inconsútil da infância.

Este hino é, assim, uma digna homenagem a D. António Ferreira Gomes, cujo nome este Instituto guarda e cuja herança este Instituto perpetua.

Em nome dele, se assim posso fazer, obrigado e parabéns a todos.

CONCURSO 2016 DO “PRÉMIO FREI BERNARDO DOMINGUES” ENTREGA DOS PRÉMIOS



Prof. Doutor Ribeiro da Silva, presidente do júri de avaliação das obras a concurso durante a apresentação dos resultados.

O júri constituído pelo Prof. Doutor Francisco Ribeiro da Silva (Instituto Cultural), Cónego Prof. Doutor Arnaldo Pinho (Univ. Católica), Prof.^a Doutora Ana Sofia Carvalho (Univ. Católica), Prof.^a Doutora Maria Celeste Natário (Univ. do Porto) e pelo Prof. Doutor José Carlos Seabra Pereira (Univ. de Coimbra) atribuiu o prémio, *ex aequo*, a Leonor Xavier, escritora e jornalista, e ao médico e professor universitário Walter Osswald,

Os premiados: Dr^a Leonor Xavier e Prof. Doutor Walter Osswald



**Dr^a Leonor Xavier
e Prof. Doutor F. Ribeiro da Silva**



**Professores Doutores
Walter Osswald e F. Ribeiro da Silva**



TEOLOGIA E ÉTICA
ÉTICA E PSICOLOGIA

ENSAIO

Maria, mãe de misericórdia, mulher eucarística

ANTÓNIO COUTO¹

«A Igreja não cresce por proselitismo, mas por atração: por atração maternal, por esta oferta de maternidade; cresce por ternura, por maternidade, pelo testemunho que gera sempre novos filhos»².

1. INTRODUÇÃO: SENTIDO COM ESPANTO RECEBIDO

O mundo criado não é uma página em branco, solta e à deriva, impelida apenas pelo sopro de sentido subjetivo que os meus desejos, projetos e caprichos, bons ou maus, lhe queiram imprimir, como quer a fragmentação pós-moderna. Não é tão-pouco uma página em branco ao sabor de ideologias totalitárias que, a seu bel-prazer, nela podem despejar os seus ideais. Tão-pouco é como uma obra escrita com que se depara uma criança ou um velhinho, entretenendo-se a criança a fazer das suas páginas escritas aviões, barquinhos ou chapéus para brincar, e o velhinho a atirá-las uma a uma ao lume aceso na lareira para se aquecer nas noites frias de inverno. O travejamento do mundo criado não assenta no sentido subjetivo, produzido pelo «eu», nem tão-pouco no sentido trans-subjetivo, produzido pela coletividade ou pela cultura às quais pertence o «eu», mas no sentido objetivo, primeiro e anterior aos sentidos produzidos pelos indivíduos e pelas culturas, e que faz de cada homem, não em primeiro lugar um produtor de sentido, como quer a pós-modernidade³, mas, antes de mais, um recetor de sentido, obediente e responsável, como refere com insistência a Bíblia.

O mundo criado é assim uma página densa que antecede o meu ideário ou imaginário, que antecede todos os impérios e os seus cenários, uma página que antecede a imprensa, a tinta dos tinteiros, a pele dos carneiros, a folha de papiro⁴.

¹ Bispo de Lamego

² FRANCISCO, *Una Chiesa accogliente con le porte aperte* (Discurso di apertura al Convegno pastorale della diocesi di Roma), in *Avvenire*, 18 de junho, 2014, p. 16.

³ C. DI SANTE, *La bibbia. La sua verità e il suo linguaggio*, Villa Verrucchio, Pazzini, 2015, p. 45.

⁴ C. DI SANTE, *La bibbia*, p. 45; C. DI SANTE, *Dio e i suoi volti. Per una nuova teologia biblica*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2014, p. 210-211; C. DI SANTE, *Vedere com gli occhi*

Papiro pode ser, mas pela mão de Deus modelado em arca betumada (Gn 6,14), em hebraico dita *tebah*, e por Ele com força e carinho por fora fechada (Gn 7,16), como que selada, e que dentro transporta, sobre as águas tumultuosas do dilúvio, a baloiçar, a nova e tenra criação. É bom que as coisas estejam sempre da mão de Deus, à feição de Deus. O mesmo se diga da cesta betumada, também em hebraico dita *tebah*, que a bordo transporta o bebê Moisés por entre os juncos do rio Nilo (Ex 2,3). É de notar que os dois lugares bíblicos referidos, a arca de Noé sobre as águas do dilúvio (Gn 6-9) e o cestinho de bebê de Moisés nas águas do Nilo (Ex 2,3,5), são os únicos dois lugares bíblicos onde se encontra o termo hebraico *tebah*⁵. Impressionante ressonância intertextual, contraponto e provocação para nós, que programamos coisas do arco-da-velha para mudar o mundo, a história e a Igreja. É verdade, para espanto nosso: dois «cestinhos» de bebê fazem frente às águas tumultuosas do dilúvio e à poderosa máquina de extermínio do Faraó! Dois «cestinhos» de bebê mudam o mundo! É ainda significativo que os LXX tenham traduzido a arca ou o cestinho da nova criação de Noé, termo hebraico *tebah*, que por 22 vezes se encontra em Gn 6-9, por *kibôtós* em todas as vezes⁶. Significativo, porque *kibôtós* é também o termo que os LXX usam para dizer a Arca da Aliança (hebraico ^{אֲרוֹן}), que assinala a presença do nosso Deus na Tenda do Encontro (’ohel mô’ed) ou na Habitação (*mishkan*), nos Capítulos 25, 26, 30, 31, 35, 38, 39 e 40 do Livro do Êxodo⁷, mas também nos demais Livros em que se fala da Arca de Deus (*kibô-*

della bibbia. Temi di spiritualità, Turim, Elle Di Ci, 1999, p. 20-23; C. DI SANTE, *Il futuro dell’uomo nel futuro di Dio. Ripensare l’escatologia*, Turim, Elle Di Ci, 1994, p. 61.

⁵ E. BIANCHI, *Adamo, dove sei? Commento exegetico-spirituale ai capitoli 1-11 del libro della Genesi*, Comunidade de Bose (Magnano), Qiqajon, 2.^a ed. revista e aumentada, 2004, p. 260; J. A. SOGGIN, *Genesis 1-11*, Génova, Marietti, 1991, p. 130; G. J. WENHAM, *Genesis 1-15*, Nashville - Dallas - Cidade do México - Rio de Janeiro - Beijing, Thomas Nelson, 1987, p.172; E. TESTA, *Genesi. Introduzione - Storia Primitiva*, Turim - Roma, Marietti, 1969, p. 375; E. TESTA, *Genesi. Versione - Introduzione - Note*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 10.^a ed., 2005, p. 106; Cl. WESTERMANN, *Genesis 1-11. A Continental Commentary*, Minneapolis, Fortress Press, 1984, p. 420.

⁶ Aqui as deixamos registadas a partir da versão dos LXX: Gn 6,14.15.16[2 x].18.19; 7,1.7.14.18[2 x].24; 8,1.3.6.9[2 x].10.13.15.19; 9,18.

⁷ E. BIANCHI, *Adamo, dove sei?*, p. 259. Porque o texto dos LXX nem sempre segue de perto o texto hebraico, deixamos aqui as citações exatas em que, nessa versão e nos Capítulos assinalados, se encontra o termo *kibôtós*: Ex 25,10.14[2 x].15.16.21[2 x].22; 26,33.34; 30,6.26; 31,7, 35,12; 38,11; 39,14; 40,3,5.20[2 x].21[2 x].

tós tou Theou) ou da Arca do Senhor (*kibôtós tou Kyriou*), com particular destaque para 2 Sm 6.

Tudo saído, arca de Noé e cestinho de bebé de Moisés, das mãos seguras e carinhosas de Deus. «Ninguém pode vir a Mim (*eltheîn prós me*)», diz Jesus, «se o Pai, que me enviou, não o *arrastar* (élkô)» (Jo 6,44), que tem por detrás Jeremias 31,3 [38,3 LXX], que refere textualmente: «Com um amor eterno (*‘ah^abat ‘ôlam* TM; *agápê haiônía* LXX) Eu te amei (*‘ahab* TM; *agapáô* LXX); por isso te *arrastei* (*mashak* TM; *élkô* LXX) *com ternura* (*hesed* TM; *oiktírêma* LXX)». É demasiado pobre não reparar nisto. É demasiado belo reparar nisto. Há neste amor de Deus por nós uma paixão declarada, força ou coação que o verbo *arrastar* traduz bem. Mas a expressão completa é: «*arrastar com ternura*». Entenda-se então que Deus luta por nós, *arrasta-nos* tantas vezes, mas sempre *com ternura*, como quando fecha por fora a arca de Noé e da nova criação. Tudo tenro, terno e frágil, rodeado de Deus por todos os lados, como quer o Sl 139,5⁸.

2. MARIA, MULHER EUCARÍSTICA

Assim também Maria, que tem o seu lugar de nascimento na Escritura Santa, e aí está também o seu cestinho de bebé e a sua música que admiravelmente compõe no seu coração (*symbállousa en tê kardía autês*) (Lc 2,19)⁹. Assim também Maria, rodeada de Deus por todos os lados. Assim também Maria, *arrastada* por Deus *com ternura*. Assim também Maria, que continua a *arrastar* os seus filhos *com ternura*, como bem se viu na visita da Virgem Peregrina de Fátima às nossas Dioceses, e como se vê em todas as peregrinações.

2.1. A partir de Deus

O alinhamento dos quadros lado-a-lado, tal como no-los oferecem as páginas do Evangelho, ajuda a ver melhor a identidade, os contornos e o contraste das figuras. O Anjo Gabriel (cf. Lc 1,19), no Templo, aparecido a Zacarias, anuncia-lhe a fecundidade de Isabel e o nascimento de João como cumpri-

⁸ A. COUTO, *O Livro dos Salmos*, Cucujães, Editorial Missões, 2.^a ed., 2016, p. 70-71; M. ROSE, *Une herméneutique de l'Ancien Testament. Comprendre - se comprendre - faire comprendre*, Genebra, Labor et Fides, 2003, p. 149.

⁹ BENTO XVI, Exortação Apostólica *Verbum Domini* [2010], n.º 27. *Sym-bállô* = com-pôr, pôr em conjunto, fazer uma com-posição, juntando elementos com arte e com alma, buscando o sentido daquelas palavras e acontecimentos. B. MAGGIONI, *Il racconto di Luca*, Assis, Cittadella, 3.^a reprodução, 2009, p. 62.

mento da sua oração (Lc 1,13). Em puro contraste, o mesmo Anjo Gabriel, na humilde Nazaré (Lc 1,26), anuncia a Maria o inaudito, sem precedentes na história de Israel. O Filho que vai nascer (Lc 1,31) não surge como o fruto de um desejo ou de uma súplica de Maria, não vem cumprir nenhum projeto de Maria, nenhuma espera ou expectativa de Maria, nenhuma programação desde baixo! Antes pelo contrário, dado que Maria avança mesmo a impossibilidade real de tal poder vir a acontecer: «Como poderá isso acontecer, pois não conheço homem?» (Lc 1,34). Contraste exposto a toda a luz: João é fruto de um intenso desejo e correspondente súplica de Isabel e Zacarias; Jesus é fruto da iniciativa surpreendente, livre e gratuita de Deus, não dedutível ou programável da nossa parte¹⁰. É como se as escolhas dos pais de João Batista, por um lado, e da mãe de Jesus, por outro, derivassem de duas lógicas diferentes¹¹.

Contemplando este cenário e parafraseando Bento XVI¹², poderíamos dizer assim: «sim, nós podemos programar o ritmo de um dia;/ podemos programar uma festa,/ mas não podemos programar a alegria,/ não podemos programar Maria». Ela salta fora do horizonte do desejo, não é possível encerrá-la dentro do perímetro da linguagem¹³, da fita métrica das palavras por mais extensa que ela seja, como quando longa e belamente desfiamos as contas, a *h^arizah* das ladainhas.

2.2. *Kecharitôménê*, o nome novo de Maria

Como já atrás sinalizámos, a aparição a Zacarias dá-se no Templo de Jerusalém (Lc 1,11), e a de Maria dá-se no quotidiano da humilde e desconhecida cidade de Nazaré da Galileia (Lc 1,26), onde não há Templo e nenhuma liturgia oficial pode decorrer. Por assim dizer, o anúncio a Maria ultrapassa a economia e a liturgia do Templo oficial, pois a divina Presença (*sh^ekinah*) oferece-se agora sem qualquer aparato litúrgico, num lugar pobre e humilde, e até considerado, desconhecido e desprezado, como se deduz da réplica de Natanael:

¹⁰ B. FORTE, *Maria, la donna icona del mistero. Saggio di mariologia simbolico-narrativa*, Ciniello Balsamo, San Paolo, 6.^a ed., 2011, p. 69; D. GERBER, «Il vous est né un Sauveur». La construction du sens sotériologique de la venue de Jésus en Luc-Actes, Genebra, Labor et Fides, 2008, p. 62-63; B. MAGGIONI, *Il racconto di Luca*, p. 26.31.

¹¹ D. GERBER, «Il vous est né un Sauveur», p. 63.

¹² BENTO XVI, Exortação Apostólica *Verbum Domini* [2010], n.º 123.

¹³ A. RIZZI, *Differenza e responsabilità. Saggi di antropologia teológica*, Casale Monferrato, Marietti, 1983, p. 6.

«De Nazaré pode vir alguma coisa boa?» (Jo 1,46). Sim, a figura de Maria deixa-se entrever aqui como um Templo novo, tendo também em conta a precisão da escrita do narrador na apresentação do Anjo: «Entrando para ela (*eiselthôn prós autên*), disse o anjo» (Lc 1,28a). «Entrando para ela», como se ela fosse um Templo novo¹⁴. No mesmo sentido, enquanto Zacarias e Isabel são ditos «justos» (*díkaioi*) diante de Deus (Lc 1,6), o que supõe a estrita observância das leis e preceitos de Deus dentro da religiosidade de Israel, Maria é dita *Kecharitôménê* (Lc 1,28), participio perfeito passivo do verbo *charitôô*, «Cheia de Graça», que põe em realce, não tanto o efeito, que a tradução latina por *gratia plena* evidencia, mas a origem¹⁵, não a ação meritória de Maria, mas a ação gratuita de Deus sobre ela em todo o tempo, mostrando Maria totalmente nas mãos de Deus, como deixa ver a forma verbal passiva (passivo divino ou teológico), que assinala que é Deus o sujeito, é dele a ação gratificante; o tempo perfeito mostra que a ação gratificante de Deus não está exposta à erosão do tempo, mas permanece estável, fazendo de Maria aquela que foi cheia de graça e cheia de graça continua¹⁶. Não se pode deixar de notar que o narrador põe o Anjo Gabriel a evitar mesmo, neste contexto, dizer o nome «Maria», para mostrar a toda a luz o nome novo *Kecharitôménê* [= «Cheia de Graça»], como se este fosse, e é de facto, o seu nome verdadeiro¹⁷.

2.3. Maria, Tenda habitada por Deus

Totalmente exposta a Deus, Maria torna-se um verdadeiro e vivo expositório de Deus, cheia da Graça de Deus, Templo novo de Deus, Luz reflexa de Deus. Atente-se no dizer do Anjo a Maria: «O Espírito Santo virá sobre ti, e o poder do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra (*episkiásei soi*) [*skiá* = sombra]; por isso também o que vai nascer será chamado Santo, Filho de Deus» (Lc 1,34). É fácil ver, neste dizer, em contraluz, o texto de Ex 40,34-35 acerca da Presença de Deus na Tenda acabada de construir por Moisés. Diz o narrador: «A nuvem cobria a Tenda do Encontro, e a Glória do Senhor enchia a Tenda, e Moisés não podia entrar na Tenda do Encontro, porque a nuvem estava sobre

¹⁴ B. FORTE, *Maria, la donna icona del mistero*, p. 68.

¹⁵ L. SABOURIN, *L'évangile de Luc. Introduction et commentaire*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1987, p. 65.

¹⁶ B. FORTE, *Maria, la donna icona del mistero*, p. 68-69; D. GERBER, «Il vous est né un Sauveur», p. 62-63; B. MAGGIONI, *Il racconto di Luca*, p. 27.

¹⁷ D. GERBER, «Il vous est né un Sauveur», p. 62-63; B. MAGGIONI, *Il racconto di Luca*, p. 27.

ela (*epeskíazen ep' autên*), e a Glória do Senhor enchia a Tenda». Conclusão fácil, compaginando os dois textos: Deus habitava a Tenda antiga, como o Santo, o Filho de Deus, Jesus, habita o ventre de Maria, Tenda, Santuário, Habitação nova de Deus¹⁸.

2.4. Maria, nova Arca da Aliança, Propiciatório de Deus

É assim que voltamos à Arca da Aliança já atrás vocabularmente articulada com a arca de Noé ou o cestinho de bebê que sobre as águas do dilúvio embalava a nova criação, uma e outra ditas *kibôtós*, no grego dos LXX, do mesmo modo que o mesmo termo hebraico, *tebah*, agrafava o cestinho de bebê da nova criação de Noé com o cestinho de bebê de Moisés. É neste contexto que, no cenário da Visitação, se ouve a locução maravilhada de Isabel: «E de onde (*póthen*) me é dado que venha ter comigo a Mãe do meu Senhor?» (*hê mêtêr toû Kyriou mou*) (Lc 1,43), que remete para o atônito dizer de David diante da Arca do Senhor: «E de onde me é dado que venha ao meu encontro a Arca do Senhor?» (*hê kibôtós Kyriou*) (2 Sm 6,9). E por que não evocar aqui a «dança de João» (Lc 1,44) no ventre de Isabel, diante de Maria, que reclama, em puro paralelismo, a dança de David na presença da Arca do Senhor (cf. 2 Sm 6,5.14.16.21). E os «cerca de três meses» de permanência de Maria em casa de Isabel, regressando então a sua casa (Lc 1,56), não são, como vulgarmente se pensa, para indicar que Maria está presente nos trabalhos do nascimento de João Baptista, pois este apenas é narrado no versículo seguinte (Lc 1,57)¹⁹. É, antes, outra vez, o acerto de calendário com a Arca do Senhor, que permanece cerca de três meses na casa de Obed-Edom, enchendo-a de bênção (cf. 2 Sm 6,11). Os acordes textuais evidentes mostram Maria como a nova Arca da Aliança²⁰, como, de resto, é aclamada pelo Povo de Deus, quando recita a ladainha de Nossa Senhora.

Os textos de Lucas mostram Maria, não em expansão desiderativa e projetual, mas em total exposição à luz verdadeira que vem de Deus, iluminada por Deus, *mysterium lunae*²¹. É também apresentada como a Tenda do Encontro ou

¹⁸ B. FORTE, *Maria, la donna icona del mistero*, p. 71.

¹⁹ B. MAGGIONI, *Il racconto di Luca*, p. 36.

²⁰ E. TESTA, *Maria terra vergine. I. I rapporti della Madre di Dio com la SS. Trinità (sec. I-IX)*, Jerusalém, Franciscan Printing Press, 1985, p. 18.

²¹ Trata-se de uma expressão, retirada de Henri DE LUBAC na sua *Méditation sur l'Église* (p. 327), referida pelo Papa Francisco, então ainda Cardeal Bergoglio, numa das sessões do pré-conclave (2013), para acentuar que a Igreja não pode ser auto-referente.

Habitação de Deus, Santuário de Deus, mas também como a Arca do Senhor, expositório vivo de Deus no meio do seu povo, em ação de propiciação e bênção, como sucedeu em casa de Obed-Edom²². Mas Maria surge igualmente apresentada como cumprindo ou plenificando a figura de Israel, em cujo seio habita Deus. Esta conceção pode ser vista ainda na locução: *Chaïre* [= «Alegra-te»], com que o Anjo saúda a Virgem de Nazaré (Lc 1,28). A versão dos LXX regista esta saudação por quatro vezes (Sf 3,14; Jl 2,21-23; Zc 9,9; cf. Lm 4,21), não sendo em nenhuma delas o simples equivalente da saudação hebraica *shalôm*, mas antes a irrupção de um grito carregado de alegria messiânica, dirigido à «Filha de Sião»²³, que representa o povo de Israel personificado (Lm 4,21 é dirigido à filha de Edom). O motivo deste intenso convite à alegria reside no facto de o Senhor vir habitar em Sião como Rei e Salvador.

2.5. Maria, nova Filha de Sião em cujo seio habita Deus

Entre os quatro lugares proféticos citados e o texto de Lucas pode inequivocamente estabelecer-se uma relação, que vem particularmente ao de cima acostando Sf 3,14-17 e Lc 1,28-31. Assim: 1) «Alegra-te (*chaïre*) com todo o coração, Filha de Jerusalém» (Sf 3,14) pode rever-se naquele «Alegra-te» (*chaïre*), Cheia de Graça (Lc 1,28a); 2) «O Rei de Israel é o Senhor no meio de ti» (*Kýrios en mésô sou*) (Sf 3,15b) pode reclamar «O Senhor está contigo» (*ho Kýrios metà sou*)» (Lc 1,28b); 3) «Não temas, Sião» (Sf 3,16) deixa entrever claramente «Não temas, Maria» (Lc 1,30); 4) «O Senhor, teu Deus, no teu seio (*en soi*)» (Sf 3,17) articula-se bem com «Conceberás no teu seio (*syllêmpsê en gastrî*)» (Lc 1,31)²⁴. Esta apresentação da anunciação com as tintas fornecidas por Sofonias põe em cena a identificação de Maria com a Filha de Sião, e de Jesus com YHWH, Rei e Salvador. Assim entendida, a esperança de Israel encontra o seu cumprimento novo e inaudito: o que acontece em Maria reclama, por um lado, a comunidade messiânica enquanto tempo de espera e preparação, mas mostra, por outro lado, o seu novo e surpreendente cumprimento e superação. Vinculando o tempo da preparação ao tempo da sua plenitude, estamos a traçar uma estrada contínua entre o antigo e o novo, sem, todavia, chegar a dizer que o novo aparece apenas como o cumprimento de um programa. Cabe aqui o fundo dizer do grande filó-

²² Para se compreender corretamente o significado da Arca da Aliança e da Presença propícia de Deus sobre o Propiciatório da Arca, ver A. COUTO, *O Livro dos Salmos*, p. 95-101.

²³ B. MAGGIONI, *Il racconto di Luca*, p. 27.

²⁴ B. FORTE, *Maria, la donna icona del mistero*, p. 72.

sofo, de origem judaica, Franz Rosenzweig: «As coisas supremas não são planificáveis. Já estão prontas para receber»²⁵. Mas são igualmente belas e densas as palavras do teólogo ortodoxo russo, Paul Evdokimov: «Não é o conhecimento que ilumina o mistério; é o mistério que ilumina o conhecimento»²⁶.

2.6. Maria de Deus e do SIM

Mas esta estrada que serve de ligação entre Israel e Maria, deixando, todavia, Maria suspensa de outra luz, pode ver-se também acostando as respostas de fé de Israel e de Maria²⁷. Israel compromete-se a *fazer* a palavra de Deus: «Tudo o que YHWH falou, nós o *faremos*» (Ex 19,8); «*faremos* todas as palavras que YHWH falou» (Ex 24,3); «tudo o que YHWH falou, nós o *faremos* e escutaremos» (Ex 24,7)²⁸. Na verdade, pouco depois, Israel estará a *fazer* – e é assim que a Palavra de Deus se mostra ao mesmo tempo admirável e implacável –, não a palavra de Deus, mas um bezerro de ouro (Ex 32,1-6)²⁹. Em contraponto, Maria não se propõe fazer isto ou aquilo, mas disponibiliza-se totalmente para que Deus possa *fazer* nela e através dela a sua palavra: «Eis a escrava (*hê doulé*)³⁰ do Senhor; *faça-se* em mim segundo a palavra de ti» (Lc 1,38). É assim que Maria conceberá o Filho de Deus na sua vida, «também na realidade física do seu corpo e sangue, em certa medida antecipando nela o que se realiza sacramentalmente em cada crente quando recebe, no sinal do pão e do vinho, o corpo e o sangue do Senhor»³¹.

²⁵ F. ROSENZWEIG, *Dell'intelletto comune sano e malato*, Trento, Reverdito, 1987, cit. por Z. BAUMAN, *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Roma - Bari, Laterza, 2011, p. 29.

²⁶ P. EVDOKIMOV, *La donna e la salvezza del mondo*, Milão, Jacca Book, 1980, p. 13.

²⁷ B. FORTE, *Maria, la donna icona del mistero*, p. 68.

²⁸ «Fazer e escutar», com «fazer» antes de «escutar», é uma formulação estranha à nossa sensibilidade. Mas é normal em mundo bíblico, em que o acento é posto no «fazer o que Ele é», na imitação de Deus, antes de «obedecer ao que Ele quer». Ver A. J. HESCHEL, *Dio alla ricerca dell'uomo (una filosofia dell'ebraismo)*, Roma, Borla, 1983, p. 303-315, esp. p. 312-313. Mas revela também claramente uma verdade em mundo bíblico: a prioridade do fazer sobre o aprender, isto é, do obedecer sobre o compreender. C. DI SANTE, *Lo straniero nella bibbia. Saggio sull'ospitalità*, Troina, Città Aperta, 2002, p. 96-98.

²⁹ A. COUTO, *Aliança do Sinai*, in *Bíblica. Série científica*, 19, 2010, p. 87-112, esp. p. 100.

³⁰ Trata-se da única menção deste feminino em todo o NT. A. COUTO, *Como uma dádiva. Caminhos de antropologia bíblica*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2.^a ed., 2005, p. 248.

³¹ JOÃO PAULO II, Carta Encíclica *Ecclesia de Eucharistiae* [2003], n.º 55.

Sim, Maria concebe no seu ventre e na sua vida o Filho de Deus, e contempla-o quando cresce em idade e em graça (cf. Lc 2,52), e quando, com os seus gestos e palavras, anuncia, deixa transparecer e faz acontecer Deus. Maria «compõe» (*symbállô*) (Lc 2,19), isto é, entretém-se com gozo a fazer uma composição juntando artisticamente todos os acontecimentos e palavras acerca de Jesus, mostrando-O na sua vida, verdadeira Arca do Senhor, expositório vivo de Jesus. Com ela podemos, portanto, aprender a conjugar os verbos fundamentais da Eucaristia: RECEBER, BENDIZER e AGRADECER, PARTILHAR e DAR, COMEMORAR, ANUNCIAR e ESPERAR³². Neste sentido, a Eucaristia afeta o universo inteiro:

Há um grande SIM a retinir no universo inteiro,
Na tua criação maravilhosa, verso e reverso,
Obra a obra, tudo bem feito por meio do teu Filho amado,
O Verbo, a Palavra, sempre a dizer-se,
E para sempre dita, anunciada, bendita.

SIM, o teu Filho Jesus não foi Sim e Não,
Mas unicamente SIM.
E com esse SIM fez-se e mobilou-se o universo inteiro.
SIM, é SINTomático
Que nas 452 palavras hebraicas de Génesis Um,
O jardim da tua criação,
Da tua boa e bela contemplação,
Não se encontre um único NÃO.

É tudo SIM, portanto,
E é nesse jardim de encanto,
Que ecoa também o SIM de Maria,
E que cada lacuna, cada NÃO,
Se vá transformando SINTomaticamente em SIM.

NÃO têm vinho, diz em Caná Maria para Jesus,
Mas logo terão vinho em excesso.
NÃO tenho marido, confessa a Jesus a mulher da Samaria,
Mas vai ter e está ali mesmo ao lado.

³² A. COUTO, *Igreja e Eucaristia: um círculo aberto*, in *Theologica*, 43, 2008, p. 103-120, esp. p. 120..

NÃO tenho ninguém que me lance à água,
 Replica o paralítico à beira da piscina,
 Mas já está ali Jesus mesmo ao lado.
 NÃO tendes nada para comer, pois NÃO,
 Pergunta e afirma Jesus perante os seus Apóstolos,
 Que de madrugada regressam do mar sem nada terem pescado.
 E eles respondem: NÃO!
 Mas já está ali um banquete novo na praia sobre as brasas preparado.

Vem, Senhor Jesus,
 Tu e a tua Mãe,
 Vem nascer em Belém
 E aqui também,
 Junto de mim:
 Precisamos de Ti e do teu SIM.

3. MÃE DE MISERICÓRDIA

3.1. A Mãe

É notório e é uma das marcas distintivas do IV Evangelho o facto de a mãe de Jesus nunca aí ser chamada Maria. Na verdade, desde a sua primeira aparição em cena, em Jo 2,1, ela é sempre chamada «a mãe de Jesus», ou simplesmente «a mãe». Mais ainda: nunca é explicado ao leitor em que consista ou o que signifique o termo «mãe». Ele é tratado como os outros termos fundamentais: água, luz, pão, porta, pastor, caminho, vida, videira. Estes termos nunca são explicados, sendo, portanto, usados como essenciais, tão essenciais, que se presume que todos sabem neles encontrar o seu peso específico e o seu significado³³.

3.2. Mãe de Jesus e Mulher Messiânica

«A Mãe de Jesus estava lá», diz-nos logo a abrir o narrador na cena de Caná (Jo 2,1). É sintomático que, tendo ela sido apresentada como «Mãe de Jesus» por duas vezes (Jo 2,1 e 3), logo a seguir Jesus a trate por «Mulher» (Jo 2,4a), e não por «Mãe», numa desajeitada locução grega, que soa assim: *tì emoì kai soí, gýnai;*, que em português poderia dar, em tradução literal, mais ou menos

³³ Kl. STOCK, *La Buona Notizia portata da Maria*, Roma, AdP, 2009, p. 18-19.

isto: «O quê a mim e a ti, mulher?», a que Jesus acrescenta: «Ainda não chegou a minha hora» (Jo 2,4b). Este singular tratamento por «Mulher», em vez de «Mãe», tem sido muitas vezes visto como ríspido, distante e nada afetuosos da parte de Jesus.

«Não têm vinho!», observa a Mãe de Jesus, nas bodas de Caná, falando diretamente para Jesus (Jo 2,3). É uma observação de Mãe atenta e feliz, que está ali para amar e servir! Já atrás anotámos que a resposta de Jesus: «O quê a mim e a ti, mulher?» (*tì emoi kai soí, gýnai;*) (Jo 2,4a), tem sido vista como uma resposta ríspida de Jesus à sua Mãe. Na verdade, este amontoado de palavras gregas não significa nada. E porque não significa nada, porque não existe em grego, pode bem ser o decalque da conhecida locução convencional e idiomática hebraica «*mah-lí walak?*»³⁴, que é uma daquelas frases que pode assumir duas valências opostas, conforme o tom de voz com que é dita. Tanto pode ser, de facto, uma resposta ríspida e de rutura, como pode ser, ao contrário, uma resposta de grande deferência e carinho. É óbvio que aqui é uma resposta de grande deferência e terno amor filial de Jesus. É como se Jesus dissesse: «Mulher, nobre mulher, mulher messiânica, Aquela que atravessa em contraluz toda a Escritura, que trouxeste e carregaste até aqui, nos teus braços, a Esperança de um povo, porque precisas de mo pedir? Tu sabes bem que Eu o faço, e é já»³⁵.

3.3. A «hora» de Jesus

Esta leitura supõe já um sentido condizente para o acrescento de Jesus: «Ainda não chegou a minha hora» (Jo 2,4b). É sabido que esta expressão se tem prestado a diferentes interpretações, que aqui nos dispensamos de apresentar³⁶. Lembramos apenas que as expressões do IV Evangelho assentam muitas vezes em dois níveis de leitura³⁷, que veiculam um duplo sentido. É o caso desta «Hora» ainda não chegada. Numa primeira vaga, esta «Hora» de Jesus aponta

³⁴ E. TESTA, *Maria terra vergine*, I, p. 26.

³⁵ E. TESTA, *Maria terra vergine*, I, p. 25-26.

³⁶ É sabido que esta expressão pode carregar o sentido negativo que se colhe numa primeira leitura, o que traduziria uma recusa clara de Jesus, mas pode também deixar o caminho aberto para uma leitura positiva. Basta, para tanto, ler a frase, não como uma afirmação, mas como uma interrogação, que é possível, uma vez que os antigos manuscritos não usavam nenhuma pontuação. As duas perspetivas podem ver-se em X. LÉON-DUFOUR, *Lectura del Evangelio de Juan (Jn 1-4)*, Vol. I, Salamanca, Sigueme, 2.ª ed., 1993, p. 183.

³⁷ G. ZEVINI, *Commentaire spirituel de l'Évangile de Jean*, 1, Paris - Montreal, Médiaspaul, 1995, p. 67.

para a «Hora» da Cruz, que é também a «Hora» da Ressurreição e do Envio do Espírito. Mas este veio de sentido não suportaria a leitura que avançamos para aquele: «Ainda não chegou a minha Hora», pois este veio de sentido indicaria que Caná não era o tempo adequado de Jesus responder afirmativamente à sua Mãe. Podemos, todavia, apontar outro veio de sentido para a expressão de Jesus em Caná: «Ainda não chegou a minha Hora». Esta locução pode indicar também a hora da «enfermidade» de Jesus (cf. Jo 7,30; 8,20), como lê bem Santo Agostinho, hora da «enfermidade» que soará no Getsémani (cf. Mt 26,45; Mc 14,41; Lc 22,53), hora das trevas, que se prolongará por todo o período da Paixão de Jesus, e em que Jesus não realizará nenhum sinal messiânico³⁸. É então como se Jesus dissesse que ainda não chegou a «Hora» da sua impotência ou da sua «enfermidade», do seu «não poder fazer». E a Mãe de Jesus, que já sabemos que nunca é chamada Maria no IV Evangelho, entendeu bem esta resposta (nós, pelos vistos, é que não!). Sinal disso é que ela diz para os criados: «Fazei tudo o que Ele vos disser!» (Jo 2,5). É evidente, todavia, que este dizer e fazer de Jesus em Caná é também uma antecipação gloriosa, que manifesta e aponta já para a sua Glória final (cf. Jo 2,11), em que Jesus também se manifestará em plenitude à sua Mãe.

Na verdade, na Cruz, verificamos outra vez o mesmo tratamento por «Mulher», e não por «Mãe», igualmente posto nos lábios de Jesus: «Mulher, eis o teu Filho!» (gýnai, íde ho hyiós sou) (Jo 19,26). E podemos ver outra vez em cena o duplo sentido das expressões do IV Evangelho. A maioria dos leitores vê neste «Eis o teu filho» apenas o discípulo amado ali também presente (Jo 19,26). Mas Orígenes tem também razão quando nos faz ver, neste dizer de Jesus à sua Mãe e Mulher messiânica, a revelação da verdadeira identidade do seu Filho, um dia nascido em Belém, e agora, exposto sobre a Cruz, nascido *in aeternum*, na Glória. De resto, Orígenes lê bem o texto: «Eis o teu Filho», e não «Eis aí o teu filho»³⁹. Nesta leitura, a Mãe de Jesus é a primeira a ter acesso à Revelação plena da Glória do Filho de Deus e Filho «seu», já a partir da Cruz⁴⁰. Aí está então, em primeiro lugar, a verdadeira e plena manifestação de Jesus à

³⁸ E. TESTA, *Maria terra vergine*, I, p. 26.

³⁹ ORÍGENES, *Comm. in Johannem*, I, IV, 23; *SCh* 120, 71-73. Ver G. ZEVINI, *Commentaire spirituel de l'Évangile de Jean*, 2, Paris - Montreal, Médiaspaul, 1996, p. 187; ver também a excelente leitura de T. FEDERICI, *Per conoscere Lui e la potenza della Resurrezione di Lui. Per una lettura teológica del Lezionario. III. Ciclo C*, Roma, Dehoniane, 1988, p. 494-495.

⁴⁰ T. FEDERICI, *Per conoscere Lui e la potenza della Resurrezione di Lui*, p. 495.

sua Mãe, de que Caná representa apenas o início. Sendo este o primeiro nível de leitura, não temos, todavia, de descurar, mas de valorizar, o segundo, em que o discípulo amado é também apresentado como filho à Mãe de Jesus, a qual, por sua vez, é também apresentada ao discípulo amado como Mãe: «Eis a tua Mãe» (íde hê mêtêr sou) (Jo 19,27a).

Nas duas cenas apresentadas (a de Caná e a do Calvário), encontrámos, posto na boca de Jesus, o mesmo tratamento da sua Mãe por «Mulher». E também verificámos que este singular tratamento, não só não constitui um dizer depreciativo, como guarda mesmo um verdadeiro tesouro. De facto, a «mulher» é muitas vezes, ao longo da Escritura, apresentada como símbolo do Povo de Deus, e, mais concretamente de Sião-Jerusalém personificada como Esposa amada, Enlevo e Alegria de Deus, que é o Esposo (cf. Is 54,5-7; 62,1-5), e como Mãe embevecida dos filhos de Deus (cf. Sl 87,5-6; Is 49,21; 60,1-5; 66,8; Br 4,36-37; 5,5). Esta interpelação da Mãe de Jesus por Mulher mostra-a como a personificação da Mãe Sião⁴¹.

3.4. «Conceber no ventre»

Acerca da concepção virginal anunciada e realizada em Maria, Lucas usa por duas vezes a expressão «conceber no ventre». A primeira vez surge na anúncio do Anjo: «Conceberás no ventre» (*syllêmpsê en gastrí*) (Lc 1,31). A segunda vez é da responsabilidade do narrador que refere ter sido dado ao Menino, aos oito dias, o nome de Jesus, chamado pelo Anjo, «antes de ele ter sido concebido no ventre» (*prò toú syllêmpthênai autòn en tê koilía*) (Lc 2,21). «Conceber no ventre» (*syllambánô en gastrí, syllambánô en tê koilía*) é um pleonasma intencional, só dito de Maria por duas vezes (Lc 1,31 e 2,21), claramente para a pôr em pura sintonia com o veio profético da Habitação de Deus no meio do seu povo, a que já nos referimos (Jl 3,21-23; Sf 3,14-17; Zc 9,9). Esta tese sai ainda reforçada pelas duas vezes em que Lucas se refere à concepção de Isabel, usando apenas o verbo «conceber» (*syllambánô*) (cf. Lc 1,24 e 36)⁴². O tom enfático do pleonasma «conceber no ventre», dito de Maria, pode vincular-se ainda às «entranhas de misericórdia do nosso Deus» (*splánchna eléous theoú hêmôn*) (Lc 1,78).

⁴¹ R. VIGNOLO, *Personaggi del Quarto Vangelo. Figure della fede in San Giovanni*, Milão, Glossa, 1994, p. 165-166.

⁴² M. PONCE, *María, Madre y Discípula*, in J. CHAPA (ed.), *Signum et Testimonium. Estudios oferecidos al Professor Antonio García-Moreno en su 70 cumpleaños*, Pamplona, EUNSA, 2003, p. 329-330.

Obedecendo prontamente às palavras de Jesus a ele dirigidas: «Eis a tua mãe» (íde hê mêter sou) (Jo 19,27a), é-nos dito que «o discípulo a recebeu *entre as suas coisas próprias*» (élaben ho mathêtês autên *eis tà idía*) (Jo 19,27b)⁴³. Perante estes dizeres, não podemos deixar de acostar aqui aquela bela oração, que transportamos connosco desde a infância: «Ó Senhora minha, ó minha mãe,/ eu me ofereço todo a vós,/ e em prova da minha devoção para convosco,/ vos consagro neste dia e para sempre,/ os olhos, os meus ouvidos,/ a minha boca, o meu coração e inteiramente todo o meu ser./ E porque assim sou todo vosso,/ ó incomparável Mãe,/ guardai-me e defendei-me como *coisa e propriedade vossa*./ Lembrai-vos que vos pertença, terna Mãe, Senhora nossa./ Ah, guardai-me e defendei-me como *coisa própria vossa*».

3.5. Mãe da ternura e da misericórdia (*eleoúsa*)

O famoso ícone da Mãe de Deus terna e misericordiosa (*Theotókos Eleoúsa*) ilustra bem tudo quanto para trás deixámos dito. As primeiras representações encontram-se na Síria, entre os séculos VII e IX⁴⁴. O exemplar mais conhecido e divulgado da *Eleoúsa* é o famoso ícone de Vladimir, do século XII, que os imperadores de Bizâncio ofereceram aos primeiros soberanos da Rússia. O ícone mostra Maria, estreitando Jesus ao seu colo e encostando ternamente o seu rosto maternal ao rosto do Menino, enquanto este, com a sua pequena mão esquerda, afaga filial e carinhosamente o rosto da sua Mãe⁴⁵.

Etimologicamente, a ternura deriva do latim *teneru(m)*, que remete para a raiz *ten-*, patente nos termos latinos *tenere*, *tendere* e *tenue*, três aceções estreitamente conexas entre si⁴⁶. *Tenere* carrega o sentido de ter, aconchegar a si, abraçar, salientando a ternura como acolhimento, opondo-se a todas as formas de fechamento, rigidez e impermeabilidade. Por seu lado, *tendere* implica sair de si e ir ao encontro do outro, abrindo-se a ele de forma oblativa, dar-se

⁴³ A locução usada significa que não se trata de um acolhimento meramente material (em sua casa), mas vital e existencial. B. FORTE, *Maria, la donna icona del mistero*, p. 96.

⁴⁴ J. C. R. GARCÍA PAREDES, “*Mater Misericordiae*”. *María, icono de la misericordia de Dios*, in *Ephemerides Mariologicae*, 65, 2015, p. 279.

⁴⁵ C. ROCCHETTA, R. MANES, *La tenerezza gremba do Dio amore. Saggio di teologia bíblica*, Bolonha, EDB, 2015, p. 220; B. FORTE, *Maria, la donna icona del mistero*, p. 208

⁴⁶ A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1939, p. 1026-1030; M. CORTELAZZO, M. A. CORTELAZZO (ed.), *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Bolonha, Zanichelli, 2.^a ed., 1999, p. 1679.

a ele. *Tenuê*, por sua vez, transporta consigo a doçura e a partilha, opondo-se à frieza e dureza do coração, à esclerose do coração, que o Evangelho conhece por *sklêrokardía*. As três aceções acenadas são inseparáveis e desenham uma nova maneira de estar no mundo, em tudo devedora, antes de mais, ao Deus bíblico que, por amor, sai de si e se debruça com doçura maternal sobre nós⁴⁷.

É assim que o Deus bíblico é muitas vezes dito com as imagens fortíssimas do ventre maternal e do colo e olhar maternal, que traduzem respetivamente a misericórdia e a graça. A constelação hebraica para dizer misericórdia, que anda sempre associada ao ventre maternal, gerador de vida nova, são os termos *raham*, sobretudo na forma intensiva *riham*, fazer misericórdia, *rehem*, ventre maternal, *rah^amîm*, plural intensivo de *rehem*, e que mais propriamente carrega o sentido metafórico de misericórdia visceral e entranhada, e *rahûm*, misericordioso, adjetivo verbal só usado treze vezes na Bíblia Hebraica e sempre só com Deus por sujeito⁴⁸. Os termos gregos que, na versão dos LXX, mais vezes traduzem esta constelação hebraica, são *oiktirmós*, *mêtra* e *eleéô*⁴⁹. Os equivalentes gregos normais para este amor entranhado maternal seriam os termos gregos *splágchna* e *splagchnízomai*, mas só assumirão esse sentido metafórico no judaísmo tardio e nos escritos neotestamentários⁵⁰. Por sua vez, a constelação hebraica para dizer graça, que anda sempre associada ao colo maternal e ao olhar embevecido da mãe sobre o seu bebé, são os termos *hen*, graça, *hanan*, fazer graça, e *hannûn*, gratificante, adjetivo verbal também só usado na Bíblia Hebraica por treze vezes e sempre só com Deus por sujeito⁵¹. Os termos gregos que, na versão dos LXX, mais vezes traduzem esta constelação hebraica, são *cháris* e *eleéô*⁵².

O verbo *eleéô* anda, pois, ligado à misericórdia visceral maternal de Deus, mas também ao seu colo e olhar maternal. Daí o adjetivo verbal *Eleoúsa*, no feminino, que diz bem Maria, ao mesmo tempo terna e misericordiosa, completamente vinculada a Deus na sua essência terna e misericordiosa.

A causa da vinda do Filho de Deus, Jesus, ao nosso mundo, para nos trazer a salvação, foram as entranhas de misericórdia do nosso Deus (Lc 1,77-78).

⁴⁷ C. ROCCHETTA, R. MANES, *La tenerezza grembo do Dio amore*, p. 210.

⁴⁸ A. COUTO, *A misericórdia. Lugar e modo*, Lavra, Letras e Coisas, 1916, p. 7.18.20.

⁴⁹ A. COUTO, *A misericórdia. Lugar e modo*, p. 7.20.

⁵⁰ A. COUTO, *A misericórdia. Lugar e modo*, p. 21.

⁵¹ A. COUTO, *A misericórdia. Lugar e modo*, p. 7.23.

⁵² A. COUTO, *A misericórdia. Lugar e modo*, p. 7.24.

E como estando Jesus em íntima relação com o Pai misericordioso, ou «o Pai das misericórdias» (*ho patêr tôn oiktirmôn*) (2 Cor 1,3)⁵³, é natural que Jesus nos mande ser como Ele é. E então ouvimos este apelo: «Sede misericordiosos (*oiktírmones*) como o vosso Pai é misericordioso (*oiktírmôn*)» (Lc 6,36). E aqui fica tudo mais claro: na verdade, o adjetivo grego *oiktírmôn* traduz por 12 vezes o atributo hebraico *rahûm*, que só se encontra na Bíblia Hebraica por 13 vezes, e diz sempre respeito a Deus. Por seu lado, o nome grego *oiktírmós* traduz por 28 vezes *rehem*, ventre maternal, e, quando no plural, como vemos em 2 Cor 1,3, traduz quase sempre o plural intensivo *rah^amîm*. Paulo e Jesus deixam-nos assim na matriz das misericórdias, do amor entranhado ou da ternura visceral e maternal de Deus.

E é ainda Jesus, transparência do amor misericordioso e entranhado do Pai, a declarar «Felizes os misericordiosos (*eleêmones*), porque lhes será feita misericórdia (*eleêthêsontai*)» (Mt 5,7). A tradução e a tradição fazem-nos ouvir o adjetivo «misericordiosos» para dizer o adjetivo grego *eleêmones*. Já sabemos que *eleêmôn* só por uma vez traduz o atributo *rahûm*, misericordioso (cf. Sl 145,8), traduzindo nas outras doze vezes o atributo *hannûn*, gratificante. Quanto a *eleêthêsontai*, trata-se do futuro passivo de *eleêô*, claramente um passivo divino ou teológico, que implica que a misericórdia feita aos misericordiosos o é por Deus⁵⁴. E também já sabemos que, na maioria das vezes, nos LXX, *eleêô* traduz *hanan*, fazer graça, embora também traduza por 19 vezes a forma verbal *riham*, forma piel, intensiva, de *raham*, fazer misericórdia. Seja como for, misericordiosos e/ou gratificantes ou ternos, que têm entranhas maternas e/ou colo e olhar maternal para com os outros, esses vivem no horizonte de Deus, que os envolve em amor entranhado e colo e olhar de ternura maternal divina⁵⁵. Claro que Jesus não pode ser, no nosso mundo, um simples animador ou monitor, mas transparência fiel da presença viva e operante da misericórdia e graça do Pai. E também Maria, Mãe da Ternura e da Misericórdia, *Eleoúsa*, o é em relação aos seus filhos que lhe foram dados no Calvário.

É oportuno deixar aqui o ícone da Ternura de Maria, mas também devemos deixar aqui registadas algumas das mais significativas orações com que, ao

⁵³ *Tôn oiktírmôn*, plural e genitivo de qualidade. No NT, o singular *oiktírmós* só se encontra em Cl 3,12, na expressão *splágchna oiktírmoû* [= vísceras de misericórdia].

⁵⁴ U. TERRINONI, «Buono è il Signore» (Sal 103,8). *Il messaggio biblico della misericordia*, Bolonha, EDB, 2008, p. 149.

⁵⁵ A. COUTO, *A misericórdia. Lugar e modo*, p. 56-57.

longo dos tempos, o Povo de Deus se foi dirigindo, com amor, à Mãe de Deus e nossa Mãe, Mãe de Ternura e de Misericórdia, Mãe sempre, nas horas felizes e nas horas difíceis. Eis uma breve recolha historicamente guiada.

Começamos pela mais antiga oração conhecida, dirigida à Virgem Maria, que data mais ou menos do ano 300⁵⁶:

«À vossa proteção nos acolhemos, Santa *Mãe de Deus*; não desprezeis as nossas súplicas em nossas necessidades, mas livrai-nos de todos os perigos, ó *Virgem gloriosa e bendita*».

E, no século XI⁵⁷, o Povo cristão começou a rezar esta bela oração, dirigida à Virgem Maria, como Rainha e Mãe de Misericórdia, esperança e advogada nossa, para que nos assista nesta vida difícil, volvendo para nós os seus olhos misericordiosos, e mostrando-nos Jesus:

«Salve, Rainha, Mãe de Deus e *Mãe de Misericórdia*, vida e doçura, esperança nossa, salve! A vós bradamos, os degredados filho de Eva. A vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia pois, advogada nossa, esses vossos *olhos misericordiosos* a nós volvei, e depois deste desterro, *mostrai-nos Jesus*, bendito fruto do vosso ventre, ó clemente, ó piedosa, ó doce e sempre Virgem Maria. Rogai por nós, Santa Mãe de Deus, para que sejamos dignos da promessa de Cristo. *Ámen*».

E, no séc. XII⁵⁸, o Povo cristão saúda, com entusiasmo e belos títulos (Mãe do Redentor, Porta do Céu, Estrela do Mar), a Virgem Maria, e dela implora auxílio e misericórdia:

«Santa Mãe do Redentor, Porta do Céu, Estrela do Mar, socorrei o povo cristão que procura levantar-se do abismo da culpa. Vós que, acolhendo a saudação do Anjo, gerastes, com admiração da natureza, o Vosso Santo Criador, ó Sempre Virgem Maria, tende *misericórdia* dos pecadores. *Ámen*».

⁵⁶ J. C. R. GARCÍA-PAREDES, “*Mater Misericordiae*”, p. 278.

⁵⁷ J. C. R. GARCÍA-PAREDES, “*Mater Misericordiae*”, p. 278.

⁵⁸ J. C. R. GARCÍA-PAREDES, “*Mater Misericordiae*”, p. 278.

Treze de maio de dois mil e dezassete,
Ano da Graça, da Misericórdia e da Alegria,
Hoje, todos os caminhos vão dar a Fátima,
À Cova da Iria,
A Maria.
Titubeantes ou firmes,
À chuva e ao frio,
Vão os teus filhos,
Desfiando o rosário,
Como se fosse o abecedário
Das suas vidas doridas.
Vão ter contigo, Mãe,
Alívio das suas dores,
Atiram-te flores
Com gestos de ternura.
Sabem que acolhes com doçura
As suas preces tecidas de lã pura,
À mistura
Com uma lágrima de amor
Na despedida.
Abençoa, Senhora e Mãe querida,
Estes teus filhos e filhas,
E recolhe-os no manto
Branco
Das tuas maravilhas.



Os Atos dos Apóstolos

Genotexto e fenotexto: modos de enunciação

MARIA MANUELA MALDONADO

A escrita de Lucas compreende o terceiro Evangelho e os Atos dos Apóstolos.

Se, no primeiro livro, Jesus é o protagonista, anunciando o Reino de Deus, os Atos são a sua proclamação extensiva a todo o mundo, configurada na Igreja.

O terceiro Evangelho acaba com o relato da Ascensão de Cristo (Lc 24, 50-53), como conclusão da jornada pascal; o mesmo episódio consta no Prólogo dos Atos, dirigido a Timóteo, embora inserido no anúncio do Pentecostes aos Apóstolos a quem apareceu depois da Ressurreição.

O título da segunda obra não é lucano; provavelmente foi acrescentado depois do século III.

Como primeira abordagem da análise do texto dos Atos e, recorrendo à teoria da literatura, o genotexto – o texto de profundidade é o significativo, o da teologia é o do Reino de Deus e do papel do Espírito Santo; o fenotexto é o da superfície onde Lucas recorre a relatos históricos, a versões tradicionais de acontecimentos, a reportagens do vivido e observado. Todo este texto de superfície é sustentado pela teologia lucana: “Deus é ator e autor do crescimento da Igreja” (At 2, 47; 11, 21. 23).

A ESTRUTURA DA OBRA

O livro está concebido em 28 capítulos, sendo os primeiros doze consagrados à Igreja primitiva de Jerusalém, onde Pedro é o protagonista; porém, nos capítulos 13 a 15, 36, Pedro e Paulo cruzam-se e interagem; os restantes, até ao vigésimo oitavo, ocupam-se das missões de Paulo.

O anúncio da Boa Nova levado a cabo pelos Apóstolos e diáconos parte de Jerusalém (At 2, 5), passando pela Samaria e pela Judeia (At 8, 1), chegando à Fenícia, Chipre e Síria (At 11, 19-21). Com Paulo, através da Ásia Menor e da Grécia (At 13, 18), chega a Roma (At 28, 30).

O Evangelho é para todos, mas a passagem da salvação de Israel para os pagãos (At 13, 46) faz parte do plano de Deus (At 2, 39; 15, 7-11. 14).

Este é o tema principal.

O livro começa em Jerusalém e termina em Roma, onde Pedro e Paulo serão martirizados. No entanto, a narrativa não termina por esses factos, sendo omissa para o aproveitamento simbólico de determinados episódios de que a seu tempo se falará.

Todo este movimento eclesial tem por trás dos atores humanos um invisível, o Espírito Santo, que irrompe da genotexto para motivar todos estes acontecimentos (At 1, 8).

Os Atos também nos revelam a nostalgia dos cristãos saídos do judaísmo relativamente às antigas instituições querendo, por vezes, impô-las aos cristãos oriundos do paganismo.

É sempre difícil deixar de ser o eleito... Os episódios entre a Ascensão e o Pentecostes falam-nos das maiores preocupações dos Apóstolos na expectativa da vinda do Espírito: estar juntos e serem doze. Os crentes estão juntos (At 1, 15; 2, 44) à volta dos onze com Maria, doze após a eleição de Matias, entregando-se à Oração. São cerca de 120 na comunidade, bem estruturada, ainda sem a intervenção que chegará com o Espírito Santo.

Porquê doze?

Segundo Mc 19, 28, “foi uma escolha de Jesus”; segundo Mt 19, 28: anunciou-lhes que se sentariam consigo “para julgar as doze tribos de Israel.”

O ACONTECIMENTO DO PENTECOSTES

O relato abrange At 2, 1-13; em 1, 4 fala-se do acontecimento como um vento impetuoso; de seguida, no impacto sobre os Apóstolos sob a forma de línguas de fogo sobre as suas cabeças; do espanto da multidão ao ouvir os Apóstolos falar várias línguas. De 1, 14-36 situa-se o discurso de Pedro na explicação do fenómeno, tendo por objeto a morte e ressurreição de Cristo e a Sua exaltação cinquenta dias depois da Páscoa.

Este acontecimento só tem sentido no contexto do pensamento daqueles que o vivem; Pentecostes, palavra grega, significa 50 dias e, bíblicamente, a numerologia, quer histórica quer litúrgica, é deveras significante; originariamente era a festa agrícola da ceifa do trigo; a partir do século V a.C., passou a ser a celebração da aliança no Sinai.

A fé no Espírito Santo é fundamento para Israel: a palavra vento, sopro está ligada a grandes símbolos como a água, o fogo, o ar evocando uma presença muito forte: “as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas” Gn 1, 2. Este sopro é considerado vital.

Todavia, os judeus, nos tempos mais próximos da chegada de Cristo, a partir dos últimos profetas - Ageu, Zacarias, Malaquias, sentiram os céus encerrados. A grande reunião espera-se para o fim dos tempos, em Jerusalém, onde todos os povos vêm adorar o verdadeiro Deus. Esta fé desenvolve-se a partir do exílio.

Até ao século IV, a Ascensão era celebrada simultaneamente com o Pentecostes e, para Pedro, é interpretada como a subida de Jesus ao Céu para procurar a Nova Lei, que é o Espírito Santo, para ser dada aos homens; para Paulo, a interpretação desse *Targum* é diferente: “Jesus sobe aos Céus, mas o dom que Ele faz aos homens são os Apóstolos, os Profetas, os Evangelistas, os Pastores, os Doutores para o aperfeiçoamento dos Santos, para a obra do Ministério, para a edificação do Corpo de Cristo” (Ef 4, 7-12).

A IGREJA DE JERUSALÉM

Eleito já Matias para o lugar que fora de Judas, aquando a vinda do Espírito Santo, há que revelar a sua explicação através do discurso que Lucas põe na boca de Pedro: a da consumação do mistério de Cristo. É através da Sua humanidade que Deus dá o Seu Espírito. Pela vinda do Pentecostes há a prova que Jesus foi realmente levado. Os Céus abriram-se só para Ele (no baptismo a voz e a pomba). Hoje abra-se de novo para que o Messias entronizado pela Ressurreição e Ascensão pudesse enviar o Espírito à Igreja. Este Espírito é concedido aos filhos da promessa que, discípulos de Cristo, constituirão um novo Israel.

A chegada do Espírito Santo é uma nova forma de presença de Jesus na Sua Igreja. A missão da continuidade da Sua obra é confiada a dois agentes: o Espírito Santo realizará interiormente o que os Apóstolos proclamarem e realizarem exteriormente, sobretudo através dos sacramentos.

Porém, desde o início, as discrepâncias começam a surgir no seio da Igreja nascente, quanto ao baptismo e à entrada na comunidade: ora seguindo João Batista, ora por imposição das mãos.

Durante os primeiros tempos a Igreja permanece em Jerusalém e, desse facto, incluindo a sua organização, nos falam os primeiros quatro capítulos da obra.

É através de relatos e discursos que Lucas faz descobrir as suas características essenciais, ainda que para validar uma boa leitura, o narrador introduza os chamados sumários. Por exemplo: os discípulos “colocam todos os seus bens em comum” (At 2, 42-47); “são assíduos ao ensino dos Apóstolos” (At 4, 32-35), “à fração do pão e às orações” (At 5, 12-16).

Entretanto, no judaísmo havia seitas, isto é, grupos diversificados: fariseus, essênios, batistas. E, por isso, no início, os discípulos de Jesus aparecem chamados de Nazarenos (At 2, 22; 3, 6). Por venerarem Jesus condenado à morte pelos judeus são considerados uma aberração; todavia, não são impedidos de frequentar o Templo e cumprem a lei judaica. Estes comportamentos primitivos geram perplexidade nas autoridades judaicas e daí a honestidade e a sabedoria de Gamaliel perante os colegas do Sinédrio (At 5, 38-39): “Não vos metais com esses homens, deixai-os. Se o seu empreendimento é dos homens, esta obra acabará por si própria, mas, se vem de Deus, não conseguireis destruí-los sem correrdes os riscos de entrardes em guerra com Deus”.

O CHAMADO “PECADO ORIGINAL” DA IGREJA (CB 21, 1996 - 39)

A Boa Nova começa com dois cadáveres: Ananias e Safira, apresentando-se o facto como o primeiro pecado no seio da comunidade (At 5, 1-11). Esta Igreja, bem concreta, empenhada numa realização ideal, pela partilha dos bens e pela oração, está também exposta ao pecado. É uma igreja fechada ainda em si própria, pregando aos judeus.

Porém, o aparecimento do grupo dos Helenistas vai apressar a abertura ao Espírito Santo do mundo então conhecido. E é do capítulo 6 a 15 que Lucas dá a conhecer a progressiva extensão da Igreja.

Surge na comunidade de Jerusalém esse grupo marginal denominado Helenistas, com uma hierarquia paralela à da primitiva Igreja, constituída por sete chefes. São judeus, de fala grega, opondo-se aos de fala aramaica, provavelmente vindos da Diáspora e, por isso, mais abertos ao mundo exterior pela cultura e pelos contactos. O conflito adivinha-se. Aparece primeiro como uma disputa entre mulheres que reclamam ajuda, na perspectiva de Lucas. Mas, na verdade, a preocupação dos Helenistas era saber se a Igreja de Jerusalém era uma seita, a dos Nazarenos, ou uma comunidade enraizada no judaísmo, mas aberta ao mundo exterior.

As divergências desaparecem quando os Apóstolos impõem as mãos aos sete. O chefe deste grupo era Estêvão, grande pregador, intransigente e o

primeiro mártir. Outro deste grupo é Filipe, que prega na Samaria, pedindo a Pedro e João para se deslocarem a essa zona para imposição de mãos nos convertidos, após a perseguição movida ao seu grupo.

Começa, então, o caminho de uma Igreja para o Mundo, onde se podem considerar três fases: Filipe, como já se referiu, um Helenista, prega aos samaritanos, judeus não ortodoxos, batiza um pagão, que se torna judeu por completo (At 8, 26); Pedro, pressionado pelo espírito, batiza um pagão, Cornélio, centurião romano que adere à fé judaica sem abraçar todas as práticas, como a circuncisão (At 10, 44-45); os Helenistas pregam em Antioquia, e depois Paulo e Barnabé, na Ásia Menor também o fazendo diretamente aos pagãos.

É após a morte de Estêvão, que os Helenistas, expulsos de Jerusalém, são reencontrados em Antioquia (At 11, 19-26). E é então que se começa a pregar diretamente aos pagãos. Se então Pedro e João tinham de se deslocar para impor as mãos aos convertidos, a partir de agora é Barnabé, homem reto e cheio de Espírito, um cipriota, que está autorizado a fazê-lo. Investido nessas funções, dirige-se a Tarso, à procura de Saulo convertido, regressando os dois a Antioquia. Convivem os dois anos nessa Igreja, missionando, sendo aí que, pela primeira vez, os discípulos recebem o nome de “cristãos”. Barnabé e Paulo, no Concílio de Jerusalém, de que adiante se falará, conseguem que a Igreja se abra definitivamente ao mundo pagão (At 13, 16 e segs.). Tempos depois, uma dissidência entre Barnabé e Paulo, a propósito da inclusão do sobrinho do primeiro na missão, afasta-os e nunca mais se fala do primeiro nos Atos.

O CICLO DE PEDRO

O destino do Apóstolo é traçado entre duas Assembleias: a que elege Matias e a de Jerusalém.

A primeira defende Matias porque foi companheiro dos Apóstolos e testemunha da Ressurreição. É ele, igualmente, quem dirige o debate no Concílio: afirma que só se é salvo pela Graça do Senhor Jesus, acrescentando que está a nascer um povo cujo sinal de adesão não pode ser a circuncisão nem a obediência à Lei, proclamando a Salvação universal trazida pelo Senhor Jesus.

O papel decisivo de Pedro é-nos revelado por uma série de episódios em que a sua pregação se dirige tanto a judeus como a pagãos como anteriormente se referiu. O seu primado é incontestável, sem nunca ser isolado do grupo apostólico por Lucas (At 2, 14; 5, 29; 4, 19; 8, 24), exprimindo-se nos discursos na primeira pessoa do plural.

Por detrás de Pedro, na ótica lucana, há um modelo - Jesus Cristo, de quem assume o itinerário e o exemplo.

Contudo, o ciclo de Pedro é interrompido antes do seu martírio em Roma. Qual a razão? Porque Lucas, grande escritor e teólogo, transfere para a prisão e libertação de Pedro (At 12) os elementos principais da narrativa da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo: o discípulo revive, de forma simbólica, os momentos representativos desses acontecimentos. Tal como Ele, aquando a deposição do túmulo, é guardado por soldados (Jo 18, 12), (Mt 27, 66). Pedro conhece a “passividade” do sono, tal como Cristo no túmulo. Aparece um Anjo do Senhor na Sua Ressurreição; Pedro é libertado das forças que o mantinham no cativeiro por uma figura celestial. Uma vez em liberdade, é apercebido, sem ser visto, por uma mulher, uma serva que, pressurosa, vai anunciar à comunidade a sua libertação, tal como o fizeram as Santas Mulheres que foram fazer o anúncio da Ressurreição sem terem visto Jesus (Mt 28, 7-81). Os irmãos da comunidade duvidaram da serva como os Apóstolos o tinham feito das mulheres. Quando Pedro surgiu perante eles, “ficaram estupefactos”.

O episódio é uma evocação simbólica da Paixão, Morte e Ressurreição de Cristo.

Escrito o texto mais de dez anos depois da morte de Pedro, o autor quer conduzir o recetor do texto a esta conclusão: “Pedro está vivo; a comunidade cristã ainda vive da sua palavra e da sua ação” (CB 21, 1996: 52).

O ITINERÁRIO DE PAULO

O modo de enunciação no que concerne às duas grandes figuras com que os Atos são materializados tinha de ser forçosamente diferente.

Respetivamente a Pedro, que Lucas nunca conheceu, adota-se a enunciação da não-pessoa, isto é, o relato é feito em terceira pessoa. O narrador está fora do narrado, pelo que é heterodiegético. Contudo, nos capítulos relativos a Paulo, aparece um narrador autodiegético configurado no “nós”, dado que Lucas foi companheiro e testemunha de Paulo em muitas das suas missões, inclusive na sua viagem atribulada pelo Mediterrâneo até Roma como prisioneiro vigiado.

Quando Pedro desaparece de cena, a missão entregue por Jesus e garantida pelo Espírito Santo está teologicamente acabada. No entanto, em extensão geográfica, uma tarefa enorme está por realizar. É missão de Paulo levar o Evangelho até Roma como testemunha de Cristo. Vai assumir, só, o que até então fora uma missão confiada aos Doze.

DE JERUSALÉM A ROMA

Na generalidade, fala-se de três missões de Paulo, seguida da viagem de cativo para Roma.

A primeira (At 13-14) é especial, tendo por objetivo mostrar que “Deus abriu aos pagãos a porta da Fé” (CB 21, 1996: 54). A segunda (At 16-20) é uma grande viagem em que Paulo passa por Antioquia (At 18, 22), percorre duas vezes o itinerário que evangeliza, com uma primeira paragem em Corinto e outra em Éfeso. A terceira é uma única grande viagem de Jerusalém a Jerusalém. A última, a do cativo, é passada entre Jerusalém e Roma.

Lucas traça do Apóstolo um retrato de pessoa ativa, interventiva que, partindo da análise humana da situação, está sempre atento aos sinais do Espírito. No meio da perseguição e encarceramento, funda as comunidades de Filipos, Tessalónica e Bereia. Atenas é uma etapa importante (At 17, 16-34). Esta cidade, já sem importância política, mantinha o seu prestígio cultural e religioso do mundo greco-romano. O discurso no Areópago, que lhe é atribuído por Paulo, é um exemplo de pregação perante um auditório pagão. Numa primeira parte, como no judaísmo helenístico, situa Deus e o mundo e Deus e o homem para nos mostrar a vacuidade dos templos e dos ídolos, bem como do culto praticado na cidade grega. No final (At 30, 31) aborda a proclamação de índole cristã, dirigindo-se a todos os homens, em todas as partes do mundo conhecido, esboçando, em termos não teológicos, a doutrina dos dois Adãos: um único homem de quem provém todo o género humano que, no termo, é um homem elevado a juiz universal pela sua ressurreição. Perante a natureza religiosa da audiência, com exceções, o discurso não foi bem recebido na generalidade.

Dirige-se a Corinto e nesse lugar a sua pregação é Jesus Cristo crucificado (1Cor 2, 2). Estanciará dois anos nessa cidade com o casal Áquila e Priscila fazendo tendas como eles e evangelizando com o casal. É aí, sem se aperceber que, em 51, começará a escrever o NT com as suas Cartas aos Tessalonicenses. Esta estadia é deveras importante porque a do embate com a verdadeira mentalidade pagã.

De seguida, passa ano e meio em Éfeso (At 18, 18-19), lugar em que os pagãos haviam sido convertidos por Apolo, um judeu de Alexandria. No entanto, a comunidade ficara-se pelo batismo de João, ignorando a existência do Espírito Santo. Apolo tornar-se-á um grande colaborador, esclarecido pelo casal de Corinto.

Paulo retorna à Grécia de passagem para Jerusalém onde leva as coletas das jovens igrejas para sustento da Igreja-Mãe (At 20, 1-16). Digna de registro é a sua passagem por Mileto. Certo de que não voltará, deixa um testamento espiritual aos Anciãos onde apresenta um perfil do que deveria ser um chefe da Igreja (At 20, 28-35).

Preso em Jerusalém, vai morrer em Roma (At 23, 11). Todavia, antes da viagem, fica preso em Cesareia à guarda do romano Félix, substituído depois por Festo, para ser julgado em Roma, invocando a sua situação de cidadão romano pelo cargo público desempenhado no passado. Levado perante o rei Agripa, pronuncia um discurso na melhor retórica, que Lucas redige, convencendo o governante a deixá-lo partir para Roma sob custódia.

Em Roma tem residência vigiada: “Paulo está acorrentado, mas a Palavra está livre” (CB 21, 1996: 57).

PAULO NOS ATOS E NA HISTÓRIA

A personagem de Paulo é menos simbólica que a de Pedro porque Lucas foi testemunha, e companheiro de muitas viagens. Há também, ao dispor de Lucas, várias cartas de Paulo, escritas entre 50 e 62, vinte anos antes da redação dos Atos, que o informaram sobre a sua vida. Há, contudo, aspectos da biografia paulina que Lucas silencia, porque, como escritor, interessa-lhe a informação necessária para os propósitos do seu texto, mas não a exaustiva. O mesmo em relação à História: como excelente escritor, capta o suficiente, sem deixar de colher informação junto de fontes fidedignas. Vejam-se os retratos de Herodes, Agripa, Berenice, Festo. Pois os propósitos de Lucas, como historiador, são os de ensinar, através da História, não só os desígnios de Deus no passado, como também a ação sempre presente do seu Espírito.

No conjunto do itinerário de Paulo há que pôr em relevo as conformidades com a pregação de Cristo. O simbolismo da viagem acidentada no mar para Roma é o da passagem pelas trevas, símbolo bíblico da passagem pela morte que Cristo conheceu. Como Ele não ficará prisioneiro da Morte porque sobrevive e, em Roma, tal como Cristo depois da Ressurreição, poderá proclamar o Reino de Deus.

Daí o martírio de Paulo ser despiendo na narrativa lucana como foi o de Pedro. Há um propósito nestes dois casos, o da Imitação de Cristo. “Lucas orienta o interesse do seu leitor para a certeza de que nada se pode opor à Palavra de Deus, à proclamação do seu Reino, assim como às suas testemunhas. Nem sequer a morte (CB 21, 1996: 59).

A PALAVRA TAMBÉM É PERSONAGEM

Segundo W. de Broucker, “como o sentido de *palavra* o termo *logo* aparece 58 vezes no Livro dos Atos. Em 23 casos designa palavras determinadas; mas nas outras 35 vezes surge num sentido muito mais geral: trata-se, então, sempre no singular, da *Palavra de Deus* (4, 31; 6, 2; 6,7; etc), da *Palavra do Senhor* (8, 25; 12, 24; 13, 49; etc.) ou mais simplesmente da *Palavra* (4, 4; 6, 4; 8, 4; etc); (CB 21, 1996: 61).

Esta Palavra é sujeito porque anuncia ação de Deus no meio do homem. Se para os Judeus ele representa a Glória de Deus, para os pagãos ela é reconhecida na Palavra. Em Lucas Ela é personificada em Jesus, como o é no Prólogo do Evangelho de João.

A FORMA DO CONTEÚDO NOS ATOS

Os Atos são um texto de grande coesão estrutural, apesar de partir de narrativas muito diversificadas com discursos distintivos. É difícil determinar, segundo os estudiosos, se Lucas foi testemunha do acontecer, o que conheceu das personagens e que documentação obteve.

Todavia, o que está no texto é da sua autoria com marca pessoal de escrita literária. Porque, se a dimensão como historiador é dada pelos relatos concretos, é a sua dimensão como escritor que torna este livro do NT uma obra de arte. E, além do mais, há que localizar o livro no tempo, quando era aceitável o autor mostrar as suas intenções teológicas, as finalidades catequéticas e pastorais de parceria com uma abundância de *maravilhoso*, corporizado em factos extraordinários.

Retomem-se dois exemplos, na escrita dos Atos, de duas narrativas importantes, distinguindo o que releva de acontecimento extraordinário, de narrativa popular e de História: a libertação de Pedro; o episódio de Ananias e Safira.

No primeiro caso, em At 12, o relato encontra-se respaldado historicamente dentro do tempo, por alusões ao contexto, sobretudo a Herodes que empreende uma perseguição à Igreja (At 12, 1-2), aludindo-se à morte do governante (At 12, 20-30). É ele que manda prender Pedro e procurá-lo após o seu desaparecimento. Todavia, Lucas, como artista, põe essas situações ao serviço do seu propósito e do seu ensinamento: em relevo a personalidade de Pedro e a ação do Senhor que vela pela Sua Igreja. E o “Anjo do Senhor”? Maravilhoso? Narrativa popular? Tudo é uma marca pessoal da sua escrita literária.

No segundo caso (At 5, 1-11), sem presença de contexto histórico rigoroso, pode-se identificar a situação como uma narrativa popular. Atente-se no começo: “*um homem* chamado Ananias”. O emprego do indefinido é crucial para este tipo de texto como o é a caracterização minimal das personagens, precipitando-se a narração rapidamente para um fim. Interessante é o facto de este episódio ser inserido entre dois resumos, tão próprios da escrita lucana: uma comunidade animada pela caridade e o contraponto do carácter do casal; a solidez de uma comunidade em crescimento.

QUEM É AFINAL A PERSONAGEM PRINCIPAL

Os Atos estão salpicados de alusões ao Espírito Santo, desde quando Cristo o anunciou aos Seus Apóstolos (At 1, 5), até quando Paulo se Lhe refere para denunciar o endurecimento dos seus correligionários judeus (At 28, 25). Manifesta-se de modo extraordinário no dia de Pentecostes, impressionando a multidão (At 10, 44).

Todavia, não se deve ver no livro de Lucas uma intervenção do Espírito para as soluções desejadas da comunidade primitiva. Porque, cheia de problemas como qualquer comunidade humana, passaria a ser a Idade de Ouro do Cristianismo, não se procurando no nosso tempo. Ele age hoje, como crentes que acreditamos que Ele age em cada um de nós e também na Igreja, como nas origens. Embora apareça nos Atos 36 vezes, como presença, nem em todos os momentos proporciona uma manifestação extraordinária. O que é relevante é o aspeto usual e quotidiano da sua presença e ação, o que permite situar melhor as manifestações extraordinárias e compreender a experiência da Igreja primitiva, suplicante porque inquieta.

Se nos detivermos no anúncio da Palavra, ao sabor das circunstâncias favoráveis ou desfavoráveis, o apóstolo ou os discípulos são frequentemente considerados “cheios do Espírito Santo”. Recorde-se Pedro perante os chefes dos judeus, os anciãos e os escribas (At 4, 8), ou Estêvão perante os seus acusadores (At 7, 54). O Espírito Santo, pela Sua presença e ação, não impede que Pedro encontre oposição “junto dos Apóstolos e dos irmãos da Judeia”, admirados com as suas ideias (At 11, 1-3); nem que Estêvão seja perseguido e morto; nem Paulo de fracassar, sabendo ser enviado em missão pelo Espírito (At 19, 21). E é assim, ao longo do livro, até à resistência dos judeus, em Roma, no último capítulo, que o Espírito nunca aparece como solução de facilidade.

Este entendimento lucano é diverso do encontrado em outros livros do NT. Em João, por exemplo, é, antes de mais, o objeto de anúncio e ensinamento. Veja-se a conversa com Nicodemos (Jo 3, 5); no discurso depois da ceia (Jo, 16 e segs.); no seu relato do Pentecostes (Jo 20, 22-23). Neste evangelista o Espírito é posto em termos de futuro. De certo modo não é experienciado. O que está em desacordo com os Atos onde Ele é, acima de tudo, experiência.

LUCAS COMO HISTORIADOR E CRENTE

O seu trabalho consiste em fazer reconhecer, sob a aparência de uma história da Igreja primitiva que tem o seu quanto de banalidades, mistérios e incertezas, a presença e ação do Espírito Santo.

Assim, é “para uma experiência de fé que remete o historiador Lucas: a sua e a dos seus heróis” (CB 21, 1996: 78).

BIBLIOGRAFIA ATIVA

Bíblia de Jerusalém, São Paulo: editora Teológica, 2ª ed., 2002

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

Cadernos Bíblicos, 21, Lisboa: difusora Bíblica, 2ª ed., 1996

Couto, António - *Como uma dádiva*, Lisboa: Editorial Verbo, 2002

Hari, Albert et alius - *Viver os Atos dos Apóstolos Hoje*, Turim: Ed. Salesianas, 1995

Kümmel, W. G. - *Síntese Teológica do Novo Testamento*, São Paulo: Editora Teológica, 2003

Nota final: este trabalho teve uma ajuda inestimável nos Cadernos Bíblicos 21, de 1996, súpula da contribuição de vários teólogos anónimos que dissertaram sobre os Atos dos Apóstolos

A sistemática busca dos “porquês” do ser e do viver com sentido e qualidade

FREI BERNARDO DOMINGUES, O.P.

1. É da nossa experiência quotidiana que cada pessoa é um enigma e que estamos envolvidos num mundo misterioso e perigoso. E sempre que surge algo diferente nas rotinas instaladas, faz-se, espontaneamente, a pergunta “porquê” tal sucedeu e que altera o esquema habitual? Esta atitude questionadora foi apurando métodos de investigação a serem aplicados a cada objecto a estudar e segundo as respectivas características. Assim, recorrendo à indução, à dedução, à analogia e até, eventualmente, à intuição, é possível constituir diversos ramos das ciências, que ajudam a apurar a causalidade imediata e até última do Ser incriado e Absoluto e dos entes relativos submetidos à situação histórica.

Nesta pesquisa das causas imediatas e mediatas, organizamos as ciências experimentais ou do primeiro grau de abstracção. Por seu turno, as matemáticas desprendem-se das qualidades e laboram só com as quantidades, ou seja, já no segundo grau de abstracção. Por seu lado, a Filosofia, e especialmente a metafísica, labora no terceiro grau de abstracção e valoriza o Ser em si mesmo. As combinações das investigações poderão abrir novas perspectivas na utilização dos saberes científicos, técnicos e operativos, recorrendo às análises e às situações operativas do quotidiano.

2. A história evolutiva dos saberes e das diversificadas ciências revelam a tendência inata dos humanos como questionadores persistentes e como peregrinos da Verdade. Como coroa das ciências temos, pois, a Filosofia e nomeadamente a metafísica e a antropologia. O vocábulo grego filosofia significa “amor da sabedoria” ou a síntese causal sobre os porquês últimos dos entes, o sentido dos relativos e a causalidade última que é o Absoluto, a Causa incausada ou motor imóvel como refere Aristóteles.

Porque as pessoas não possuem o total e definitivo conhecimento dos relativos e do Absoluto, estamos todos em busca da Verdade, de diferentes modos, melhor ou pior conseguido. A avaliação do imanente e transcendente

e o respectivo significado do todo e das partes como um “cosmo”, exige frequentes revisões dos conceitos científicos e respectivo alcance e provisório. Para chegar às razões últimas do Ser e do viver e a respectiva ordenação confiada à liberdade responsável da humanidade, é preciso fazer apelo à razão e à responsabilidade pessoal e colectiva em vista do bem comum que a todos deve envolver proporcionalmente, segundo a ordem dos valores objectivos e as capacidades pessoais e circunstanciais.

Na promoção e participação do bem comum, ordenadamente, cada pessoa deve produzir proporcionalmente segundo as próprias capacidades e os insuficientes deverão ser cuidados segundo as respectivas limitações e efectivas necessidades. Nesta atribuição básica, com respeito recíproco pela respectiva identidade, há que ter em conta a equidade, ou seja: a justiça distributiva deve ser por todos assumida com autenticidade, tendo em conta o estatuto de cada pessoa e a respectiva idade antropológica, sociológica, etária e o circunstancial envolvente.

3. Na avaliação englobante do Universo e a proporcional responsabilidade dos humanos na gestão dos próprios talentos e pela participação na vida comunitária complementar, devem todos apurar o significado operativo da ética, da moral e da deontologia cívica e profissional de modo sistemático, para que sejam aplicados os princípios dos direitos e dos deveres recíprocos na vida familiar e cívica, segundo a regra da efectiva proporcionalidade das capacidades e das necessidades objectivas e subjectivas dos membros da comunidade. Há uma dignidade intrínseca e definitiva e outra de tipo social e ético dependentes da qualidade do próprio ser e viver no desempenho cívico.

As ciências buscam a causalidade dos fenómenos na perspectivas do encadeamento imediato, enquanto a Filosofia é um saber apurado às causas últimas, definitivas e englobantes. As ciências são particulares, tendo em conta o respectivo objectivo e os adequados métodos de investigação, sendo, portanto, relativos e com certezas provisórias, sempre sujeitas a novas pesquisas. Por seu lado, as conclusões filosóficas bem apuradas podem ser definitas e absolutamente últimas; a partir do concreto chega ao abstracto que é real enquanto conhecimento, testado e universal. As aquisições científicas são provisórias enquanto a metafísica é estável e referência definitiva para a vivência pessoal e social com ética e a estética de autenticidade.

4. Desde Sócrates o ponto de partida fundamental da autêntica Filosofia é o ser humano, manifestado na acção significativa. É no planejar, ponderar, discernir, decidir e agir com sentido que se revela o “eu”, e identidade capaz de ciência e de consciência livre, responsável e solidária enquanto é ser em si, por si e para si, porque imortal. Temos vocação de “pessoas comunitárias” e complementares no reconhecimento dialogal do eu, tu, o outro e nós, enquanto livres e cooperantes, como membros da mesma espécie partilhando o mesmo planeta; em busca da transcendência, o tempo fluído e a eternidade estável enquanto ausência da fluidez temporal.

Assim, a Filosofia também é a interpretação global da acção humana que estuda e formula ciências e técnicas como “homo faber” que é também “homo sapiens”, aculturado e capaz de viver com sabedoria significativa, criativa e ética.

5. Pela razão humana analítica e discursiva do particular e do universal, a pessoa é capaz de interpretar o significado do mundo, a vocação pesquisadora do ser humano capaz de chegar ao conhecimento dos entes particulares e do universal cósmico, ou seja: o resultado da criação e da acção inteligente e diligente dos seres humanos em vista de promover a felicidade pela partilha das tarefas com ciência, ética e estética em vista do bem comum que a todos deve envolver proporcionalmente segundo as respectivas capacidades e necessidades.

A Filosofia recebe ajuda da Teologia para a interpretação total do sentido da vida, superando o racionalismo. As ciências, as filosofias e as religiões devem encaminhar para síntese dos saberes que é a sabedoria englobante, enquanto envolve a razão e a crença esclarecida, pelo diálogo honesto e aberto entre crentes e agnósticos, sem preconceitos e todos peregrinos da Verdade objectiva, que nos estimula à comum solidariedade na escuta e na pesquisa com liberdade e responsabilidade.

6. S. Tomás de Aquino insiste que a autêntica Filosofia deve pesquisar o ser e o sentido das ordens dos entes que a razão questiona e interpreta o significado do agir que exprime a qualidade dos entes e respectivo significado no contexto cósmico. A metafísica penetra nas questões comuns a todos os entes, desde a ontologia até à busca da causa comum que é a Teodiceia ou teologia natural. A cosmologia ou a metafísica especial ocupa-se da natureza cósmica e respectiva dinâmica. A interpretação constitutiva dos seres humanos e

respectivo significado e missão é feita pela Psicologia racional e experimental, a antropologia, a ética, as religiões e respectivas filosofias com o relacionamento entre o Criador e criaturas e o significado filosófico das culturas que integram ciências, costumes e filosofias comportamentais.

7. A ciência Lógica é um instrumento básico para investigar, com rigor, tudo o que existe, a nível teórico e prático, para que o saber e o operar sejam apuradamente racionais e moralmente correctos ou autênticos, respeitando as leis imanentes de que deve brotar o direito natural. Este deve ser estudado e identificado para ser respeitado na organização evolutiva do direito positivo que se adapta às circunstâncias históricas evolutivas.

Deve acompanhar a evolução social e ajustar-se para que a justiça comutativa seja correcta e aplicada com equidade e proporcionalidade a cada situação. A Filosofia, sendo, pois, uma obra da razão, exige regular revisão de conceitos, nomeadamente as que abordam objectos em mutação. A epistemologia, aplicada à natureza animada e inanimada, é classificada como filosofia das ciências enquanto reflexão crítica sobre a qualidade do conhecimento da natureza mutável e concreta. E assim, a filosofia natural tem necessidade de frequentar revisão dos conceitos para discernir o que é provisório e definitivo, em vista do diálogo entre os cultores das ciências naturais e da filosofia realista, para derubar muros e construir pontes de solidariedade.

Por isso, a atenta escuta sem preconceitos, essencial caminho para a Verdade que conduz à justiça, que significa “a cada um o que lhe pertence” de que resulta a “tranquilidade na ordem justa” em cada fase da evolução da vida pessoal e social com amor e bom humor.

8. Nesta conclusão provisória, como tudo o que é temporal, todos devemos cuidar a informação da consciência ética pertinente, buscar a unidade no evidente, a liberdade no opinável fundamentado e o respeito solidário em todas as situações, a nível do ser e do agir cooperativo como membros da espécie humana em evolução coerente. Como “frágeis, canas pensantes” cada pessoa, “segundo a sua graça”, deve ser peregrina da verdade e pastora vigilante do ser e do agir, com utopia e realismo cooperativo em liberdade responsável, avaliando com humildade, donde venho, onde estou e para onde vou e qual o caminho autêntico a percorrer, com ciência, consciência e esperança.

Prevenção das dependências: A melhor forma de intervir

CARLOS FILIPE-SARAIVA

Os comportamentos de consumos de álcool e de substâncias psicoativas fazem parte da atualidade (juvenil). Mas devido à sua conotação negativa, torna-se um tema tabu.

Os dados do relatório do Observatório Europeu de Droga e Toxicod dependência (OEDT) de 2015 revelou a prevalência de consumos de “drogas”, na população europeia dos 15-64 anos, de 19,3 milhões e de 78,9 milhões ao longo da vida, ou seja, um quarto da população europeia já consumiu algum tipo de substâncias psicoativas na sua vida.

No território norte-americano, a Administração de Serviços de Saúde Mental e Abuso de Substâncias - *Substance Abuse and Mental Health Services Administration* (SAMHSA, 2012) referiu que 23,5 milhões de pessoas necessitaram de tratamento para dependência de álcool ou de substâncias ilícitas em 2009.

Já a Organização Mundial de Saúde (OMS) no seu relatório de 2014, *Global Status Report on Alcohol and Health*, referia um aumento de consumos de álcool a nível mundial.

Dados do *Global Drug Survey* (GDS), de 2017, referem que 27% dos portugueses participantes deste estudo pretendem diminuir os consumos, sendo que 8% considera relevante a ajuda especializada para combater a problemática.

Em Portugal, o Serviço de Intervenção e Comportamentos Aditivos e Dependências (SICAD) afirmou, no seu relatório de 2013, a necessidade “[...] *de investimento na prevenção*” (p. 14).

Estas informações ajudam a suportar a noção de que a guerra contra as dependências é uma causa perdida. Logo, a melhor estratégia passa pela prevenção.

Para falarmos de prevenção, referimo-nos a aspetos que as famílias podem trabalhar com os filhos, o que comunicar, bem como as atitudes e comportamentos que devem ser transmitidos. Em primeiro lugar, os pais devem combinar entre si as atitudes e comportamentos a transmitirem aos filhos.

Em segundo lugar, terem a noção que a adolescência é uma fase da vida condicente com um conjunto de descobertas, uma fase de excitação aliada à

sensação de invulnerabilidade. “*A mim não me vai acontecer nada de mal*”, associado à forte influência gerada pelo grupo de pares, fator de risco para a experimentação e/ou continuidade dos consumos.

Não se pode esquecer das consequências desencadeadas no consumidor, mas concretamente, no seu cérebro. Os efeitos dos consumos, as sequelas dos mesmos, ocorrem neste órgão, gerando alterações degenerativas neuronais e psicológicas significativas, bem como reforçando a procura da repetição deste tipo de comportamentos, de acordo com as características em particular das substâncias.

A questão “*O que é que leva os jovens a procurarem este (ou outro) tipo de consumos?*” impõe-se. O motivo principal passa pela forma como o consumidor os encara, ou seja, os motivos que conduzem à existência destes comportamentos.

De forma sucinta, a análise cognitivo-comportamental (Ellis, McInerney, DiGiuseppe, & Yeager, 1988) da psicologia contemporânea pode elucidar esquematicamente este tema:

- Atitudes;
- Comportamentos;
- Consequências.

As atitudes reportam às cognições que o indivíduo manifesta sobre os comportamentos aditivos. Estas serão encaradas como “*uma forma de bem-estar? Um escape? Uma anestesia momentânea?*”. Assim sendo, quem apresenta atitudes similares tem maior probabilidade de vir a manifestar comportamentos aditivos. Ou seja, a forma como penso, como encaro os consumos, potencia a ocorrência dos respetivos. Se, pelo contrário, as atitudes individuais forem de oposição, encarando-os de forma negativa, torna-se menos provável a procura desses comportamentos.

Os consumos iniciam-se muitas vezes associados a um reforço positivo (Marques-Teixeira, 1998), relacionados com o prazer, bem-estar, relaxamento ou desinibição que proporcionam, muito comuns numa fase inicial de experimentação.

Podem ocorrer a existência do reforço negativo para os consumos (Koob & Le Moal, 1989), numa fase posterior, para evitar a ocorrência do síndrome de privação, (conhecido na gíria como “ressaca”) física e/ou psicológica associada à privação dos consumos, sendo necessário a ocorrência destas para que o indivíduo volte ao seu estado dito “normal” (Grant, Schreiber, & Harvanko, 2012). A existência do reforço negativo implica que o consumidor se encontre na fase de adição ou dependência.

Por último, as consequências ocorrem numa fase posterior ao (comportamento de) consumo, e deriva do mesmo. Nesta fase o indivíduo não apresenta poder de controlo sobre as mesmas, sendo assim, um mero espectador, já que a fase de auto-controlo que podia ocorrer nas fases anteriores (atitudes e comportamentos) já não depende de si próprio.

Com esta breve noção sobre o funcionamento psicológico associado às dependências, torna-se relevante clarificar a importância da prevenção. Se não existirem consumos, não existem consequências, não existem dissabores nem arrependimentos.

Clayton (1992) referiu que os fatores de risco são atributos e/ou características (individuais), condições situacionais e/ou contacto ambiental, que potenciam a probabilidade do uso e/ou abuso de substâncias.

Os principais fatores de risco para a existência de consumos, de acordo com Sánchez e Carrilo (S/D), são divididos em três categorias (i) Individuais; (ii) Familiares; (iii) Sociais.

Características individuais:

- Insegurança;
- Imaturidade;
- Desvalorização pessoal;
- Atitudes e crenças favoráveis aos consumos;
- Insucesso escolar, comportamento antissocial;
- Início precoce dos consumos.

Características familiares:

- Historial de alcoolismo ou de consumo de “drogas” na família;
- Ausência de competências, estratégias educativas por parte dos pais.

Características sociais:

- Existência de normas sociais favoráveis ou permissivas com o consumo;
- Disponibilidade da “droga”;
- Escassez económica;
- Ausência ou escassez de vínculos sociais;
- Grupo de pares consumidor.

Os fatores de proteção são atributos ou características individuais, condições situacionais e/ou contexto ambiental que inibem, reduzem ou atenuam a probabilidade do uso ou abuso de “drogas” e a envolvimento com as mesmas (Clayton, 1992). Segundo Sánchez e Carrillo, (s/d) são:

(i) maturidade; (ii) responsabilidade; (iii) segurança; (iv) capacidade autonomia e independência; (v) possuir atitudes favoráveis face à saúde e de rejeição face aos consumos; (vi) figuras parentais que exerçam exemplos positivos com hábitos de vida saudáveis; (vii) ter valores e normas de conduta; (viii) boa integração social da família; (ix) grupo de pares que não consumam e que se oponham aos mesmos e (x) bons vínculos sociais.

Tendo em mente quais os fatores de risco e de proteção, destaca-se a importância dos pais e educadores no que diz respeito à prevenção, especialmente na comunicação e na forma como esta é estabelecida com os jovens.

1) Informe-se sobre as dependências, riscos e consequências.

Existe muita informação acessível sobre o tema em *sites* fidedignos como é o caso do www.sicad.pt ou www.drugabuse.gov ou de livros, como é o caso do “Drogas”: Conhecer para prevenir: A experiência do psicólogo clínico em contexto prisional (Filipe-Saraiva, 2016).

A argumentação assente nas consequências negativas dos consumos é facilmente rebatida com os efeitos prazerosos dos mesmos. Ainda por cima, os jovens não têm a noção das respetivas consequências, muito possivelmente não têm, entre o grupo de pares, quem as apresente. Logo, estas parecem muito distantes e irreais. Estarem informados é fundamental para saberem como argumentar.

2) Comunicar de forma assertiva

Dialogue com os filhos, oiça as suas dúvidas, reforce as consequências dos consumos. Manifeste de forma serena a sua oposição face a estes comportamentos. Comunicar assertivamente é a forma mais eficaz de passar a mensagem e de evitar atitudes de desafio, resistência/oposição.

3) As atitudes e comportamentos parentais devem ser congruentes

Ao opor-se aos consumos, mas de alguma forma manifestar comportamentos ou atitudes que de algum modo reforcem a noção nos filhos de que estes são aceitáveis, como por exemplo “*Consumir de vez em quando não faz mal*” ou “*Consumir para relaxar faz bem*” torna-se contraproducente. Seja congruente com o que diz e com o que faz. Não incorra no erro de fazer menção a atitudes e/ou comportamentos que posteriormente não sejam adotados. Os jovens observam e mimetizam os comportamentos parentais, logo, estes devem ser consistentes para evitar a ideia que podem negociar determinados tipos de consumos.

4) Não aceite negociações

Seja firme. A ambivalência reforça a tentativa de exploração dos filhos neste e noutros temas. Reforce a ideia de que os apoia, mas que se opõe à existência de consumos.

5) Seja empático com os filhos

As solicitações a que os jovens são expostos atualmente não são comparáveis às vivências que possam ter ocorrido, no passado. Logo, colocar-se no lugar destes e perceber as suas dificuldades é essencial. A adolescência é uma fase de descobertas e de mudanças, sendo recorrentemente a fase propensa à experimentação, ignorando os riscos consequentes.

6) Reforce a auto-estima e auto-conceito dos filhos

Trabalhar estes conceitos é fundamental. Os jovens devem ter a noção de que são apoiados de forma suportiva pelos pais. O autoconceito implica a noção de que estes são capazes de enfrentar as solicitações de forma assertiva e decidida. Empondere a capacidade para a tomada de decisões, dê-lhes tarefas ajustadas às suas idades.

7) Esteja presente

Manifeste apoio, estando presente no seu quotidiano. Faça perguntas, conheça o grupo de amigos, demonstre interesse genuíno na sua vida. Esteja a par; mais facilmente estes se sentem à vontade para recorrerem a si em caso de necessidade, dúvida, etc.

8) Estabeleça vínculos (seguros) com os jovens

Reforce a noção de que os jovens podem recorrer a si, sem receio de possíveis julgamentos, críticas ou ausências de apoio. Demonstre disponibilidade e aceitação.

9) Consulte um especialista

Em caso de dúvidas mais específicas, procure ajuda de um profissional especializado nesta área. Não se iniba, nem se sinta constrangido em fazê-lo. É um sinal de interesse e genuína preocupação com os seus.

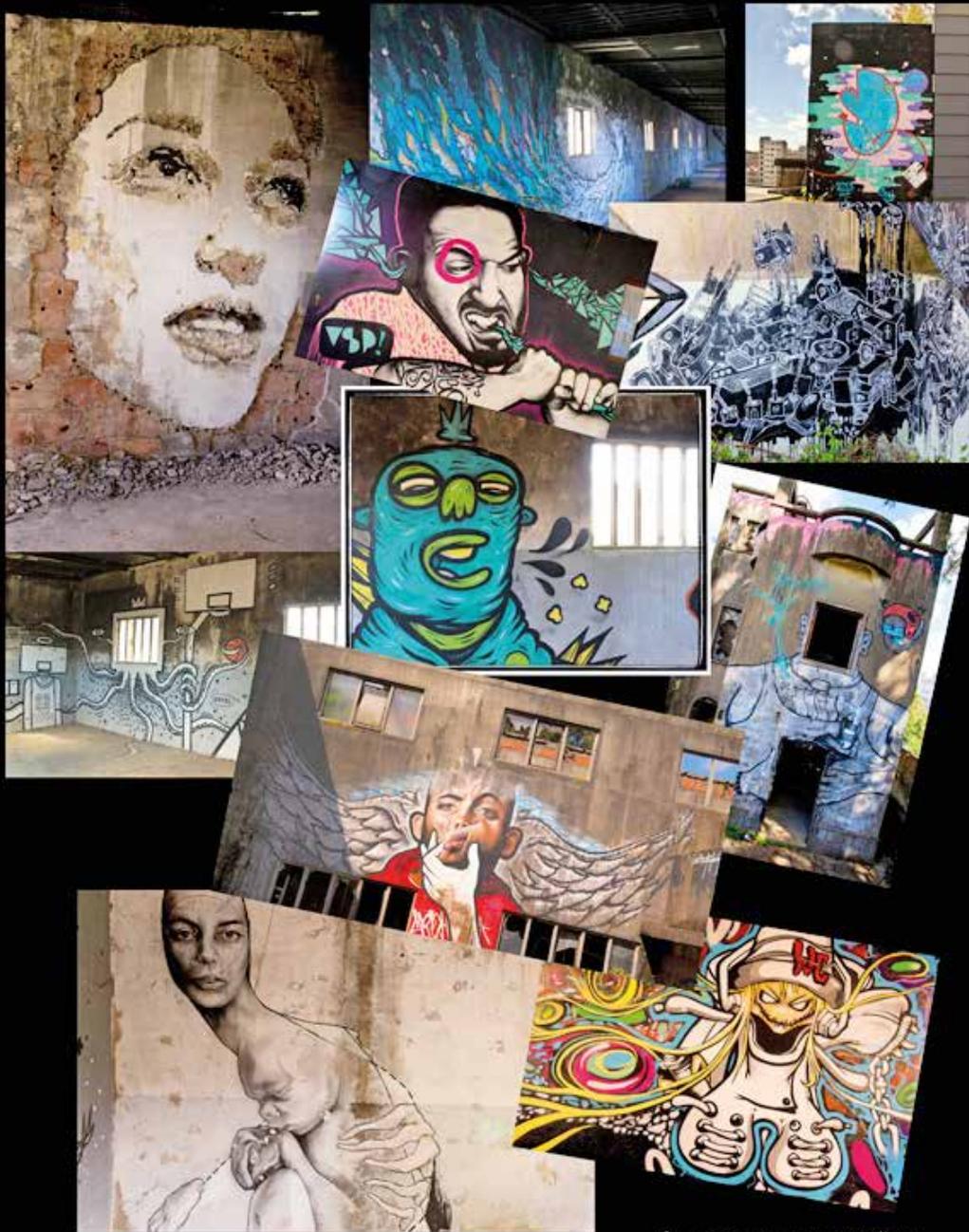
Os dados do OEDT (2015) indicam que foram descobertas 101 novas substâncias em 2014, no continente Europeu. A complexidade do fenómeno das “drogas” passa por uma compreensão multivariada. É importante compreender a caracterização, as consequências, as alterações neuronais e, consequentemente, os fatores psicológicos associados. As informações pertinentes sobre a problemática tornam-se fulcrais para que se possa falar e trabalhar ao nível da prevenção (Filipe-Saraiva., 2016).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Clayton, R.R. (1992). Transitions in drug use: Risk and protective factors. In: M. Glantz y R. Pickens (Eds.), *Vulnerability to drug abuse* (pp. 15-51). Washinton, DC: American Psychological Association.

- Ellis, A., McInerney, J. F., DiGiuseppe, R., & Yeager, R. J. (1988). *Rational-Emotive Therapy with Alcoholics and Substance Abusers*. New York: Pergamon Press.
- Filipe-Saraiva, C. (2016). “Drogas”: *Conhecer para prevenir. A experiência do psicólogo clínico em contexto prisional*. Lisboa: Chiado editora.
- GDS (2017) *Global Drug Survey* Disponível em: https://www.globaldrugsurvey.com/wp-content/themes/globaldrugsurvey/results/GDS2017_key-findings-report_final.pdf Consultado em: 2017/05/30.
- Grant, J. E., Schreiber, L. R. N., & Harvanko, A. M. (2012). Neurobiology of addiction: Support for a syndrome model of addiction. (Eds.) Shaffer, H. J., LaPlante, D. A., & Nelson, S. E. (In) *APA addiction syndrome handbook, Vol 1: Foundations influences and expressions of addiction*. pp. 121-146.
- Koob, G., & Le Moal, M. (1997). Drug abuse: Hedonic homeostatic dysregulation. *Science* 278 (5335), 52-58.
- Marques-Teixeira, J. (1998). “Factores Biológicos e Toxicodependência. Revisão de estudos no âmbito da neurobiologia das drogas”. *Toxicodependências*, 3 (4), 3-26.
- Observatório Europeu da Droga e da Toxicodependência (2015). Relatório Europeu sobre drogas. Tendências e evoluções. Luxemburgo: Serviço das Publicações da União Europeia. Disponível em: http://www.emcdda.europa.eu/attachements.cfm/att_239505_PT_TDAT15001PTN.pdf Consultado em 2015/06/04.
- Organização Mundial de Saúde (2014). *Global Status report on Alcohol and Health*. WHO: Luxembourg. http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/112736/1/9789240692763_eng.pdf Consultado em: 2014/12/05.
- Samhsa, (2012) *Center for Behavioral health Statistics and Quality, National Survey on Drug Use and Health*, Disponível em: <https://www.whitehouse.gov/sites/default/files/ondcp/policy-and-research/nsduhresults2011.pdf> Consultado em: 2014/09/20.
- Sánchez, J. e Carrillo, F. (S/D). Factores familiares, comportamientos Perturbadores y drogas en la adolescência. *Plan Nacional sobre drogas ministerio del interior*. A “estratégias nacional sobre drogas 2000-2008”. Disponível em: http://www.irefrea.eu/uploads/PDF/FHernida_Secades_2002_Intervencion_familiar.pdf Consultado em: Consultado em: 2014/06/20.
- SICAD, (2013). *Relatório Anual. A Situação do País em Matéria de Drogas e Toxicodependências*. SICAD: Lisboa. Disponível em: http://www.sicad.pt/BK/Publicacoes/Lists/SICAD_PUBLICACOES/Attachments/72/Relat%C3%B3rioAnual_2013_A_Situa%C3%A7%C3%A3o_do_Pa%C3%ADs_em_mat%C3%A9ria_de_drogas_e_toxicodepend%C3%Aancias.pdf Consultado em: 2015/03/05.

ARTE URBANA NO PORTO



ANGELA MAGALHÃES

Fotografia de: Ângela Magalhães

Cálice de S. Geraldo

MARIA ELISA BELCHIOR¹

O vasto conjunto de peças de ourivesaria pré e proto-históricas encontradas no Noroeste da Península Ibérica atesta, por um lado, a abundância de metais preciosos, nomeadamente ouro, e a capacidade artística dos artífices para o trabalhar.

De facto, a abundância do nobre metal na região é confirmada por vestígios de explorações mineiras antiquíssimas, descritas por historiadores como Plínio, Governador das Hispânicas que, na sua *História Natural*, nos fala destas explorações, localizadas na Lusitânia como as maiores conhecidas na Antiguidade, e por Ovídio, que refere o “aurífero Tagus” nas suas *Metamorfoses*.

É nos povoados castrejos que, a par da metalurgia, floresce a indústria da nossa ourivesaria **arcaica com “independência e originalidade artísticas inconfundíveis” (Cardozo, 1942).**

Aí se desenvolve a arte da joalharia e ourivesaria ao serviço das classes altas, em adornos para o corpo, vestuário e alfaias, sendo estas de utilização ora profana ora religiosa.

São representativas jóias como braceletes ou torques, como os de Cantonha e Lebução ou o de Vilas Boas (Vila Flor), encontrados em solo estritamente português.

O magnífico tesouro de Baião mostra, “pela leveza da sua estrutura, pelo teor das formas e dos temas [...] e pelas inovações técnicas introduzidas, designadamente a filigrana e o granulado [...]” (SILVA, 1988, 81), a enorme capacidade artística dos artesãos da época.



Figura 1 - Cálice e Patena de S. Geraldo
- Tesouro da Sé de Braga

¹ A autora não respeita o A.O.



Figura 2 - Colar do tesouro de Baião
- Museu Nacional de Arqueologia

As arrecadas de Estela, Póvoa de Varzim, datadas da Segunda Idade do Ferro (cerca de 300 anos a.C.), evidenciam as referidas práticas avançadas e originais, como a granulagem e a punção. Sendo possível que cada parte tenha sido trabalhada em separado, é natural que se inaugure, por esta altura, a divisão de tarefas e a produção em série.

Em *Objectos da Liturgia Visigótica encontrados em Portugal, séc. Va VII*, (1950), Russell Cortez estuda algumas peças de arte decorativa coeva, conhecidas em Portugal pois que, tendo a joalheria atingido o seu esplendor com a cultura castreja, decaí com a chegada dos romanos, que absorvem o ouro na cunhagem de moeda, sendo em quantidade reduzida as peças do precioso metal dessa altura.

Contudo, com o início da Reconquista, dois fenómenos se vão observar. Por um lado, a ascendência da fé católica e a necessidade da sua dilatação, que obriga as igrejas a munirem-se de alfaias litúrgicas em grande número e fausto. O fenómeno do repovoamento, por outro lado, e a criação de condados levam ao aparecimento de uma certa nobreza feudal, impressionada com o fausto do califado de Córdoba. Mimetizando o mesmo luxo, impunham aos ourives a necessidade de trabalho em larga escala.

Da região galaico-portuguesa e de autor desconhecido, provém uma peça raríssima, objecto do nosso estudo, o **Cálice e Patena de S. Geraldo**.

Para o estudo do cálice e patena de S. Geraldo procuraremos responder a algumas questões metodológicas, servindo-nos dos mais eminentes estudiosos na área da ourivesaria, torêutica e artes decorativas da época:

- Natureza
- Origem
- Funções
- Itinerário

Como se apresenta o cálice? Quem terá sido o artesão que concebeu tão rara peça? Que oficina o terá produzido? Para que funções? A quem e para que serviu? Como terá chegado à Sé de Braga?

Pertencente ao Tesouro da Sé, o cálice, de prata dourada, é de exíguas proporções. Mede 10,6cm de altura por 7,2cm de diâmetro de copa. A base é-lhe correspondente em dimensão. Pesa 410g.

A patena, com 9cm de diâmetro e no mesmo material, perdeu o seu fundo. É decorada com uma simples orla a listel e adapta a saliência do cavado ao bocal do cálice. Este apresenta-se em bom estado de conservação, sofrendo de uma amolgadela na orla.

O corpo do cálice eleva-se sobre uma base plana, da qual nasce uma haste cilíndrica, com nó, perfurada por quatro pequenos arcos ultra-semicirculares, sobrepostos em dois andares. Frondosa composição vegetalista dispersa-se até ao remate da copa que, em forma de campânula, é decorada com laçarias ponteadas que se bifurcam e aproximam, sugerindo arabescos, dentro dos quais se albergam, estilizados e elegantes, dois leões e duas águias, que se olham frente a frente.

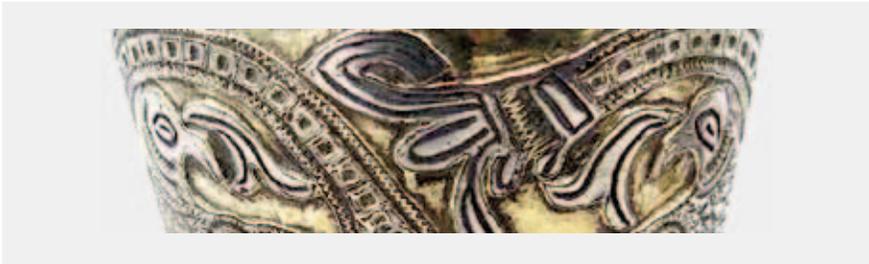


Figura 3 - Cálice de S. Geraldo - Pormenor

A singeleza da técnica de decoração da peça - cinzel, punção e repuxado - bem como o simbolismo das figuras gravadas, poderiam levar-nos a considerar, numa primeira apreciação, tratar-se de uma peça pré-românica decadente ou da arte visigótica. As peças produzidas à época, com efeito, são, em geral, sóbrias. “A decoração é estilizada e geométrica e geralmente não copia diretamente da natureza” (Quilhó 1970, 354).

Nelas podemos observar influências que tanto podem surgir do Norte da Europa como do Oriente. Dadas as relações comerciais estabelecidas a Leste, os artistas ocidentais tinham acesso à decoração síria, bizantina e persa, através de tapetes, tecidos, marfins e iluminuras dos quais copiavam as formas geometrizes, a estilização dos animais e a interpretação da natureza, geralmente transfigurada.



Figura 4 - Recipiente em prata dourada, início séc. IV, colecção privada, Nova Iorque

Daí que alguns autores tenham sentido, na decoração do cálice, vestígios da arte sassânida. Recorrentemente o leão, em posição de ataque ou corrida, integra as suas composições artísticas, tema que se encontra mais tarde na bailxela em prata dos romanos, bem como na do Próximo Oriente.

A referida autora (1970, 353) não tem dúvidas em classificar como visigótica esta belíssima peça: “E assim, como a

arquitectura em Portugal teve sobretudo antepassados visigóticos e muçulmanos, assim a ourivesaria teve no cálice visigótico da Sé de Braga o seu precursor, obra excepcional que nos resta da ourivesaria dessa época.”

Contudo, a utilização das figuras, em particular os motivos geometrizes e a estilização dos animais, bem como, e sobretudo, o nó e as frestas da haste do cálice, em duas arcarias semi-circulares sobrepostas, têm levado a que muitos autores classifiquem o cálice como moçárabe. A presença, à época, dos árabes na Península, tem reflexo na identidade dos cristãos que, submetidos ou refugiados nos montes (Astúrias e Leão), se vão aculturando, dado o fascínio exercido pela cultura superior e sofisticada do Islão. Viviam-se, então, sob influência do requintado califado de Córdova.

Em *L'Art Mozarabe* (1995, 378-79), Jacques Fontaine reitera a ideia de que a decoração dos leões, em plena corrida, oferece um aspecto muito oriental. Pode pensar-se, argumenta, que a arte islâmica e moçárabe continuou as tradições iconográficas animais trazidas do Oriente desde a época visigótica. Para o mesmo autor, os arcos em forma de “fechadura” dispostos em duas camadas no pé cilíndrico, serão a assinatura que faltava para validar a peça como moçárabe. É um testemunho disperso da arabização mais ou menos directa do quadro de vida quotidiana, privada ou litúrgica, do séc. X cristão, iluminada pela civilização *califal*.

Posição semelhante assume Mário Jorge Barroca (1955, 3): “O cálice moçárabe de Braga é a única peça de ourivesaria pré-românica portuguesa que conseguiu sobreviver até hoje, sendo deste modo, um exemplar de singular importância no nosso panorama artístico.”

Já anteriormente Aarão de Lacerda (1942, 165) o classificara de igual modo: “O nítido moçarabismo vê-se no traçado dos arcos [...]” e, indo mais longe, considera o Cálice de S. Geraldo “talvez a mais antiga peça executada em território português, que nos ficou venerável pela arte, história e simbolismo, tendo sido feita em Coimbra” (1942, 165), antes que Almançor lá tivesse entrado, em 987.

Ao aceitarmos a posição destes últimos estudiosos como nossa, assumimos o moçarabismo da peça e admitimos que esta será proveniente, de facto, de uma oficina de Coimbra. Com efeito, aqui se encontram, à época, os mais fulgurantes centros moçárabes de ourivesaria deste recanto peninsular.

Ferreira de Almeida (1979) contraria a teoria exposta tendo em conta que, embora a leitura da copa nos leve a tais considerações, os medalhões e em particular a fauna neles encerrada, *não se assemelha à que, no mesmo período, aparece a sul do Tejo. Para este autor, é notória a influência asturiana, o que significa que poderemos estar em presença de uma peça importada* de uma manufatura do norte da Península, podendo tratar-se de uma oficina de Entre Douro e Minho ou, mais concretamente, da área de Braga - Guimarães.

A mesma linha de pensamento é seguida por João Soalheiro (2000), que acrescenta o “caracter forâneo” que as peças ostentam, numa associação explícita à ligação que os encomendadores da mesma (a quem nos referiremos mais à frente) mantêm com Afonso V de Leão, de quem eram sogros.

Uma terceira hipótese, quanto a nós pouco sustentada, mas que pode estar na base da posição de Soalheiro, é a aventada em 1915 (s/pág.) por Joaquim de Vasconcellos, que admite ter sido trazido de França, sua pátria, por S. Geraldo, juntamente com as cruces que lhe são atribuídas.

À falta de referências temporais - os objectos mais próximos serão as taças de D. Gueda Mendes e D. Dulce, comprovadamente do séc. XII e provenientes, com toda a segurança, de uma oficina de Coimbra - tentemos então uma datação mais precisa através da leitura da inscrição exibida.

Na base do cálice, dentro de dois círculos em relevo e concêntricos, encontramos gravados, para nós em escrita carolíngia, os nomes dos seus detentores e encomendadores - D. Mendo Gonçalves e sua esposa, D. Toda, na inscrição que se segue:

+ IN NNE DNI MENENDUS GUNDISALVI + ET TUDA DOMNA SUM

Ou seja:

+ In n(omi)ne D(omi)ni Menendus Gundisalvi + et Tuda D(o)m(i)na sum



Figura 5 - Cálice D. Dulce - MNAA Lisboa



Figura 6 - Cálice D. Gueda Mendes - MNMC Coimbra



Figura 7 - Inscrição Cálice S. Geraldo

Conde de Portucale, D. Mendo Gonçalves, sogro e aio de Afonso V de Leão, assume estas funções no ano de 997, após a morte de seu pai, D. Gonçalo Mendes, às mãos de Al-Mansur. Menendus Gundisalvi morre, contudo, a 6 de outubro de 1008, ao enfrentar uma incursão normanda, ficando sua mulher, D. Toda, a governar o condado.

Poderemos dizer com segurança qual o ano de nascimento desta obra-prima de ourivesaria? Certamente que não, mas o mais provável, como defende Barroca (1995, 43-44-45), é que encaixe nesta década.

Tal datação prende-se de forma articulada com a sua funcionalidade. Para que terá encomendado D. Mendo Gonçalves este objecto tão pequeno em dimensão mas tão elegantemente executado?

Autores como Fontaine (1995) garantem ser uma taça de natureza profana, destinada ao uso pessoal e que faria parte da *argenterie* desta família fidalga. Recordemos a enorme riqueza que tais nobres senhores possuíam, nomeadamente em terras, repartidas por vários concelhos.

Citado ainda por Jacques Fontaine, Gomez Moreno afirma que a simples inscrição na base do cálice justifica, só por si, a sua utilidade - “uma simples

taça de uso doméstico”. Igual opinião partilham Aarão de Lacerda (1942), Manuel Monteiro ou Alberto Feio, para quem o cálice, dadas as **suas** modestas proporções, seria uma peça de uso comum.

Em *História da Arte Portuguesa* (Miranda - Silva, 1995, 35), pode ler-se: “Tal como Mendo Gonçalves, outros membros na nobreza local encomendariam peças desta natureza, que enriquecem os mosteiros”. Não sendo muito clara a interpretação desta afirmação, parece-nos significar que existe uma intencionalidade inicial na oferta: a litúrgica.

É assim igualmente para o Cónego Manuel de Aguiar Barreiros (1954), que vê no estilo ornamental da patena e a sua perfeita adaptação ao bocal do cálice, a prova da “qualidade sagrada das peças”.

Pergunta que se nos afigura pertinente relaciona-se com os motivos decorativos do cálice: a representação destes e não de outros quaisquer animais - leões e águias - não poderá ela própria relacionar-se com a intenção da oferta?

O leão e a águia, símbolos solares do poder, inteligência e soberania, são representados nas várias expressões artísticas, desde tempos imemoriais. Sabe-se da importância que tiveram na cultura helenística e nas culturas orientais, de modo geral. À parte anterior do primeiro a iconografia medieval atribuiu a natureza divina de Cristo, cabendo à posterior, pela sua maior vulnerabilidade, a natureza humana.

A águia encontra-se entre os persas como símbolo de poder e de vitória; da realeza, entre os egípcios; de vitória, entre os romanos. Ela é, para Borga (1981, 21), o símbolo do homem virtuoso, magnânimo. Voando mais alto que todos os outros pássaros, é tido como animal divino entre os Antigos. Com o Cristianismo a águia vai simbolizar o próprio Cristo, que eleva as almas da terra ao céu.

Por outro lado, a própria etimologia da palavra cálice, *cálix*/ (lat.) remete-nos para uma simbólica religiosa. Em *Normas de Inventário do Instituto dos Museus*, volume sobre Ourivesaria, capítulo Glossário das Tipologias, cálice é definido como “o vaso para ritual litúrgico composto por uma copa, haste, nó e base, usado durante a missa, na sagração do vinho, a primeira entre as alfaias litúrgicas sagradas pelos bispos”.

Não seria de todo estranho que os grandes senhores oferecessem, para além de bens patrimoniais imóveis, peças isoladas de alto valor artístico, a uma Igreja que precisava de cativar cada vez mais fiéis, num processo de sedução traduzido pela exibição de grande imponência e fausto no seu culto.

Nesse caso, Miranda e Silva (1995), tal como Barreiros (1954), poderiam apresentar-se como sustentáculos para esta linha de reflexão.

Tal como Mário Jorge Barroca (1995) que, pegando embora no mesmo argumento que Gomez Moreno utilizara anteriormente para defender o seu carácter profano - a inscrição na base do cálice - o usa e interpreta em sentido diametralmente oposto. Para ele, a inscrição só prova a finalidade litúrgica. A peça será, muito provavelmente, uma doação feita à Sé de Braga, o que o ilustre estudioso justifica pela presença da patena, que considera coeva do cálice. Não esqueçamos que alguns dos autores referidos haviam datado a patena como cerca de cem anos posterior, intencionalmente fabricada para se adaptar à boca do cálice.

Barroca (1995) avoca ainda um argumento difícil de combater: o bordo da peça, horizontal, extrovertido e trabalhado, “[...] não facilita a sua utilização quotidiana, apenas se compreendendo se se tratar de peça de uso litúrgico, mais esporádico”.

Será, sem dúvida, um donativo à Sé de Braga, acredita o mesmo autor, devendo ter dado entrada no Tesouro antes da doação de 27 de julho de 1103 por D. Gontrode Nunes, neta de Mendo Gonçalves.

Documentos da Sé registam ter sido feita, nessa data, uma doação por D. Toda Eitaz (supomos que, em conjunto com sua avó, D. Gontrode, como refere Barroca) de muitos bens que possuíam no concelho de Braga (Costa 1965, 201-202).

D.Toda foi raptada por Ordonho, feitor do conde D.Henrique, para ser desonrada. Preferindo morrer a ser violada, Toda Eitaz entrega-se à protecção de S. Geraldo e, fingindo ir à fonte buscar água, foi salva (*Portugaliae Monumenta Historica, Scriptores*, vol.I,fasc.I,1958). Terá sido esta doação uma forma de reconhecimento.

Mencionados embora apenas bens de raiz, natural poderá ser que entre eles se encontrasse o referido cálice. Contudo, este poderá ter sido oferecido em data muito anterior, pois que D. Gontrode já havia oferecido antes, em 1088, “bens imóveis e um tapete oriental”(Costa 1965, 402-403) .

É este um percurso algo sinuoso, para o qual não se encontra muita e irrefutável documentação.

Aceitamos como mais fidedigna, por nos parecer assentar num estudo exaustivo e coerente, a fundamentação de Barroca.

Em que momento, contudo, passou o conjunto a designar-se por “Cálice e Patena de S. Geraldo”?

Aqui a documentação rareia mais ainda. Admitimos que por terem sido usados pelo Arcebispo da Sé de Braga (1096-1108), que o terá consagrado.

Arcebispo Primaz de Braga, S. Geraldo contribuiu, com a sua amizade com o conde D. Henrique, para a fundação do que viria a ser Portugal. Desenvolveu uma intensa e assinalável actividade no sentido de dar à Sé de Braga os privilégios que ela havia perdido em favor, nomeadamente, da de Toledo, tendo-se deslocado junto do Papa Pascoal II por duas vezes. Reformou o culto e a liturgia, introduzindo o rito romano na sua diocese, levou a cabo obras na Sé e recuperou para ela bens eclesiásticos, alguns dos quais usurpados. Foi contudo o seu exemplo de vida que o levou à canonização. “Não faltou nem com a doutrina nem com o exemplo: em verdade, ambos estes meios de regeneração eram indispensáveis para trazer a bom caminho um povo geralmente embrutecido pelo dilatado viver entre os fanáticos do Alcorão”, pode ler-se em *Historia da Igreja Catholica em Portugal, no Brazil e nas Possessões Portuguezas* (Amado, 1870, 41-47). As suas virtudes e milagres eram conhecidos: “Com palavras e obras ensinava o povo e tal era a sua pregação e doutrina que já nesta altura (1099) o nomeavam por S. Geraldo ou Arcebispo Santo”, regista ainda o mesmo texto.

E esta canonização poderá ser a chave para que o cálice, usado por S. Geraldo, tenha passado a ser considerado uma relíquia, motivo pelo qual nos inventários da Sé dos séculos XVI e XVII o mesmo apareça com o título de relíquia e não de cálice: “Hum calice pequeno de prata com sua patena rotta, o qual foi do bem-aventurado São Giraldo” (Costa, 1978).

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *Arquitectura Românica de Entre-Douro-e-Minho*, Porto, 1979
- AMADO, José de Sousa, *História da Igreja Catholica em Portugal, no Brazil e nas Possessões Portuguezas*, Lisboa, 1870
- BARREIROS, Manuel de Aguiar, *Catálogo e Guia do Tesouro da Sé Primaz de Braga*, 1954
- BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862 - 1422)*, Porto 1995, tomo I
- BORGA, Juan de, *Empresas Morales*, Madrid, 1981
- CARDOZO, Mário, *Una pieza Notable de la Orfebreria Primitiva, in Archivo Español de Arqueologia*, vol. XV, Madrid 1942
- CORBOZ, André, *Haut Moyen Âge*, Office du Livre, 1970

- CORTEZ, Fernando Russell “Objectos da Liturgia Visigótica Encontrados em Portugal, sec. V a VII, sep. De *O Instituto*, Coimbra, 1950
- COSTA, Avelino de Jesus, DP,III, no 128; *Liber Fidei Sanctae Bracarensis Ecclesiae* I, 1965, doc.173)
- COSTA, Avelino de Jesus, *O Bispo D. Pedro II*, doc.52, 1978
- DIRINGER, David, *A Escrita*, Ed. Verbo, 1985
- FERRO, Xosé Ramon Mariño, *Symboles Animaux*, Desclée de Brouwer, 1996
- FONTAINE, Jacques, *L’Art Mozarabe*, 2ª ed. Paris, 1995
- LACERDA, Aarão, *O Fenómeno Religioso e a Simbólica*, Porto, 1924
- LACERDA, Aarão, *História da Arte em Portugal*, vol.I, Portucalense Editora, 1942
- MIRANDA, M.A.; SILVA, J.C.V., *História da Arte Portuguesa, Época Medieval*, 1995, Lisboa, Universidade Aberta
- QUILHÓ, Irene, *Oito Séculos de Arte Portuguesa - História e Espírito*, vol. III, Lisboa, 1970
- SILVA, Armando Coelho F., *Ourivesaria Pré-romana do Norte de Portugal*, separata, Porto, 1988
- VASCONCELLOS, Joaquim de, *Arte Religiosa em Portugal, 1914-15*, vol.I
- VA, *Normas do Inventário do Instituto dos Museus*, volume OURIVESARIA, Glossário de Tipologias
- VA, *Les Perses Sassanides*, Paris musées, Éditions Findakly, 2006

Albuquerque Mendes - entre ações, pensamento e obras, residem datas e locais

MARIA DE FÁTIMA LAMBERT¹

Em dois tempos, três datas marcantes que condicionaram o desenvolvimento da história do mundo, da história da Cultura e da história da Arte - da Exposição *Entartete Kunst*, 19 julho 1937, a que seguiu a *Krystallnacht* 9 para 10 novembro 1938, e tantos infelizes acontecimentos, houve razão em pensar que a Terra [quase] toda foi abalada. E, ainda retrocedendo mais, Albuquerque Mendes chegou à fatídica noite de 23 dezembro, celebrando a melancolia de Van Gogh.

O fio condutor e, simultaneamente, o denominador comum é, pois, Albuquerque Mendes quem revê e revisita quer os paradoxos coletivos, porque individualizados, quer a pessoalidade que se expande, em sinuosidades projetivas e introjetivas nos espetadores que vagueiem, ou sedentarizem, ou “sejam” em devir.

A primeira parte do presente texto, remete para a exposição que aconteceu no *Carpe Diem - Arte e Pesquisa*, no Inverno de 2014 em Lisboa. A instalação alargava-se na Sala Branca do 1º piso, onde a expansão dos elementos bi e tridimensionais atingiam uma *mise-en-scène* notável, a luz velada recriando a densidade da *Crise* e do *Genocídio*. Posteriormente, e correspondendo à segunda parte do texto, relata-se uma nova ação/pensamento - meticulosamente pensada - implantada na *Quase Galeria* [Porto], a 23 de dezembro, pontuando a sala, cuja identidade arquitetural foi alterada, transformando-se num espaço claustrofóbico.

¹ Professora Coordenadora
Coord. UTC Estudos Culturais e Sociais
Coord. 1º Ciclo Gestão do Património
Coord. Mestrado Património, Artes e Turismo Cultural
Coord. NEAP - Núcleo de Estudos Artísticos e do Património

1. PARADOXOS DEGENERADOS: ENTRE AÇÕES, PENSAMENTO E OBRAS

Exposição no *Carpe Diem - Arte e Pesquisa* | Curadoria: Maria de Fátima Lambert

Le rêve et la pensée sont étroitement liés, surtout en des moments où les sociétés se rêvent elles-mêmes. Il importe donc de savoir accompagner cês rêves, et ce d'autant plus que leur négation est, en général une constante de toutes les dictatures. Celles-ci n'ont plus le visage brutal qui fut leur durant toute la modernité.²



Coincidindo com os pressupostos que, desde meados da década de 70, organizam o pensamento e obra de Albuquerque Mendes, a mostra glosa o episódio *Arte Degenerada* que se revestiu de uma propagada ação de curadoria subversiva por parte do ditador. Cabe, à distância situada, apropriar-se do conceito, suas causas e consequências para aclarar a polissemia que lhe advém. A estratificação de sinais visuais – carimbos personalizados com

² Michel Maffesoli, *La Contemplation du Monde*, Paris, Grasset, 1993, p.9 (Paulo Reis - In memoriam)

a inscrição *Entartete Kunst* - marca as obras de pintura à semelhança dos números tatuados nas vítimas dos campos de concentração. Esses recintos condenados são clausura e ortodoxismo que a lassidão ou a ausência de crítica injetam na cultura e arte contemporâneas, caso autores e públicos abdicuem da sua identidade de ação e pensamento. Plasmando artefactos do imaginário coletivo, quanto do individual, o pintor e performer [re]encena-se nas propostas que os visitantes devem interpretar e expandir em prol de uma lucidez e ironia poiéticas. Adolph Ziegler, presidente da *Reichkammer der Bildenden Kunst*³ (Câmara Nacional de Belas Artes), inaugurou a 19 julho de 1937, no Instituto Arqueológico de Munique (Archäologisches Institut), a mostra *Entartete Kunst* (Arte Degenerada). O evento ocorreu apenas um dia depois da abertura dessa outra mostra, intitulada: Grande Arte Alemã⁴, em cujo discurso oficial não tanto se falou de Arte, antes foi mencionada a guerra purificadora que os nazis propugnavam... No Catálogo e no Panfleto então divulgados podia ler-se a designação: “Renascença da Arte Alemã”, por confronto à “Arte Degenerada” que abarcava as produções de origem judaico-bolchevique. A obsessão em demonstrar as afinidades entre casos patológicos e as pinturas e esculturas produzidas por artistas malditos, pode entender-se como o “eixo curatorial” que se concretizou numa mostra itinerante, onde se viram mais de 650 relevantes obras-primas (sobretudo pintura e escultura), confiscadas e que procediam de 32 Museus alemães (e de coleções particulares). A exposição, em Munique, recebeu mais de um milhão de visitantes, ultrapassando em muito o público que afluíu à mostra da Arte oficial nazista... Até 1941, percorreu uma série de cidades importantes na Alemanha e na Áustria, sob o título que Joseph Goebbels lhe atribuíra e o beneplácito de Adolph Ziegler, tendo sido visitada por mais de três milhões de pessoas. O mapeamento das obras de arte, consideradas como nocivas, definia - para os ideólogos nazistas - o panorama eclético do que se assumia como a nova arte em processo.

Tem-se uma noção dos pressupostos que presidiram à montagem, mediante análise das fotografias que circulam e foram divulgadas ao longo de décadas,

³ Constituída em Setembro de 1933, possuía 15.000 membros em 1935. A ReichKulturKammer fundada em 1928, foi a 1ª organização cultural “Sociedade Nacional Socialista da Cultura Alemã” (Himmler) que viria a designar-se, posteriormente, por “Defesa da Cultura Alemã”.

⁴ O projeto de Grande Exposição da Arte Alemã que foi instituído então, viria a acontecer em diferentes edições, com periodicidade anual.

constando em trabalhos de investigação de diferente natureza e objetivo - aprofundados ou direcionados. Nessas fotografias, constata-se uma abundância excessiva de peças, colocadas com intervalos exíguos, daí se originando uma acumulação que evoca concepções coniventes àquelas que ao tempo dominavam os cânones museológicos de *display*. O conjunto resultava numa quase profusão diversificada de linguagens e correntes adstritas a autores situados entre os finais do séc. XIX e com particular incidência (quantitativa) nos que consignaram os “ismos” nas vanguardas de inícios de séc. XX - considerem-se, portanto e na globalidade, os mais de 20.000 trabalhos em circulação. Desde Van Gogh, Matisse ou Picasso até aos artistas ligados à Bauhaus como Oskar Schlemmer, Johannes Itten, Wassily Kandinsky e Paul Klee, passando por surrealistas como Max Ernst, pelos fundadores do expressionismo Franz Marc, Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner - e suas variantes - Lyonel Feininger, Otto Freundlich, Alexej von Jawlensky, Max Beckman, George Grosz, , percorrendo a maior flexibilidade e multiplicidade de opções... A lista é longa, incluindo entre outros: Max Oppenheimer, Marc Chagall, Lovis Corinth, Otto Dix, Piet Mondrian, Lasar Segall, Laszlo Moholy-Nagy.

Ou seja, abrangia obras modernas que tinham sido adquiridas durante as décadas de 10 e 20, caso dos Museus de Essen, Berlim e Frankfurt. Quando da tomada do poder pelos nazis, essas peças foram retiradas, tendo sido afastados dos cargos os seus diretores e curadores. Os responsáveis pela esquematização e implementação da propaganda nazi aboliram e erradicaram tudo o que fora produzido, antes de 1933, na arte alemã. A exposição da *Arte Degenerada* cumpria propósitos “educativos”, ensinando que as criações realizadas desde o Impressionismo Alemão até à Nova Objetividade serviam propósitos adversos aos paradigmas higienistas da cultura e civilização germana.

A exposição de Albuquerque Mendes, subsumida à designação *Arte Degenerada*, movimenta-se entre a apresentação das relíquias - por analogia a um Gabinete d’Amateur e um relicário macabro-ironista, onde se explicitam os dogmas destituídos pela estética nazi. Todavia, os cânones de beleza que remetiam para o rigorismo artístico do classicismo grego são aqui convocados. No relativo aos retratos que, agora, povoam a intervenção empreendida pelo artista na Sala Branca do Palácio de Pombal, os rostos e figuras, surgem transfigurados mediante detalhes inesperados que os subvertem ou destroem, interpelando os padrões de comportamento ou as convicções academicistas. Os rostos são compósitos e nem sempre ganham ou manifestam unidade. São duais, andróginos

na sua grande maioria. Nunca são somente cabeças. Lembrem-se as reflexões de Gilles Deleuze (*Logique de la Sensation*) a propósito dos retratos de Francis Bacon: nas pinturas de Albuquerque Mendes sobrevém exatamente o contrário. As cabeças são na sua essência e substância rostos, portadores de traços anatomofisiológicos que condensam intensidade psico-afetiva quase excessiva, ponderar-se-ia... Por outro lado, os retratos pintados - que denotam um certo estado de suspensão anímica, subsistem na gestação de identidades alternadas, domesticadas quer em termos pictóricos, quer em termos existenciais. É a condição antinômica (quase) da dualidade em si: o *doppelganger* pulsátil que o espectador receciona - talvez introjete e projete, configurando uma identidade outra. Esse injetar de uma alter-identidade pode decorrer ou ser estimulada pelo reconhecimento de traços apropriados de alguém denominado, parecido ou indiciado.

Gilbert Durand assinalou que no tempo primordial, o andrógino continha o mundo em potência para ser na continuidade, era a síntese: “Le mythe de l’androgine », tel que “la synthèse dès leçons mythémittiques” tirées d’un vaste ensemble de textes philosophiques et ésotériques peut nous permettre de l’identifier, s’articule sur une structure ternaire très forte.”⁵

Na obra de Albuquerque Mendes podemos encontrar reminiscências depuradas e detalhistas de uma sabedoria que foi cultivando ao longo de décadas. Estabeleceu uma exigência quase virtuosística que serve escopos subsumidos à antropologia míticosimbólica, à ontologia e, frequentemente, se escoia em territórios psicanalíticos. Assim, analisando a pele da sua pintura, no relativo à representação de rostos, inventados e apropriados pela sua extensa memória visual, definem-se espectros de beleza que, no caso, me obrigam a evocar o pensamento estético de Walter Pater, de John Ruskin, conformados *a posteriori* por Wilde.

Assinale-se quanto, em certos autores e períodos privilegiados, na história da estética seguiu princípios heterogêneos que foram consignando as respetivas tipologias e cânones, com intuito de adequar ideias a externalizações de beleza.

“Définir la beauté dans les termes les plus abstraits mais les plus concrets qu’on puisse trouver, chercher une formule non-point universelle, mais qui exprime le plus justement telle ou telle manifestation spéciale de la beauté, voilà le but du véritable esthéticien.»⁶

⁵ Frédéric Monneyron, *L’Androgine décadent - mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996, p.7

⁶ Walter pater, *The Renaissance*, Londres. Macmillan and Co Ltd., 1910, p.VII

Todas as manhãs do mundo (parafrazeando Pascal Quignard), todos os rostos do mundo, todas as raças do mundo de Albuquerque Mendes estão nos retratos apaziguados pelos excertos de paisagens. Rostos [que estão situados] entre o hieratismo ou a quase imperceptível placidez que oscila a lentidão de uma mudança mínima.

Os olhos dos demais são perigosos e insinuem os reinos do imaginário, esse tópico fundante que o J.P. Sartre argumentou em textos emblemáticos. Igualmente a noção do rosto do outro, tal como o pensou E. Levinas, esse rosto (*visage*) que permite o reconhecimento de si (intersubjetividade/alteridade). O rosto seria não uma imagem, tampouco representação ou efetividade relacional estética. O rosto está/é “despossuído” de rosto, donde não sentir a necessidade de dominar o outro – pois o rosto poderá exigir a condição de domínio sobre o outro. O rosto que é, existe, numa situação de responsabilidade... perante o si e o outro, donde sem presunção e domínio (supostos). Eis o domínio de uma razão ética consubstanciada a partir do invólucro da matéria: o rosto que guarda as entranhas da razão e sensibilidade.

...Sendo os olhos (ess) a janela da alma que Sto. Agostinho e Leonardo assinalaram, as imagens do que se vê de dentro, engolindo o “de” fora, por via de um procedimento antropofágico – proclamado por Albuquerque Mendes que lhe atribui uma densidade singular. Talvez os olhos sejam os únicos elementos únicos, pormenorizados até o fim, contemplando-se de fora para dentro. Persistem numa ousadia desconvençãoalizada que é dominada por *voyeurismos* plasmados de modo equívoco, portanto inseguros e/ou potencialmente falsos – abertos em termos hermenêuticos. A ilusão dessas raças miscigenadas que se pretendem enquanto condição única do mundo, respondem de modo inequívoco às trágicas deturpações que os homens persistem, removendo a dimensão ética pelo humano, enxuto e lúcido em si.

“Pensa no tempo” / “Denkt an der Zeit”: são as frases repetidas ao longo de 8 filas com 57 papéis A4 impressos, alternando a escrita em vermelho com a preta. Olhar o tempo na duração e demora do ver. Esse ver que ultrapassa a exigência sábia do olhar, permitindo-nos enxergar algo... A condição existencial do tempo, numa designação que cruza a subjetividade com a cronometria, obriga a essa concentração, meditação que o autor exprime. O tempo metereológico, o tempo cronometrado, que em alemão existe subsumido em substantivos específicos: *Wetter* e *Zeit*, respetivamente. Ambos consignam memórias que se tornam visuais na pintura. É o tempo da memória histórica que avassalou



a Europa e se desdobra nas imagens multiplicadas na Sala Branca do *Carpe Diem*. Por outro lado, as 6 ventoinhas simetricamente posicionadas nos vãos das portas das varandas e ladeando uma moldura que contém 2 molduras em modo de palimpsesto, proporcionam uma aragem (controlada) fria que invoca as intempéries, o frio do rigor imposto pela ausência de condições em situações extremas de violência sobre as pessoas. Ainda que as ventoinhas tenham sido concebidas para proporcionar um bem-estar, aqui movimentam-se em sentido contrário, apelando à vivência da instalação (como todo e parcelada) complementadora em temas sensoriais e perceptivos.

A notação visual é potenciada, promovendo o exercício de acuidade, superando tópicos imprevistos, disseminados na arquitetura do espaço (da exposição). Através de bandas consecutivas de espelhos, de diferentes larguras mas idêntica altura, gerou-se uma parede refletora descontinuada que - de maneira inesperada - obriga os espetadores a confrontarem-se consigo mesmos, sofrendo intervalos de figura de si, seccionando-a. A arquitetura da sala, com seus estuques e pinturas de tecto refletem-se assim como as unidades constitutivas da instalação, paredes, vidros embaciados artificialmente (tornando a paisagem mais distante e quase inatingível...como quem está preso...) Os espelhos supõem a visibilidade do reverso, das salas de tortura, das prisões. São territórios dúbios, onde o ritmo de respiração, a pulsação dos perseguidos soçobra.

Quer os retratos, quer as paisagens retangulares se apresentam montadas em cima de grandes tampos de madeira pintada, por sua vez colocados em cima de gaiolas/jaulas. Mas as jaulas remetem, também, para os parques infantis onde de

acomodavam as crianças, para sossego dos pais. As jaulas onde se mostram os animais para os humanos. As prisões/campos de concentração onde se acondicionavam os judeus e demais vítimas. Estas estruturas, também de madeira, remetem para as peças concebidas sob morfológico de grades, desígnio de Sol Lewitt - uma outra associação plausível. Por sua vez, no relativo à pintura dos tampos (branco sobre preto), recapitulam-se os quadros negros e brancos de Malévitch. A insinuação de autores e obras referenciais da história da arte é um tópico prestante na argumentação estética de Albuquerque Mendes, visibilizada através de estratégias diversificadas: frases, elementos pictóricos e tridimensionais.

Torna-se quase imponderável, subtil, o modo como se destacam as telas pou-sadas na espessura da tradição abstrato-geométrica. Camada sobre camada, abstrata e minimal, contraponto à perfeitibilidade dos excertos pintados: de paisagem e de retrato.

A repetição da vista isolada, decidida e pintada (*veduta*) propõe uma exaus-tão do que está a ser contemplado, supostamente, pelo pintor. Coincide com a paisagem enquadrada pela enorme janela retrátil que se abria sobre os Alpes, no retiro “Casa da Águia” de Hitler. Refiro-me às montanhas que se vislum-bram na linha do horizonte, salientes pelas névoas que se distendem de forma condensada, de um bordo ao outro das telas. O campo raso esverdeado, perpetua uma sensação de bem-estar visual que é paradoxal.

“A vista é maravilhosa”, ouve-se quase no início de *Moloch*⁷. Quase parece que se referiria aos excertos de paisagens escolhidos por Albuquerque Mendes.

Zonas de desconforto que propagam a beleza quase exaustiva; seres retrata-dos cujas personalidades são moldadas pelo tempo sobreposicionais e impossí-veis; vidência de espaços imperativos, onde a tragédia parece subtileza e sub-terfúgio de algo metafísico. A estética que agrega a utopia das estéticas de um ditador que quis ser curador. Esta ideia foi desenvolvida, com a maior lucidez, na cinematografia Peter Cohen em *Arquitetura da Destruição* (1989). O obje-

⁷ Moloch, segundo a mitologia hebraica, encarna um deus destruidor.

Moloch é o título do filme de Alexander Sokurov, realizado em 1999, que explora, a par-tir da peça teatral da autoria de Yuri Arabov and Marina Koreneva, a vida de Hilter na intimidade (quase poética...) da sua casa - Berghof - nos Alpes bávaros, na primavera de 1942. Este filme integra a trilogia de Sokurov relativa aos ditadores: *Taurus* (Lenine) - 2001, *Sol* (Hirohito) - 2005, após *Moloch* (Hitler) que, associados a *Fausto* (a partir da obra homónima de Goethe) - 2011, compõem a sua “Tetralogia do Poder”. Cf. <http://vimeo.com/81182228> (consultado em Novembro 2013)

tivo era expor (explicitar) a degeneração à perversão artística, uma vez que, na sua perspetiva, os modelos dessa arte, só se encontraria nos manicômios. Nos quais, seguindo o professor: "...se reúne a degeneração de nossa espécie". Para Schultze-Naumburg, arte devia ser (era) o espelho de saúde mental. Corroborando os pressupostos de Hitler, o professor reconhecia como "saudáveis", apenas as obras da Antiguidade greco-romana e do Renascimento.

A beleza idealizada, subsumida aos cânones estéticos (integrantes das estéticas mencionadas) que devia proliferar no mundo, consistia num dos princípios estruturantes do nazismo. Em concordância com a ideologia nazista, a miscigenação tinha causado a deterioração da beleza original do mundo; daí a defesa do retrocesso aos antigos ideais. No campo de produção e apreciação artística, deu entrada a figura do médico assumindo um papel incontornável para assegurar o elo de ligação (adequação) entre a saúde e a beleza. É o perito em estética, não porque vá transformar as feições das pessoas, mas porque vai purificar a raça: daqui eclode a ideia dos assassinatos em massa.

Eis a perversidade do projeto *Entartete Kunst*, agora poeticamente abordado por Albuquerque Mendes, impulsionando o visitante a repensar a situação do homem e as circunstâncias da sociedade à distância.

"A cena idílica era o pano de fundo para as mortes em massa."⁸

2. "...A PROPÓSITO DA INFINITA TRISTEZA DE VAN GOGH PERANTE A REALIDADE DA VIDA" [ALBUQUERQUE MENDES]

Exposição na *Quase Galeria* [Porto] - Curadora: Maria de Fátima Lambert



Intervenção na Quase Galeria
- Porto, 23 dezembro 2014

⁸ Cf. Arquitetura da Destruição, Peter Cohen, op.cit.

“...23 décembre 1888...”

ou

“...non, je ne couperai pas mon oreille, je veux écouter l'oreiller ce soir...”

(“...não, eu não cortarei a minha orelha, quero escutar o travesseiro hoje à noite...”)

Scène 1 / Cena 1

- “Bonsoir mr. Van Gogh...mais vous ne dites rien? / *Bom dia, Sr. Van Gogh, mas...não dizeis nada?*”
- ...[aucune réponse] / *nenhuma resposta*
- “Alors, on répond pas?” / *Então, não se responde nada?*
- ...[aucune réponse] / *nenhuma resposta*
- “Voyons...que se passe-t'il” / *Vejamos, o que se passa?*
- ...[aucune réponse] / *nenhuma resposta*
- (la personne entre dans la chambre et...) / *a pessoa entra no quarto e...*
- «Ah Bon Dieu, mais vous... êtes blessé!» / *Ah, meu Deus, mas vós... estais ferido!*

Interlude / Interlúdio

Ouve-se em “surround sound” o seguinte monólogo:

“Il ya a quelque temps, peut-être longtemps, j'ai visité une exposition où les sculptures écoutaient le mur. Elles étaient tranquilles et soumises à soi-même. Elles regardaient n'importe où, l'essentiel était écouter rien. / *Algum tempo atrás, talvez há muito tempo, visitei uma exposição onde as esculturas ouviam as paredes. Elas eram tranquilas e submissas a si-mesmas. Olhavam para lugar nenhum, o essencial era não ouvir nada.*

L'oreille après l'oeil est le sens supérieur, disait Leonard de Vinci, au sujet des destinées supérieures de l'art. La musique, ainsi que la peinture et la sculpture, rejoignent les compréhensions plus exquis et célèbrent le divin de la création. Ainsi, pendant plusieurs de siècles on a reconnu l'œuvre sublime et/ou belle dans l'histoire de l'art occidentaux, à travers de l'esthétique.” / A orelha, depois do olho, é sentido superior, por excelência, afirmava Leonardo da Vinci, acerca dos destinos supremos da arte. A música, assim como a pintura e a escultura atingem as compreensões mais requintadas e celebram o divino da criação. Assim, durante vários séculos, reconheceu-se a obra sublime e/ou bela na história da arte ocidental, mediante a estética.

Scène 2 / Cena 2

Vincent - “Je suis jaloux. On me célèbre et vous parlez de Juan Muñoz? Croyez-vous que je connaisse pas l’art contemporain, que je ne me rends pas aux musées? Que j’ignore l’œuvre d’architecture du musée de Serralves?”

/ Vincent - *“Fiquei ciumento. Celebram-me e falais de Juan Muñoz? Acreditais que eu desconheça a arte contemporânea, que não frequento museus? Que ignoro a obra de arquitetura do museu de Serralves?”*

Voix - “Ne craignez pas. Je me souvenais de l’histoire des sculptures d’oreille...par rapport et hommage à la coupure de la votre...”

/ Voz - *“Não vos inquieteis. Lembrei-me da história das esculturas de orelha...por relação e homenagem ao corte da vossa...”*

Vincent - “Bien à vous, alors!” / Vincent- *Bem-haja!*

Voix - “Ah, bon mr. Vincent! Savez-vous combien de fois Mr. Francis Bacon, le peintre, vous a évoqué, combien de peintures de votre corps lui a prêté, fournie?”

/ Voz - *“Ah, estimado Sr.Vincent! Sabeis quantas as vezes que o Sr. Francis Bacon, pintor, vos evocou, quantas pinturas do vosso corpo lhes haveis cedido, fornecido?”*

Vincent - “À quoi donc?” / Vincent - *Mas, o que pretendeis?*

Voix - “Vous êtes une inspiration, vous avez eu le courage de sceller toute affaire et prendre la fuite. Votre corps est sinueux comme les lignes et les couleurs qui rouissent le lendemain.”

/ Voz - *“Sois uma inspiração, haveis tido a coragem de fechar todo o assunto e tomar o caminho da fuga. O vosso corpo é sinuoso como as linhas e as cores que fluem para o amanhã.”*

Vincent - “Vous vous moquez de moi!” / Vincent - *Brincais comigo!*

Voix - “Il vous a dessiné, de bon matin, prenant le chemin du paysage déjà peint. Il a répété plusieurs fois, presque achevant à vous convaincre.”

/ Voz - *“Ele desenhou-vos, logo de manhãzinha, a caminho da paisagem já pintada. Repetiu diversas vezes, quase conseguindo convencer-vos.”*

(...) On n’écoute rien / *Não se ouve nada*

Voix - “Il vous a peint, pour ainsi rejoindre la voix de soi-même. Et l’autre, le directeur japonais...vous ne savez pas qu’il y a un songe à votre sujet...dans le film des “Songes” (*Dreams*) d’un certain Mr.Akira Kurosawa?

/ Voz - *“Ele pintou-vos para aceder à voz de si próprio. E o outro, o realizador japonês...não sabeis que há um sonho acerca de vós...no filme “Sonhos” (*Dreams*) dum certo Sr. Akira Kurosawa?”*

Vincent - “Je me manque la raison! Est-ce l’oreille absente qui me fuit l’écoute?” Vincent - *Perco a razão. É pela orelha ausente que me foge a escuta?*

Interlude / Interlúdio

La Voix, relatif amoureux de la Voix de Cocteau, sent la contrainte de toute cette incompréhension.

A voz, que é parente dileta da Voix de Jean Cocteau, começa a contrariar-se de tanta incompreensão que sente.

Scène 3 / Cena 3

Vincent - “À quoi de bon cette lampe dans la chambre? Pourquoi ont-ils absenté mon lit?

Croyez-vous que je dormirai sous le soir étoilé?”

[Ele olha em seu redor e faz o círculo. Depois avança no interior do quarto.]

Vincent - *Para que serve esta lâmpada no quarto? Porque retiraram a minha cama? Pensam que irei dormir sob o céu estrelado?*

[Il regarde et fait le rond...comme le soleil. Après il avance vers l’intérieur de la chambre.]

Interlude / Interlúdio

(Voix off très pensive/ *Voz off muito pensativa*)

Je suis en train de lire quelques phrases que Vincent a écrit quelque temps avant; il me parle beaucoup des maisons où il a habité, ce qu’il attendait serai son avenir. Hélas.

/Estou a ler algumas frases soltas que Vincent escreveu, algum tempo atrás. Fala-me muito das casas onde habitou, o que esperava fosse o seu futuro. Enfim.

La Voix regarde par la fenêtre qui est fermée./ *A Voz olha pela janela que está fechada.*

On écoute son récit / *Ouve-se a sua narrativa:*

“J’aimerais bien de causer avec toi plusieurs fois pendant longtemps à propos de l’art, on devrait s’en occuper plus à ce sujet-là dans nos lettres.” (...)

”Gostaria de conversar demoradamente contigo sobre arte, deveríamos ocupar-nos mais vezes desse assunto nas nossas cartas.”

Scène 4 / Cena 4

Voix en lisant par coeur: “Maintenant je dispose d’une chambre comme je rêvais il y a longtemps, sans coins coupés et sans papier bleu ourlé de vert.” (18 septembre 1874)

/ Voz lê de cor: Disponho agora dum quarto como ambicionava há tanto tempo, sem esconsos e papel azul orlado de verde.” (18 setembro 1874)

[Voix regarde Vincent qui s’allonge au long du sol parce qu’il y a pas de chaise. Quand même il lève sa tête pour parler.

/ Voz olha Vincent que se estendeu no chão pois não há nenhuma cadeira. Ainda assim, ele levanta a cabeça para falar.]

Vincent - “Cette même nuit, j’ai contemplé par la fenêtre de la chambre, les toits des maisons et les cimes de cimes que se décelaient, comme des tâches sombres, dans le ciel nocturne, où étincelait une seule étoile qui me semblait grande, belle et amicale.” (31 mai 1878)

/ Vincent - « Na mesma noite, contemplei da janela do quarto os telhados das casas e a copa dos ulmeiros que sobressaíam, como manchas escuras, no céu nocturno, em que cintilava uma única estrela, que me parece grande, bela e amigável.» (31 maio 1878)

Voix - Et, aviez-vous une chambre avec une telle vue?

/ Voz - E, tinha um quarto com uma tal vista, assim?

Vincent - “La fenêtre de la chambre donne sur un jardin où le vois des pins, peupliers, etc...les arrières de vieilles maisons dont ces gouttières sont recouvertes par des lierres.” (21 janvier 1877)

/ Vincent - A janela do quarto dá para um jardim onde vejo pinheiros, choupos, etc... e as traseiras de casas velhas cujas goteiras estão cobertas de hera.” (21 janeiro 1877)

Voix - Maintenant il y a pas de vue sur l’extérieur. Je réussi pas à ouvrir la fenêtre.

/ Voz - Agora não há qualquer vista para fora. Não consigo abrir a janela.

Interlude / Interlúdio

Vincent se souvient d’une gravure, par Rembrandt, où on voyait une lumière toujours allumée. Il en parle de ça, dans une de ces lettres à Théo. La légende de la gravure disait: “In medio noctis vim suam lux exterit.” (30 octobre 1877)

/ Vincent lembra-se de uma gravura de Rembrandt, onde se podia ver uma luz sempre acesa. A legenda da gravura dizia: “a luz brilha melhor no meio da noite.” (30 outubro 1877)

Scène 5 / Cena 5

Vincent - “Cependant, je me souviens d’avoir écouté le tango un soir dans le musée, Il y avait tant de monde. J’étais seul, seulement un spectateur dans la performance de quelqu’un. Les danseurs s’aimaient et j’ai compris qu’il y avait une célébration quoi que ce soit.”

Vincent - “Todavia, lembro-me, de ter ouvido música de tango, numa noite no museu. Havia tanta gente. Eu estava sozinho, apenas era um espectador na performance de outra pessoa. Os dançarinos amavam-se e compreendi que havia uma qualquer celebração que fosse.

Fin / Fim

Vincent - “Je suis seul, assis en face de l’immense grise de la mer murmurante...je suis seul...seul comme je l’ai toujours été partout, comme je le serai toujours à travers le grand Univers charmeur et décevant...”⁹

Vincent - “Estou sozinho, sentado em frente do cinzento imenso do mar murmurante...estou sozinho...sozinho como sempre estive em todo lado, como estarei sempre através do grande Universo sedutor e desilusório...”

[Vincent a eu une nouvelle Vision, pas celle de Hildegard von Bingen ou de son ami Paul Gauguin. Plûtôt l’extase de Sainte Thérèse, croit t’il.

/Vincent teve uma nova visão, não a de Hildegarda von Bingen, nem a do seu amigo Paul Gauguin. Antes o êxtase de Santa Teresa, crê ele que sim.]

La Voix écoute l’oreille coupée de Vincent...qui l’appelle doucement.

A Voz escuta a orelha cortada de Vincent...que a chama docemente.

NB:

Voix / Voz > é Albuquerque Mendes, pintor, pensador e performer, aquele que se encontra sempre em sua obra e, agora, meditou e refletiu “...a propósito da infinita tristeza de Van Gogh perante a realidade da vida”.



⁹ Isabelle Eberhardt, *Lettres et Journaliers*, Paris, Actes du Sud, 1987, p.125

Dois construtores de lugares da cultura e da arte em Portugal¹

LAURA CASTRO²

1. MUSEUS, GALERIAS E CENTROS DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Recuamos aos finais do século XVIII para identificarmos estruturas culturais designadas por museus, em contextos de afirmação nacional, movidos por desígnios políticos e identitários, geradoras de coleções de objectos que protegem e a que atribuem uma vocação patrimonial. Os museus, detentores de uma presença institucional que se alargará sem cessar até aos nossos dias, terão uma voz pública de representação nacional, de civilização e de ilustração dos cidadãos.

Recuamos ao terceiro quartel do século XIX para identificarmos estruturas culturais designadas por galerias de arte, em contextos de afirmação artística, movidas por desígnios culturais e estéticos, na base da comercialização de objectos que se alargará e dinamizará inexoravelmente, numa vocação valorizadora do respectivo valor de mercado. As galerias, detentoras de uma presença não institucional, serão uma voz privada de representação de artistas e de posicionamento cultural dos galeristas, doravante peças chave no quadro da produção e da circulação artísticas.

Recuamos até às décadas finais do século XX para identificarmos estruturas culturais designadas por centros de arte contemporânea, em contexto de disseminação e massificação, movidas por desígnios de divulgação da arte e da cultura, assentes na exposição de objectos, exposição que se transformará no modelo mais apetecido de mediação entre produtores e públicos, invadindo e colonizando espaços que haviam nascido com outra vocação. Os centros de arte contemporânea serão o palco do agente cultural, do mediador, do curador e terão uma presença avassaladora nos tempos da economia da cultura.

¹ Texto da conferência apresentada no dia 17 de Julho de 2015, em Vila Nova de Gaia, no âmbito do colóquio *Coisas Comuns: Museus, Centros de Arte e Galerias de Arte Contemporânea*, com coordenação científica do Prof. Doutor Armando Coelho

² Universidade Católica Portuguesa - CITAR (Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes) - Escola das Artes

A história destes organismos, destas estruturas culturais está feita e tem sido objecto de inúmeras publicações e de um vasto trabalho académico que tem resultado na elaboração de panoramas gerais ou monografias, de evoluções históricas ou dedicadas a momentos específicos do seu aparecimento ou particular desenvolvimento.

Não é este o lugar para retomar essa história, nem para percorrer o caminho que os seus agentes motores traçaram, desde os directores de museus e museólogos, passando pelos galeristas, marchands e leiloeiros, até aos animadores, educadores, gestores culturais e curadores. Não é este o lugar para definir funções e *modus operandi* destas figuras, nem para explorar as ligações entre cultura e economia que estão subjacentes a esta diversidade de organizações.

Esta referência sumária aos museus, às galerias e aos centros de arte contemporânea serve apenas como pano de fundo à apresentação da experiência cultural de dois artistas portugueses do século XX - Jaime Isidoro e José Rodrigues - que desempenharam importantes papéis no âmbito da dinamização de núcleos que se inscrevem nas tipologias acima indicadas.

2. O QUE PARTILHAM MUSEUS, GALERIAS E CENTROS DE ARTE CONTEMPORÂNEA?

Antes de avançarmos para a prática cultural desses dois construtores de lugares de arte e cultura, detenhamo-nos um pouco mais no reconhecimento destes núcleos tão diferentes na sua origem e nos seus intentos, para tentarmos perceber o que partilham estas estruturas.

Em primeiro lugar, todos são instrumentos de visibilidade. Sem estes núcleos, e no dizer de Hans Belting, a exposição a arte seria invisível (Belting, 2003). No mesmo sentido, Catherine Millet forjou a expressão “valor de exposição”, também utilizada por outros autores:

Doravante uma obra de arte, para lá das suas qualidades expressivas e estéticas, para lá de conter implicitamente a história das formas, deverá ter em conta o seu próprio modo de exposição. [...] O museu e a obra de arte formam agora um casal unido (Millet, 1987, p. 282)

Em segundo lugar, a exposição nestes contextos entende-se não como um meio transparente de divulgação, mas como um discurso de autor, por vezes opaco, que medeia entre os objectos e o público, facto que contribui para o tornar, por vezes, incompreendido (Greenberg, 2005, pp. 1-4). Para Nathalie Heinich,

a mediação é bastante mais do que uma passagem de retransmissão, que simplesmente deslocaria um objecto que permaneceria idêntico a si mesmo [...] toda a mediação é, antes de mais uma acção que modifica a natureza daquilo sobre a qual opera [...]. (Heinich, 2009, p. 17).

Por isso podemos falar das políticas, e até das ideologias, da visibilidade do mundo artístico.

Em terceiro lugar, todos são instrumentos de legitimação da prática artística. Espaços de crença e de fé ou de argumentos e razões. A posição cultural e a influência que cada núcleo museológico, cada galeria ou cada centro de arte conquistou, correspondem a uma validação da produção artística que se impõe ao público especializado e não especializado. Com maior ou menor arrogância, assiste-se a uma operação de doutrinação normativa nestes espaços, que determina tendências e a sua valorização, recebidas com maior ou menor desconfiança, mas sempre com um grau de aceitação e consensualização inegáveis.

Finalmente, todos serão, a seu modo, instrumentos de distinção social, pelo menos desde que Pierre Bourdieu assim os definiu, no estudo sociológico que visava apurar as razões que levam as pessoas aos museus (Bourdieu, 1969).

São, portanto, peças do sistema artístico, no sentido em que Juan Antonio Ramirez dá a esta expressão, quando nela combina museus, galerias, centros de arte, feiras, bienais, leiloeiras; livros, revistas, suplementos, roteiros, catálogos, plataformas *online*; galeristas, críticos, curadores, directores de museus, historiadores de arte; académicos, colecionadores, público, gestores culturais, peritos, avaliadores, mecenas, patrocinadores (Ramirez, 2010).

Desde os finais dos anos 80 e, particularmente, desde os anos 90 que se assiste a uma diluição das fronteiras entre estes organismos. As últimas décadas do século XX são décadas fundamentais de alteração do perfil e da identidade destas instituições, sendo neste período que se revela alguma instabilidade dos modelos consolidados ao longo de um itinerário de cerca de duas centenas de anos.

Entre os factores que podem ter contribuído para gerar esta instabilidade, encontram-se muitos dos traços do que se foi apelidando de cultura pós-moderna, nomeadamente, as aproximações entre os lugares do público, do empresarial e do corporativo; entre o popular e o erudito; entre o material e o imaterial; entre cultura, entretenimento e espectáculo. São muitos os exemplos de actividades culturais, exposições, conferências, projectos em que aqueles

pólos se confundem e nivelam. Por outro lado, ao consumo da cultura - que passa a assumir a forma convencional de um produto, de um serviço ou de uma experiência transacionável - junta-se a ideia da cultura como expediente. A cultura como pretexto para políticas de desenvolvimento económico, de civismo, pluralismo e tolerância, bem como para outros propósitos que ultrapassam a esfera estrita da cultura (que acaba por perder existência enquanto tal). Um dos autores que melhor trabalha esta questão da cultura de conveniência, como expediente para a imposição de outras políticas é George Yúdice (Yúdice, 2005).

Interessante é lembrar como a configuração de regimes de uso da arte, tal como propostos pelos museus, galerias e centros de arte, acabou por se transformar em objecto de numerosas propostas artísticas, genericamente enquadráveis pela *Institutional Critique*. Beneficiadora do sistema em curso e das suas vantagens, a prática artística acabou por questionar e desafiar esse mesmo sistema. Os exemplos são muitos (Harrison; Wood, 2003) e, sem intenção de os esgotar, refiram-se figuras e propostas determinantes na crítica à instituição que tiveram os museus como alvos preferenciais: Daniel Buren com textos sobre a função do museu e do estúdio, em 1970; Marcel Broodthaers e o seu museu ficcional dos anos 60-70; Michael Asher e as suas subtis instalações nos anos 70; Robert Smithson com uma reflexão sobre a ideia de confinamento cultural, em 1972; Donald Judd com um conjunto de *Queixas*, de 1973, e com a defesa da exposição permanente em 1982 (Judd, 1983, pp. 195-199); Hans Hacke com diversos depoimentos dos anos 60 e intervenções polémicas em museus, para lá de um artigo extenso intitulado *Os museus, manipuladores da consciência*, este já de 1984, e, finalmente, Andrea Fraser nos seus projectos performativos e artigos (Fraser, 2005). O debate instaurado pelos artistas pode ser outro dos aspectos que une os lugares em causa.

3. O QUE DIFERENCIA MUSEU, GALERIAS E CENTROS DE ARTE CONTEMPORÂNEA?

Este ponto, necessariamente sucinto como o anterior, será organizado em torno das noções musealizar, patrimonializar e encomendar.

Musealização e patrimonialização são instâncias paralelas que, em muitas circunstâncias, se sobrepõem. Ambas configuram processos mais ou menos longos e socialmente partilhados que atravessam várias cadeias de atribuição de valor (por antiguidade, raridade, interesse documental...). O museu constituía-se habitualmente como um sítio de chegada e de consagração des-

tinado aos objectos, depois da validação que estes sofriam em contextos diferentes e em momentos anteriores. Na contemporaneidade, o património é, com frequência, o resultado de encomendas directas para o museu. Ora, esse património por encomenda não passa pelo crivo do uso, da familiaridade, da identificação, passa antes pelo livre arbítrio de curadores ou, nos melhores casos, pelos filtros de uma programação cultural coerente. Neste sentido, a actuação do museu confunde-se, em certa medida, com a da galeria, atenuando progressivamente as diferenças de posicionamento entre os dois organismos.

Bem vistas as coisas, a diferenciação sempre foi difícil de afirmar e, se averiguarmos melhor a história destes lugares, perceberemos que sempre houve intercâmbios de estatuto e identidades mutantes. Afinal, conhecem-se galerias com vocação museológica, como aconteceu com a de Peggy Guggenheim, nos anos 40, em Nova Iorque; conhecem-se museus com vocação de exposição temporária, como foi o caso da Galeria Municipal de Berna ao acolher, em 1969, a emblemática exposição “Live in your Head When Attitudes Become Form”; e, no topo desta indefinição, estão diversos museus sem colecção, como se de centros de arte se tratasse, e diversos centros de arte com colecção, como se de museus se cuidasse.

Esta situação de indefinição e desidentificação é sublinhada por duas autoras que gostaria de citar aqui: Catherine Millet e Suzi Gablick.

Catherine Millet denuncia a complexidade e os paradoxos daquilo a que chama a “sociedade museográfica” instalada a partir dos anos 80: os museus passaram a ter um funcionamento promíscuo com as galerias e até, em certa medida, invadiram o seu campo e monopolizaram actividade que lhes pertencia, passando esses museus a arriscar em peças efémeras, em obras precárias, em artistas polémicos... O quadro institucional passou a ser o abrigo da criação contemporânea. O apoio financeiro e logístico atribuídos a obras de finalidade circunstancial – adaptadas a um local e a uma conjuntura, destinadas a não se repetir – constituem um modelo de funcionamento comum em instituições de arte contemporânea. Por outro lado, a encomenda transformou-se na estratégia dominante à qual respondem os artistas. A “sociedade museográfica” oferece aos seus artistas um vasto leque de possibilidades, uma imensa liberdade mas, uma liberdade condicionada. O estatuto do artista vê-se irremediavelmente afectado. Nas palavras irónicas da autora, *le suicidé de la société fait place au subventionné de la société* [o suicida da sociedade dá lugar ao subsidiado da sociedade] (Millet, 1987, p. 280).

Suzi Gablik, numa obra de extrema simplicidade, mas de grande eficácia, analisa criticamente o que considera ser um período de forte burocratização da actividade artística. Segundo a autora, a partir dos anos 80 os sinais estão por todo o lado: burocratização, profissionalização e comercialização. A carreira de artista normaliza-se, estandardiza-se, procura êxito e segurança e nisso está completamente dependente dos galeristas e dos museus, dos meios de publicidade e de propaganda, dos “relações públicas”. A liberdade criadora deu lugar à inserção institucional, único meio de planificar e organizar, não a obra, mas a carreira do artista. De modo irónico, Suzi Gablik conta como nos anos 80 proliferaram acções de formação e workshops para ensinar aos artistas como sobreviver e gerir a sua carreira. Mas os próprios museus, que manipulam e orientam o trajecto dos artistas, não se encontram livres de pressões, sujeitando-se, não só às exigências de patrocinadores e aos interesses de grandes empresas e companhias multinacionais, como aos insinuantes filantropos e mecenas, também eles actuando em função de interesses específicos. (Gablik, 1987).

4. DOIS CASOS PORTUGUESES

Alheados das problemáticas enunciadas, mas conhecedores das dinâmicas culturais que viriam a influenciar, Jaime Isidoro (1924-2009) e José Rodrigues (1936-2016) empenharam-se profundamente na dinamização da vida cultural portuguesa, tendo sido responsáveis pela criação de espaços pioneiros, de natureza diversa.

4.1 Jaime Isidoro e a construção do panorama galerístico em Portugal

O panorama das exposições de arte na cidade do Porto, e no país, altera-se substancialmente com a actuação de Jaime Isidoro, nos anos 50. Como pintor, Jaime Isidoro tinha exposto no Salão Fantasia, no Salão Silva Porto e na Portugália e já obtivera diversos prémios: dois em 1947; dois em 1948; três em 1949; dois em 1950; um em 1951; um em 1952 e um em 1954. É, pois, como pintor já afirmado que Jaime Isidoro decide inaugurar a galeria Alvarez, em Outubro de 1954, com a exposição de Carlos Botelho, a que se seguiram Semke, Hogan, Portinari, Cargaleiro e Amadeo de Souza Cardoso que, desde 1916, não era mostrado. Para lá da apresentação de novos artistas, a galeria esteve sempre atenta à arte do século XX em Portugal, tendo realizado numerosas exposições de artistas já consagrados como Eduardo Viana ou António Soares.

No Porto, e completava através da divulgação das artes plásticas, a Alvarez contribuiu para um panorama que, no teatro, era ocupado pelo Teatro Experimental do Porto e que, no cinema, era ocupado pelo Cineclubes do Porto.

Já uma vez comparei o papel de Jaime Isidoro ao dos galeristas que na história da arte contemporânea são chamados os “pais fundadores”. Os primeiros galeristas, uma espécie de pioneiros heroicos, contemporâneos dos impressionistas, dos pós-impressionistas, dos cubistas são assim chamados pela função desempenhada no eclodir de novas tendências artísticas. Era função destas galerias descobrir os artistas, promover-los procurando atrair os clientes; sustentá-los, pagando-lhes “bolsas” de criação e adquirindo antecipadamente as obras a produzir. Mantiveram um ideal de arte para lá das funções estritamente mercantis e acompanharam os artistas do ponto de vista cultural, assumindo-se como personagens cultas que participavam nas suas tertúlias. Jaime Isidoro visitava as exposições de trabalhos finais da Escola de Belas Artes e detectava aí diversos nomes que se viriam a afirmar na cena artística nacional. Foi um galerista protector dos seus artistas, incentivou-os a viajar, comprou-lhes obras quando as exposições ficavam desertas de compradores. Foi um animador cultural, um homem de intervenção, visitou acontecimentos marcantes da Europa dos anos 60 e 70, rodeou-se do que hoje chamamos os comissários de exposições e de projectos culturais que, com ele, marcaram decisivamente o andamento da arte contemporânea na cidade do Porto e no país (Castro, 2006a).

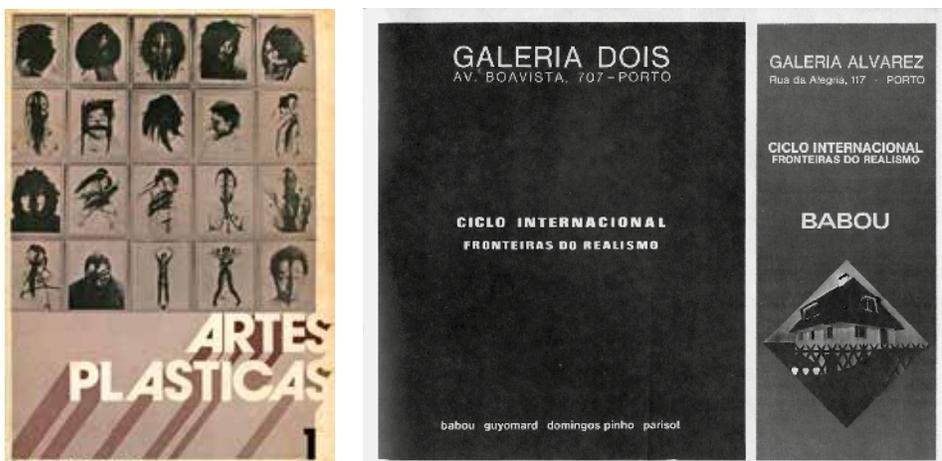
As galerias, e a Alvarez não foi excepção, revestem-se frequentemente de uma actuação de dominante cultural, paralela à vertente comercial, e procuram a sua qualificação através de relações com críticos, com a imprensa, com editoras, preocupando-se ainda com a formação e a valorização de verdadeiras colecções. Procuram também canalizar as obras para grandes e prestigiadas colecções institucionais.

Com o pintor António Sampaio, Jaime Isidoro criou no mesmo ano de 1954, seis meses antes da abertura da galeria, a Academia, que desenvolvia cursos livres e onde funcionava também uma oficina de gravura, orientada inicialmente por Manuel D’Assumpção. A galeria manteve, ao longo da sua história, uma relação estreita com a Escola de Belas Artes do Porto, recrutando recém finalistas para primeiras exposições, enquanto a Academia enviava para a Escola alunos que tinham iniciado a aprendizagem da arte nas suas instalações.

A descentralização da arte portuguesa foi outra das acções desenvolvidas pela Alvarez, através da organização de exposições de arte moderna, em Pena-

fiel, Amarante, Póvoa de Varzim. Prestou ainda um importante apoio à abertura da Galeria Divulgação, outro espaço fundamental para a cidade que apareceu nos finais dos anos 50.

A partir dos anos 70, a diversidade de frentes em que a galeria está envolvida configura-se no chamado Grupo Alvarez. São então criadas a galeria Dois, por vezes referida como Alvarez Dois, em 1970; a Galeria Tempo, em Lisboa, que funcionou entre 1979 e 1982, a galeria Café des Arts no Hotel Méridien, no Porto, que funcionou durante uma década, a partir de 1985. Foi também responsável pela coordenação da galeria de arte do Casino da Póvoa de Varzim ao longo de cinco anos.



Capa do 1º número da Revista de Artes Plásticas, Outubro 73

Anúncios às galerias “Alvarez” e “Dois”. In Revista de Artes Plásticas, 4, Junho 74

Outra dimensão foi promovida pela *Revista de Artes Plásticas*, editada entre 1973 e 1976, projecto de divulgação da arte contemporânea internacional. As acções de rua dominantes no panorama do pós-25 de Abril tiveram igualmente intervenção da Alvarez que promoveu os chamados painéis da Boavista, executados num muro em frente à galeria, por Fernando Lanhas, Carlos Carreiro, Albuquerque Mendes, João Dixo, Jaime Isidoro e dois artistas franceses. Paralelamente organizavam-se “Perspectiva 74”, festival internacional de arte que trouxe para o nosso país um modelo de difusão artística pautado, não apenas por exposições, mas também pela performance e pelo *happening*, modelos de actualização característicos da década de 70, e os “Encontros Internacionais de Arte”.

Realizados pelo Grupo Alvarez com Egídio Álvaro, tiveram, a partir da segunda edição, o apoio da SEC e da FCG e de Câmaras Municipais. Sucederam-se em Valadares (1974), Viana do Castelo (1975), Póvoa de Varzim (1976), Caldas da Rainha (1977), e Vila Nova de Cerveira (1978). Em 17 e 18 de Agosto a Casa da Carruagem de Valadares serviu de cenário aos artistas ao primeiro Encontro. Aí foi assinado o chamado Manifesto de Vigo, dominado pelas palavras subversão, revolução, provocação, intervenção, que norteavam propósitos a concretizar nos anos seguintes, sob a protecção e a guarida de Jaime Isidoro.

As Bienais de Vila Nova de Cerveira foram criadas na sequência dos Encontros Internacionais realizados no mesmo local e a I Bienal funcionou em paralelo com aquela iniciativa. Apoiada pela Câmara Municipal associada às Festas do Concelho, surgiu da ideia de criar *ateliers* de expressão artística e experimentação, uma feira de arte.

A dimensão de Jaime Isidoro como galerista é indissociável da sua actividade como artista, colecionador e dinamizador cultural, garantia de uma vivência e uma experiência singulares que se alimentavam mutuamente. A galeria foi um eixo em redor do qual gravitaram acções e intervenções culturais de grande impacto, de cariz inovador no contexto nacional.

4.2 José Rodrigues e a construção de centros de arte em Portugal

O que acaba de se afirmar sobre Jaime Isidoro, poderia dizer-se sobre José Rodrigues que, como o artista anterior, soube colher, das dimensões de artista, colecionador e dinamizador cultural, os benefícios mútuos que ergueram um percurso multifacetado e extremamente rico.

A experiência de criação de espaços de cariz cultural em que se envolveu, está mais relacionada com a tipologia do centro de arte, com certa vocação museológica, do que com a da galeria. Referirei, em primeiro lugar, o Convento de S. Paio do Monte, em Vila Nova de Cerveira, e, em seguida, a Fábrica Social, no Porto.



Entrevista a Tomek Kawiak, um dos artistas presentes na Perspectiva 74.
In Revista de Artes Plásticas, 5, Setembro 74

Ao dirigir as suas obras ao espaço do Convento de S. Paio do Monte, José Rodrigues controlou o destino das suas obras. E o gesto foi de tal forma acertado que envolveu a criação de um modelo de interpretação do seu trabalho e condicionou largamente o nosso olhar. As obras escultóricas que dispersou pelos jardins e pela mata do antigo convento franciscano surgem aí numa integração plena como se esse fosse o seu lugar natural. A recepção das obras confronta-se com o carácter próprio do lugar onde foram colocadas e com o tempo que sobre elas passa, com a transformação orgânica da natureza que as envolve. Com Jean-Louis Déotte afirmaríamos: *já não falamos de obras, mas de emanções de lugares* (Déotte, 1993, pp. 27-35).

Claro que para esta visão das obras de José Rodrigues em muito contribuiu a natureza do espaço a que o artista as consagrou, ou seja, um espaço de natureza. A colocação das esculturas num local expositivo com estas características não as suspendeu do seu destino, permitiu-lhes antes realizar a sua missão.

O convento, a paisagem e a arte exprimem-se numa síntese perfeita que José Rodrigues promoveu desde os anos em que começou a restaurar o edifício arruinado e a tratar o espaço envolvente. Após a ocupação residencial do espaço, o artista preparou a dimensão expositiva e dinamizou um local de vocação museológica. Etapa a etapa, as esculturas foram dispostas nas diferentes áreas que rodeiam o edifício, atribuindo-lhes um novo carácter, um carácter desligado do ambiente algo intimidatório de certos museus, com o seu ar de torre de marfim e o seu fechamento ao exterior. (Castro, 2012)

Todo o espaço em redor do antigo convento apresenta zonas com certa especificidade, gerando *galerias ao ar livre*. A expressão é tomada de empréstimo aos responsáveis do Yorkshire Sculpture Park, criado em Inglaterra em 1977, onde, à imagem do que acontece no convento próximo de Cerveira se configuraram verdadeiras galerias.

A condição exterior deste lugar e a sua propriedade de ar livre confirmam que algo de novo pode ocorrer quando a arte aqui é mostrada. Marc Treib explicita a razão:

A novidade não reside na colocação das peças ao ar livre, mas antes na exploração das qualidades específicas do espaço exterior que, ao contrário do espaço interior, não contribui para congelar e fixar o trabalho exposto. (Treib, 1988, pp. 43-58).

Se o interior é previsível e controlável, o exterior é imprevisível e incontratável. Os dispositivos de exposição e o aparato museológico são reduzidos ao mínimo e impedidos de se articular em estruturas fixas e imutáveis.

As diversas fases da produção artística de José Rodrigues encontram-se representadas nos jardins do Convento de S. Paio do Monte. Obras de factura figurativa ou abstracta, referencial ou estrutural, narrativa ou de autonomia formal, abrangem todo o seu percurso escultórico.

Destacarei primeiro os seus jardins miniatura realizados nos finais dos anos 60 e princípios dos anos 70, no quadro experimental da problemática da natureza e da paisagem. Os *Jardins* organizam pequenos paraísos protegidos, onde a terra e a areia se introduzem naturalmente, mas também o bronze e o mármore, na superfície de suporte ou nas marcas fossilizadas de folhagens e, ainda, a água representada por círculos concêntricos como os de um lago em que uma pedra tivesse caído, ou presente quando a chuva a deposita nos veios da escultura. São pequenos tabuleiros de inspiração oriental, prontos para a meditação. O diálogo natureza/paisagem, natureza/cultura e natureza/arte instaura-se obrigatoriamente, tal como acontece nos jardins de tradição ocidental.



José Rodrigues - *Sem título*, s.d. [1971] Bronze. 4 elementos de: 8 x 45,5 x 45,5 cm.

José Rodrigues - *Memória para um jogo*, s.d. Bronze. 42,5 x 120 x 98 cm.

Obras instalada no Convento de S. Paio do Monte.

Estes *Jardins* encontram-se numa vasta alameda em frente à capela, despojada da sua função religiosa. Nesse eixo longitudinal é um caminho que se estabelece e que todo o visitante percorre até ao ponto onde pode contemplar uma vista assombrosa sobre o rio Minho. Ali se encontram: uma figura de Salomé e a prova de agregação apresentada na Escola Superior de Belas Artes do Porto, em 1972.



José Rodrigues - *Sem título*, s.d. Metal, espelho, pedra. 13 x 101 x 101 cm.
Obra instalada no Convento de S. Paio do Monte.

Uma sebe alta separa a alameda de uma zona em que outras esculturas se repartem por recantos, pensados para uma indagação solitária. Sobre um pavimento artificial de gravilha colocaram-se peças espelhadas dos anos 70/80.

Numa zona com menos referências eruditas, em que a intervenção se fez rente a uma utilização agrária e pastoril do território, situa-se uma série de esculturas em chapa recortada e pintada, datadas da segunda metade dos anos 60. O chão verde dessas plataformas, percorridas por outro caminho, contrasta com o vermelho que domina as peças. Colocadas sobre o solo, sem plinto que

as eleve, convidam o espectador a uma exploração curiosa. Altera-se a sua fisionomia consoante a estação do ano e os trabalhos de jardinagem que podem ocorrer, é o que tempo passa por estas peças e introduz uma noção de efemeridade, de movimento cíclico mais amplo, cósmico.

A galeria do claustro, com sala de exposições numa das suas alas, recupera a temática dos jardins e apresenta variações em materiais dos anos 60 e 70 que permitem erguer pequenos pavilhões em acrílico colorido.

A celebração da arte e da natureza, que o arranjo paisagístico do domínio de S. Paio do Monte impõe, concretiza-se na ligação entre o contexto existente, natural e arquitectónico, e as obras mostradas, agregando um outro elemento - o visitante e a sua experiência. A arte não promove, aqui, uma representação distanciada, mas uma acção; não propõe a meditação, mas um trajecto para a meditação; não existe apenas para contemplação, mas uma vivência única, irrepetível e intransmissível (Fiz, 2006, pp. 11-54).

Este núcleo museológico - este museu monográfico traduz o novo enquadramento epistemológico ao abrigar a experiência do visitante, multissensorial e multidimensional. O modelo de exposição na paisagem que se pôs em prática, aponta para essa integração plena que fará dos três componentes - contexto, obra e visitante - não entidades distintas, mas um único corpo.

Se outro valor não tivesse a constituição deste jardim de escultura, a reabilitação do património arquitectónico religioso e do património natural envol-

vente, seria suficiente para justificar a sua existência. Mas para lá da mediação artística de matriz ritual, tributária do sagrado, que este núcleo cultural propõe, também a dimensão humanista do fenómeno artístico é fomentada.

Já a Fábrica Social, configura um núcleo cultural mais recente onde o artista reuniu a sua colecção de desenho, englobando desenhos seus e de artistas portugueses dos finais do século XIX e do século XX. Em funcionamento desde 2009, e depois de algum tempo com as colecções em apresentação permanente, a Fábrica Social tem-se dedicado essencialmente à organização de exposições temporárias, nomeadamente, com referência à obra de José Rodrigues, num programa diverso que carecerá, porventura, de maior coerência e sentido de missão.



Sinalética e aspecto de uma nave interior da Fábrica Social

O programa tem procurado também uma articulação com o meio envolvente, como acontece com as actividades promovidas na altura das festas da cidade do Porto, dedicadas a S. João. A arquitectura, a atmosfera, os dispositivos culturais são, aqui, de uma natureza completamente diferente daqueles que o Convento apresenta, uma vez que aqui se manifesta ainda a cultura operária e uma comunidade urbana proletária de que ainda há vestígios na malha urbana circundante. O local fixou outros serviços e agentes culturais, sendo, no entanto, a área expositiva, aquela que maior espaço ocupa. O seu aparecimento pode ser visto no quadro da recuperação de espaços industriais desactivados da sua função inicial e transformados em âncoras de desenvolvimento urbano, não apenas no que se refere à componente edificada, mas no que diz respeito às componentes cultural e social.

Galeria, centro de arte na paisagem e centro de arte urbano são realizações que Jaime Isidoro e José Rodrigues legaram à cultura contemporânea, tendo sido pioneiros na sua criação e dinamização e nos contributos valiosíssimos para a definição de práticas culturais em Portugal.



REFERÊNCIAS

- Belting, H. (2003) *Art History after Modernism*. Chicago & London, The University of Chicago Press.
- Bourdieu, P. & DARBEL, A. (1969) *L'Amour de l'Art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Castro, L. (2004a) *Jaime Isidoro – A história de um olhar*. Porto, ASA Editores.
- Castro, L. (2004b) *José Rodrigues. Jardins de Memória*. Cascais, Fundação D. Luís I – Centro Cultural de Cascais.
- Castro, L. (2006a) *A divulgação da arte contemporânea no Porto antes e depois de Jaime Isidoro*. Disponível em https://www.academia.edu/5572507/Laura_Castro_Arte_no_Porto_antes_e_depois_de_Jaime_Isidoro_Confer%C3%AAncia_2006
- Castro, L. (2006b) *Visita guiada à obra do escultor José Rodrigues em V. N. de Cerveira e no Convento de S. Paio*. Disponível em https://www.academia.edu/9332368/Percurso_pela_Escultura_de_Jos%C3%A9_Rodrigues_V_N_Cerveira_2006
- Castro, L. (2011) *O mundo todo e José Rodrigues. Homenagem na Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira de 2011*. Disponível em https://www.academia.edu/9332228/Laura_Castro_O_Mundo_todo_e_Jos%C3%A9_Rodrigues_Homenagem_Bienal_de_Cerveira_2011
- Castro, L. (2012) José Rodrigues nos lugares sagrados da arte. *Humanística e Teologia*. 33:1, pp. 31-39.
- Déotte, J.-L. (1993) *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris, L'Harmattan, pp. 27-35.
- Fiz, S. M. (2006) La Experiencia Estética de la Naturaleza y la Construcción del Paisaje. In Maderuelo, J. (dir.) *Paisaje y Pensamiento*, Madrid: Abada Editores, pp. 11-54.

- Fraser, A. (2005) *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*. Cambridge MA, The MIT Press.
- Gablik, S. (1987) *Ha Muerto el Arte Moderno?* Madrid, Hermann Blume.
- Greenberg, R., Ferguson, B. W. & Nairne, S. (eds.) (2005) *Thinking about Exhibitions*. London and New York: Routledge, pp. 1-4.
- Hargreaves, M. (2012) *Coleccionismo de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal. 17+1 Perspectivas. Uma reflexão em construção*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa - Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Harrison, C. & Wood, P. (eds) (2003) *Art in Theory 1900-2000*. Malden, MA, Blackwell Publishing.
- Heinich, N. (2009) *Faire Voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. [S.l.], Les Impressions Nouvelles, p. 17.
- Judd, Donald (1983) Le Mode d'Exposition. In Bronson, AA & Gale, Peggy (eds.) *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, pp. 195-199.
- Millet, C. (1987) *L'Art Contemporain en France*. Paris, Flammarion, pp. 280-282.
- Ramirez, J. A. (ed.) (2010) *El Sistema del Arte en España*. Madrid, Cátedra.
- Semedo, A.; Medina, S. (2009) Conceitos / Contextos / Visões para um programa museológico para a Fábrica Social - Fundação José Rodrigues? *Revista da Faculdade de Letras: ciências e técnicas do património*, 1.^a Série, vol. 7-8, 2008-2009, pp. 407-418. Disponível em <http://hdl.handle.net/10216/56859>
- Soares, L. (2010) *José Rodrigues*. Porto, Cooperativa Árvore.
- Treib, M. (1988) Sculpture and the Garden. A Historical Overview. *Design Quarterly*, 141, pp. 43-58. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/4091201>
- Yúdice, G. (2005) *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*. Durham and London, Duke University Press.

Coleções internacionais. Berardo e Serralves: Pontos em comum e distintos

ADELAIDE DUARTE¹

INTRODUÇÃO

Analisar a formação de coleções de arte moderna e contemporânea é entrar num território pouco estudado, para o qual temos procurado contribuir (Duarte, 2016). Também não se reconhece uma forte tradição colecionista, principalmente no domínio da contemporaneidade. Razões de gosto e de cultura ajudam a compreender esta circunstância e a tendência para se colecionar dentro do “gosto seguro” da arte antiga e do universo das artes decorativas, tão apreciada pela elite portuguesa.

No entanto, sobretudo a partir dos anos 1980, registou-se uma mudança neste panorama. Enquanto o Estado se remetia para um papel mais regulador, o setor privado, munido de grande liquidez fruto do contexto favorável de liberalização do mercado económico, realizou investimentos em arte com expressividade, reunindo importantes coleções, algumas com obras e artistas de qualidade museológica. O mundo anglo-saxónico, a Grã-Bretanha e os Estados Unidos da América foram pioneiros nesta estratégia e rapidamente seguidos por outros países, incluindo Portugal (Wu, 2007, 253).

Também no nosso país se assistiu a um crescimento do número de coleções de arte contemporânea, nos anos 1980. Empresas e colecionadores particulares, motivados pela conjuntura política e económica internacional e pelo entusiasmo decorrente da adesão do país à Comunidade Económica Europeia (1986), iniciam coleções de arte, criando um dinamismo no setor do mercado da arte sem precedentes.

1 Investigadora de pós-doutoramento, com bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e professora auxiliar convidada no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
duarte.adelaide@gmail.com

O domínio bancário foi dos mais ativos, concedendo apoio às artes e constituindo coleções, por vezes criando espaços próprios para as exibir, quais galerias. Vamos observar alguns casos. A Caixa Geral de Depósitos - Culturgest constituiu uma das mais importantes coleções institucionais de arte portuguesa, com cerca de 2000 obras, reunida desde os anos 1980 (Sardo, 2009; *Arte moderna em Portugal*, 1993, 1995). A Fundação Millennium BCP (Banco Comercial Português, com aquela designação desde 2003), gere uma numerosa coleção de arte, portuguesa e internacional constituída por cerca de 9000 peças de pintura, mobiliário, artes decorativas, arte sacra, desenho, cerâmica, que dá a conhecer ao público através de exposições itinerantes (*Abstração*, 2009). O Banco Privado Português (BPP, um banco gestor de fortunas que abriu falência em 2008 no contexto da crise económica mundial do sub-prime), através da Ellipse Foundation for Contemporary Art, reuniu uma coleção de arte internacional com cerca de 900 obras, com o aconselhamento de uma curadoria tripla. De fundo de investimento inicial, inaugurou um centro de arte (2006), em Alcoitão (Cascais), mas atualmente aguarda-se uma provável venda da coleção para fazer face aos problemas financeiros que a instituição atravessa (*Ellipse*, 2006). O Novo Banco (sucedeu ao Banco Espírito Santo que abriu falência em 2014) detém uma importante coleção de fotografia iniciada em 2004, das mais significativas na península ibérica, com cerca de 1000 obras. Desde 2009, a coleção tem vindo a ser exibida em espaço próprio, no Novo Banco Arte & Finança (Lisboa) (*BESart*, 2008).

Também a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento iniciou uma importante coleção de arte contemporânea, ainda nos anos 1980, cuja singularidade foi o enfoque na técnica do desenho. Com uma grande amostragem na obra de artistas que utilizam este suporte desde os anos 1960, esta coleção configura-se uma referência neste domínio (Faria, 2001, 20).

Ainda no domínio privado, importa destacar a coleção moderna do Museu Calouste Gulbenkian, da tutela da fundação homónima. Esta coleção configura-se a mais significativa e numerosa no domínio da arte moderna em Portugal. Com exceção de um núcleo de arte britânica que não foi continuado, a coleção é de arte portuguesa e tem um carácter histórico por incluir os artistas reconhecidos pela historiografia. Com cerca de 10.500 obras, nos vários médium, o grande input aconteceu no contexto da abertura do centro de arte moderna (1983), altura em que se negociou o importante núcleo de obras com o colecionador Jorge de Brito. A Fundação também recebeu doa-

ções, legados e acolhe obras em depósito de artistas e colecionadores (Duarte, 2016, 104 e segs).

Para além do evidente dinamismo que representam, estas iniciativas privadas demonstram um gosto pela arte contemporânea portuguesa, que colecionam preferencialmente, e recorrem a profissionais (curadores) para a definição do conceito e para as escolhas das obras. Deste modo, muitas coleções de empresa apresentam qualidade museológica e têm vindo a ser mostradas ao público em exposições temporárias realizadas em galerias e museus (Millennium BCP; Fundação Luso-Americana), assim como em espaços próprios construídos para esse efeito (Culturgest; Novo Banco).

No mesmo período, também os colecionadores particulares desenvolveram coleções desta tipologia. Foi, por exemplo, o caso de Manuel de Brito, o galeirista que, ao longo da sua carreira, reuniu uma das mais significativas coleções privadas de arte moderna e contemporânea no país, que originou o Centro de Arte em Algés (2006); ou António Cachola, o empresário que, desde a primeira década do século XXI, tem vindo a constituir uma significativa coleção de arte contemporânea portuguesa, disponível no Museu Arte Contemporânea de Elvas (2007). É também o caso de José Lima, um empresário que acumulou uma numerosa coleção de arte contemporânea internacional, com um núcleo de arte portuguesa dos anos 1960-1980 de grande qualidade, depositada no Núcleo de Arte da Oliva Creative Factory, em São João da Madeira (2013).

É menos usual observarem-se coleções onde artistas internacionais se encontrem representados, como acontece com a coleção Norlinda e José Lima. Talvez a “*herança do regime de Salazar*” contribua para a manutenção de uma sociedade fechada ao gosto pela arte moderna internacional (Kuspit, 2000, 21). Razões financeiras não são de excluir devido aos valores de elevada cotação que a arte internacional costuma atingir. Por outro lado, ainda, o conforto e a facilidade em dominar o mercado da arte português, de reduzida escala, local, por comparação com o mercado internacional global, certamente interfere na orientação que os colecionadores portugueses dão às suas coleções.

A coleção Berardo de arte moderna e contemporânea e a coleção de arte contemporânea da Fundação de Serralves são duas coleções de exceção, quer pelo âmbito internacional, quer pela qualidade das suas obras. Ambas disponíveis ao público, a primeira apresenta uma perspectiva panorâmica, com uma vasta representação de autores e de movimentos artísticos. A segunda, de Serralves, optou pelo enfoque, incidindo na produção artística produzida a partir

dos anos 1960. Conhecer as suas origens, as motivações, as singularidades e o seu contributo para a história do colecionismo e da política cultural é o assunto que de seguida nos vai deter.

A COLEÇÃO BERARDO: UMA VOCAÇÃO PÚBLICA

A coleção Berardo de arte moderna e contemporânea configura-se a mais importante coleção desta tipologia, disponível ao público no país.

Colecionador de grande escala, José Berardo, de origens humildes da Ilha da Madeira que fez fortuna na África do Sul, demonstra interesse por tipologias de objetos muito distintos².

A coleção de arte moderna e contemporânea, em análise, distingue-se das demais pela qualidade que as obras e os artistas revelam. A sua origem remonta a 1993. Foi pela mão de Francisco Capelo, economista, notável colecionador ele próprio, que nos anos 1990 colaborou nos negócios de Berardo, que se construiu uma coleção vocacionada para os valores artísticos da contemporaneidade. O seu objetivo foi ambicioso: preencher a inexistente representatividade da arte internacional nos museus de arte contemporânea, acessíveis ao público em Portugal. Este enfoque na arte internacional abriu uma dimensão nova no colecionismo no país, que incidia, predominantemente, na arte portuguesa.

O investimento de Capelo neste projeto foi grande. Na época, ficou conhecido por comprar com paixão e ousadia. Testemunhou o próprio que *“quando não consigo comprar uma peça que acho fantástica para [a] coleção, fico furioso, largos uivos e apupo quem a comprou”* (Matos, Seixas, 1997, s.p.). As compras foram realizadas sobretudo em leilões, na Christie’s e na Sothebys, e em galerias internacionais, em Londres, Paris e Nova Iorque, as principais cidades onde se comercializava arte contemporânea, nos anos 1990 (Duarte, 2016, 221 e segs).

A coleção começou a ganhar forma com obras realizadas a partir dos anos 1950. Capelo começou por reunir artistas representativos da Arte Bruta (Jean Dubuffet), da Escola de Paris (Henri Michaux), da abstração (Josef Albers, Ad Reinhardt), do espacialismo (Lucio Fontana), da Pop Art³ e do Nouveau

² Berardo reuniu numerosas coleções, desde a cerâmica das Caldas da Rainha, a cartazes publicitários, à arte decó, à azulejaria. Veja-se o sítio on-line: “Coleções”, <http://www.berardocollection.com/?sid=50004&lang=pt>, consulta a 20 de abril de 2017.

³ Incluiu vários representantes do movimento da Pop Art inglês e norte-americano, como sejam Edward Ruscha, Peter Blake, Robert Indiana, Enrico Baj, Joe Tilson.

Réalisme francês (Arman, Niki de Saint Phalle, Christo, Yves Klein, Mimmo Rotella) (*The Berardo Collection*, 1996).

Seguiram-se aquisições em galerias internacionais. The Mayor Gallery⁴, Lisson Gallery⁵, Adrian Mibus, Galerie 1900-2000⁶, Daniel Templon são galerias de referência internacional onde Capelo adquiriu a maioria das obras. Estas incorporações recaíram sobre a obra de artistas ocidentais, sobretudo europeus e norte-americanos, entre os mais representativos dos movimentos artísticos em foco, produzidas entre 1950 e 1980, um fator de garantia da qualidade da coleção.

A paixão que votou ao projeto foi orientada por um conceito rigoroso e por uma metodologia aquisitiva clara. Numa primeira fase, gerindo o orçamento disponível, definiu a arte produzida no pós II-Guerra Mundial como baliza cronológica. Período demonstrativo de um contexto de violência, com grandes transformações sociais e artísticas, foi interpretado pelos artistas com expressiva emotividade. Sucedeu-se uma segunda fase, em que, para além de consolidar aqueles movimentos, o espectro da coleção se alargou. O objetivo foi integrar a Abstraction-Création e o surrealismo dos anos 1930 (**Fig. 1**), dois movimentos artísticos com princípios contrários. O primeiro teve por objetivo difundir a arte abstrata, não figurativa (Georges Vantongerloo, Auguste Herbin, Jean Hélion, Piet Mondrian); o segundo, sob influência do *Manifeste du Surréalisme* (1924, 1930) de André Breton, criou e disseminou um imaginário de figuras oníricas, de sonho, enig-



Fig. 1 - Exposição permanente (1900-1960), Museu Coleção Berardo (Salvador Dalí, *White Aphrodisiac Telephone*, 1936).

Fot. Adelaide Duarte © Museu Coleção Berardo, Lisboa

⁴ Na The Mayor Gallery comprou, por exemplo, James Rosenquist e Roy Lichtenstein.

⁵ Na Lisson Gallery adquiriu On Kawara e Sol LeWitt, por exemplo.

⁶ Na Galerie 1900-2000, comprou Man Ray, Pierre Roy, Salvador Dalí, entre obras de outros autores.

máticas e ilógicas⁷. Em fases sucessivas, a coleção aumentou a sua representatividade, incorporando obras dos primórdios do modernismo (Marcel Duchamp, Hans Arp) e peças produzidas na, então, recente década de 1990⁸.

Perfazendo 862 obras listadas em anexo ao protocolo assinado em 2006, a coleção é de perfil panorâmico e permite apresentar a sucessão dos movimentos artísticos da arte moderna e contemporânea, criados ao longo do século XX e XXI. Durante o tempo em que Capelo foi responsável pela coleção (até ao ano de 1999), a arte portuguesa ficou intencionalmente por colecionar. Era seu objetivo destacar e valorizar a arte internacional. Mas Paula Rego, Vieira da Silva e Julião Sarmento foram incluídos na coleção devido ao reconhecimento internacional que as suas carreiras tinham alcançado. Ainda que presente – hoje os artistas portugueses têm a oportunidade de confrontar o seu trabalho com os pares –, a arte portuguesa tem uma reduzida expressividade na coleção.

No mesmo ano que Capelo iniciou a coleção, apresentou-a ao público. Foi na Galeria EMI-Valentim de Carvalho dirigida pela sua amiga, Maria de Nobre Franco, em Lisboa, no ano de 1993. O seu objetivo era perscrutar o interesse que o projeto colecionista teria na sociedade portuguesa. Avaliando a crítica de José Luís Porfírio, este projeto seria um sucesso: configurava “*o museu que não há*” em Portugal, pelas obras e pelos artistas expostos (Porfírio, 1993, 13). Esta opinião foi importante para Capelo e para o colecionador porque constituiu o reconhecimento público do seu objetivo.

O desígnio de disponibilizar a coleção ao público aconteceu volvidos quatro anos, em 1997. Por acordo de comodato, a coleção foi instalada em Sintra, no antigo Casino da vila, adaptado para o efeito, originando o Sintra Museu de Arte Moderna (desde 2014 que o Casino acolhe o MU.SA, o “museu das artes”, o museu municipal com uma coleção de arte portuguesa). Findo o protocolo de dez anos, a coleção ingressou nas galerias expositivas do Centro Cultural de Belém, um espaço de grande centralidade e qualidade expositiva. Criou-se o Museu Coleção Berardo de Arte Moderna e Contemporânea, também por acordo de comodato e por um período de dez anos (**Fig. 2**). Este acordo permitiu a Berardo insti-

⁷ Sob o signo do surrealismo, foram compradas obras de Eileen Agar, Joseph Cornell, Man Ray, Giorgio de Chirico, André Masson, Wilfredo Lam, René Magritte, Salvador Dalí, Joan Miró, Marx Ernst, Yves Tanguy, Oscar Dominguez.

⁸ Com representantes em: Michael Craig-Martin, Andreas Gursky, Imi Knoebel, Tracey Moffat, Beatriz Milhazes.

tuir “o museu de todos os portugueses”, com uma notável coleção, de propriedade particular, que previa o “*direito de opção de compra sobre a coleção Berardo*” pelo Estado (Duarte, 2016, 250). Este “direito” não foi exercido. A decisão foi renovar o protocolo por um período de seis anos (até 2022¹⁰), protelando-se nesta matéria sensível¹¹. Embora previstas renovações posteriores àquela data, se nenhuma das partes denunciar o contrato, a questão de fundo fica por resolver, com o perigo latente de se perder a coleção para o mercado. Coleção de perfil institucional, nascida para cumprir um desígnio público, só o cumprirá eficazmente quando o Estado reunir condições para a incorporar no seu património cultural.



Fig. 2 - Exposição permanente (1900-1960), Museu Coleção Berardo (Jacques Villeglé, *Libération*, 1964; Arman, *Frozen Civilization N.º 2*, 1971; Mimmo Rotella, *Luna Park*, 1958).
Fot. Adelaide Duarte © Museu Coleção Berardo, Lisboa

MUSEU DE SERRALVES: UMA COLEÇÃO INTERNACIONAL DE GESTÃO PÚBLICO-PRIVADA

O Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves é o mais importante museu público vocacionado para a criação artística contemporânea em Portugal (**Fig. 3**). Abriu ao público em 1999, dez anos depois da criação da Fundação que o tutela (Decreto-Lei n.º 240-A/89) e resultou de uma inédita parceria entre o Estado e a sociedade civil. Num princípio de paridade, o contributo de capitais privados representa um valor equivalente ao investido pelo Estado. Modelo de funcionamento flexível e inovador, é considerado um dos elementos do sucesso da Fundação.

⁹ “O homem por detrás da coleção”, <http://www.berardocollection.com/?sid=31&lang=pt>, consulta a 12 de junho de 2016.

¹⁰ “Coleção Berardo fica mais seis anos no CCB”, <http://expresso.sapo.pt/revista-de-imprensa/2016-11-22-Colecao-Berardo-fica-mais-seis-anos-no-CCB>, consulta a 20 de abril de 2017.

¹¹ A aquisição, a concretizar-se, seria no valor de 316 Milhões de Euros, atribuído pela leiloeira internacional Christie’s, em 2006.



Fig. 3 - Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves.

Fot. Adelaide Duarte © Fundação de Serralves, Porto

O Museu de Serralves é fruto da vontade de dotar a cidade do Porto de um museu de arte contemporânea e herdeiro de um projeto anterior: o Centro de Arte Contemporânea que remonta aos anos 1970. Promovido por Fernando Pernes, crítico de arte e primeiro diretor artístico de Serralves, este projeto funcionou no Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto), entre 1975-1980. O seu programa de vanguarda alimentou o desejo de abrir um museu de arte moderna, inexistente no país (Oliveira, 2013, 100).

Foi, porém, necessário aguardar

quase uma década pela criação da Fundação, na Casa de Serralves, um imóvel adquirido por Teresa Patrício Gouveia quando dirigia a Secretaria de Estado da Cultura (1985-1989), para instalar o futuro Museu. Pernes foi convidado a dirigi-la no período inicial do seu funcionamento (1987-1996).

Programar a nova instituição e constituir a sua coleção foram as principais preocupações de Fernando Pernes. Em termos programáticos, verifica-se a opção de apresentar um conjunto de coleções privadas: da União de Bancos Portugueses, do Banco Português do Atlântico, da Caixa Geral de Depósitos (Duarte, 2016, 86 e segs). O objetivo foi dar a conhecer as mais importantes coleções privadas de arte moderna, existentes em Portugal, e reforçar a ideia da importância da iniciativa privada cooperar com o projeto que dirigia. Pernes justifica esta opção: *“Nada impede que Serralves, além de vir a ter a sua coleção própria, seja amanhã um espaço de divulgação e conservação de coleções privadas. Há da nossa parte um grande empenho em colaborar com entidades privadas o desenvolvimento dessas mesmas funções”* (Almeida, 1988, V). Indiretamente, o objetivo foi incitar ao depósito ou à doação de obras para o Museu, uma estratégia que complementava o reduzido orçamento para aquisições de que dispunha. Pernes foi sempre um defensor do mecenato privado empresarial (foi da sua iniciativa criar o prémio SOQUIL, Sociedade Química Industrial, de artes plásticas, nos anos 1960) (Barão, 2015, 176-177).

O *Programa e elenco das obras do acervo do Museu Nacional de Arte Moderna ou nele integráveis*, elaborado em 1980 e assinado por Fernando Pernes, revela um projeto de coleção para Serralves com enfoque na arte portuguesa. Com artistas de várias gerações, modernistas¹², e contemporâneos¹³, os critérios desta escolha revelam o desejo de construir uma coleção representativa da arte moderna portuguesa, com um enfoque na arte (então) mais atual (Oliveira, 2013).

Nesta fase, houve o cuidado de pensar a coleção de modo complementar à representatividade do Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, em Lisboa, pouco vocacionado para a arte mais recente. Também no âmbito da gestão de coleções públicas, a Secretaria de Estado da Cultura transferiu um conjunto de 552 obras para Serralves, e o Museu Nacional Soares dos Reis, um grupo de 95 peças, ainda hoje disponíveis no acervo.

Esta política colecionista, de aliciar depósitos de colecionadores particulares, institucionais e de artistas, resultou numa predominância desta modalidade na coleção: estão hoje depositadas c. 2600 obras na coleção enquanto que as obras da Fundação são em menor número, c. 1700 obras¹⁴. Importa, por conseguinte, esclarecer a pertinência da continuidade destes depósitos porque o conceito da coleção alterou-se radicalmente a partir de 1996.

Naquele ano, Vicente Todolí, antigo diretor do Instituto Valenciano de Arte Moderna (IVAM, Espanha), foi convidado a dirigir o Museu, ainda em projeto, apoiado por João Fernandes, o curador responsável pelas Jornadas de Arte Contemporânea do Porto que tiveram lugar entre 1992 e 1996. A par da programação expositiva, o objetivo da nova equipa foi conceber a narrativa da coleção, considerada um “*aglomerado*” (Sardo, 1999, 15).

Circa 1968, o título da exposição-manifesto com a qual o Museu de Serralves abriu as portas ao público, em 1999, foi a proposta. A exposição inaugural foi também uma declaração de intenções sobre o conceito e o projeto museológico (Todolí, Fernandes, 1999, 15). O objetivo foi reunir uma coleção de obras internacionais, onde a arte portuguesa pudesse dialogar, ancorada no período

¹² Dos quais fazem parte: António Carneiro, Santa Rita Pintor, Almada Negreiros, Bernardo Marques, Mário Eloy, Sarah Affonso, Dórdio Gomes, António Dacosta.

¹³ Dos quais fazem parte: Fernando Calhau, Eduardo Luiz, Jorge Martins, Paula Rego, Joaquim Rodrigo, Carlos Calvet, António Palolo, René Bertholo, Alberto Carneiro, Lourdes Castro, Salette Tavares, Ângelo de Sousa.

¹⁴ Estes valores foram-me facultados por Helena Abreu, Registrar da Coleção, Serviço da Coleção, no âmbito desta investigação.

de 1965-1975. Estamos perante uma coleção de enfoque, uma tendência que se verifica nas coleções museológicas construídas no último quartel do século XX, também devido aos valores inflacionados do mercado.

Todolí, com experiência e uma rede de contactos internacionais, teve condições para implementar um conceito de ambição internacional, ancorado num período recente. Era um recuo possível em termos de colecionistas (os valores de mercado da arte moderna internacional eram proibitivos para orçamentos limitados), e estimulante em termos de história da arte ocidental. Naqueles anos, várias circunstâncias contribuíram para repensar ontologicamente a condição da obra de arte (a contestação do Maio de 1968, a crítica à instituição museu). Os limites da obra de arte foram alargados, desmaterializados, os artistas utilizaram materiais pobres, de carácter tecnológico (filme e vídeo), realizaram intervenções na paisagem, construíram linguagens novas, confrontaram o espectador. Surgem movimentos programáticos - a arte minimal, a arte concetual, a Land Art, a Body Art, a Arte Povera, a Vídeo Art - a dar expressão àquelas experimentações¹⁵. O trabalho destes artistas contribuiu para uma “*mudança de paradigma ocorrida em muitas das experiências artísticas produzidas*” (Todolí, Fernandes, 1999, 17).

Depois deste enfoque histórico, a coleção evoluiu para uma representação diacrónica. Primeiro os anos 1980, com as “*constelações*” de artistas e as suas singularidades (Fernandes, 2009, 16) e, sucessivamente, com obras representativas da contemporaneidade que refletem a programação expositiva, constituindo-se a coleção também como uma memória da atividade museológica (Fig. 4). A atual tendência aquisitiva alargou ainda mais o âmbito, mostrando-se recetiva à performance, à arquitetura e à arte contemporânea, problematizadora da realidade global.

Aquela exposição manifesto em 1999 foi a matriz da política aquisitiva. Nos anos seguintes, compraram-se cerca de dois terços das obras expostas com a verba obtida do protocolo firmado entre a Fundação de Serralves, a Câmara Municipal do Porto e o Ministério da Cultura (Todolí, Fernandes, 1999, 19).

¹⁵ Aqueles movimentos tiveram expressão na obra de Mel Bochner, Mário Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Reiner Ruthenbeck, Lawrence Weiner, John Baldessari, Hamish Fulton, Richard Long, Cildo Meireles, Robert Smithson, Robert Rauschenberg, Joseph Beuys, Lygia Clark, Claes Oldenburg, Sigmar Polke, Bruce Nauman, Richard Hamilton, Barry Le Va, Helena Almeida, Alberto Carneiro, António Palolo, José Escada, Ruy Leitão, Noronha da Costa, Paula Rego, Joaquim Rodrigo ou António Sena.

O Museu da Fundação continua, todavia, a aceitar depósitos (em 2011-2013 ingressou a coleção de 451 desenhos da Madeira Corporate Services) e apela ao mecenato para incorporar obras na sua coleção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A coleção Berardo, primeiro, e a coleção de Serralves, mais tarde, trouxeram uma dimensão internacional ao colecionismo no país e contribuíram para difundir a arte de outras geografias.

As coleções existentes demonstram que era usual colecionar-se arte portuguesa contemporânea, mesmo depois dos anos 1980, quando se registou um aumento no número de coleções de arte. Não excluindo razões de gosto, evocámos, como fundamento para esta circunstância, a maior facilidade em controlar o mercado da arte português, de pequena escala, assim como motivos do foro político-sociológico e o seu contributo para retrair o gosto pela arte moderna que a sociedade portuguesa foi manifestando.

A trajetória destas duas coleções de âmbito internacional permite aferir que a última década do século XX foi determinante para abrir o espectro colecionista no país. Certamente por sua influência, outras coleções de âmbito internacional foram progressivamente surgindo (Coleção Norlinda e José Lima).

Aquelas coleções singularizam-se num conjunto de características: a coleção Berardo oferece uma perspectiva panorâmica da arte moderna e contemporânea ocidental; a de Serralves é de enfoque, incide na arte produzida a partir dos anos 1960, também numa perspectiva ocidental. Com conceitos claramente definidos, as duas coleções integram, nos seus acervos, os melhores artistas das vanguardas que representam. Mas regista-se uma diferença na coleção Berardo que importa assinalar: apesar da vocação pública que desempenha e para a qual foi constituída, a coleção Berardo é de propriedade privada. Esta característica significa que a coleção pode perder a função pública que exerce, dispersando-se por venda em leilão. Não sendo um cenário desejável, aten-



Fig. 4 - Perspetiva da exposição
Serralves 2009: a coleção

Fot. Adelaide Duarte © Fundação de Serralves, Porto

dendo à dinâmica cultural que a coleção exerce no país, esta possibilidade deverá ser acautelada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abstracção - Obras da colecção Millennium bcp. Ciclo de exposições arte partilhada (2009), Lisboa, Fundação Millennium bcp.

ALMEIDA, Bernardo P. (1988), “Fernando Pernes: O projecto Serralves tem dependido ainda bastante de Lisboa”, *O Primeiro de Janeiro*, 11 de maio, V.

Arte moderna em Portugal. Colecção de arte da Caixa Geral de Depósito (1993), Lisboa, Caixa Geral de Depósitos.

Arte moderna em Portugal. Colecção de arte da Caixa Geral de Depósitos 2 (1995), Lisboa, Caixa Geral de Depósitos.

BARÃO, Ana Luísa (2015), *A profissionalização da crítica da arte portuguesa (1967-1976)*, Dissertação para obtenção do Grau de Doutor em Arte e Design, Porto, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. (Policopiada).

BESart, *Banco Espírito Santo Collection. The Present: an Infinitive Dimension* (2008), Fundação de Arte Moderna e Contemporânea da Colecção Berardo.

“Colecção Berardo fica mais seis anos no CCB”, <http://expresso.sapo.pt/revista-de-imprensa/2016-11-22-Colecao-Berardo-fica-mais-seis-anos-no-CCB>, consulta a 20 de abril de 2017.

“Colecções”, <http://www.berardocollection.com/?sid=50004&lang=pt>, consulta a 20 de abril de 2017.

DUARTE, Adelaide (2016), *Da colecção ao museu. O colecionismo privado de arte moderna e contemporânea em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópio, Direção Geral do Património Cultural.

Ellipse Foundation Contemporary Art Collection (2006), Cascais, Ellipse Foundation Contemporary Art Collection.

FARIA, Nuno (2001), *A Fundação Luso-Americana e a arte contemporânea*, Lisboa, Fundação Luso-Americana.

FERNANDES, João (2009), “Uma colecção em construção”, *Serralves 2009. A colecção, imagens. Uma exposição em três partes e obras permanentes no Parque*, Fundação de Serralves, 2009, 13-18.

MATOS, Vítor; SEIXAS, Carlos (1997), “Colecção Berardo leva Sampaio a casa”, *VIP*, N.º 0, Maio, s. p..

“O homem por detrás da colecção”, <http://www.berardocollection.com/?sid=31&lang=pt>, consulta a 20 de abril de 2017.

- OLIVEIRA, Leonor de (2013), *Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Os antecedentes 1974-1989*, Lisboa, INCM.
- PORFÍRIO, José Luís (1993), “O museu que não há”, *Expresso*, 24 de Julho, 13, Pasta: «6 Galeria Valentim de Carvalho», Arquivo SMAM.
- KUSPIT, Donald (2000), “A importância da coleção Berardo”, *Colecção Berardo Collection 1917-1999*, Centro Cultural de Belém (28 de Janeiro a 30 de Abril), 21-31.
- SARDO, Delfim (2009), “Uma coleção é uma teia de emoções e memórias”, *Abrir a Caixa. Obras da coleção da Caixa Geral de Depósitos*, Lisboa, Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest.
- SARDO, Delfim (1999), “Um pé na terra e outro no universo. Entrevista com Vicente Todolí”, *Arte Ibérica*, n.º 24, ano 3.º, Lisboa, 12-16.
- The Berardo Collection, Sintra Museum of Modern Art* (1996), The Berardo Collection.
- TODOLÍ, Vicente; FERNANDES, João (1999), “Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de coleção”, *Circa 1968*, Porto, Fundação de Serralves, 15-21.
- WU, Chin-Tao (2007), *Privatizar la cultura. La intervención empresarial en el mundo del arte desde la década de 1980*, Madrid, Ediciones Akal (1.ª Ed. 2002).

Num ambiente de atelier, são estimulados os processos de criação artística com o objectivo de desenvolver e experimentar técnicas de pintura a acrílico e mistas. Conhecimentos das diversas etapas. Escolha e procura das características dos mais diversos materiais, e uma linguagem individual artística de cada aluno. Estudo de composição da paleta de cores. Noção de perspectiva e de volume. Texturas. Iniciação à técnica da aguarela.

Albuquerque Mendes

Vida e Morte Severina

TRABALHO COLECTIVO, 2017

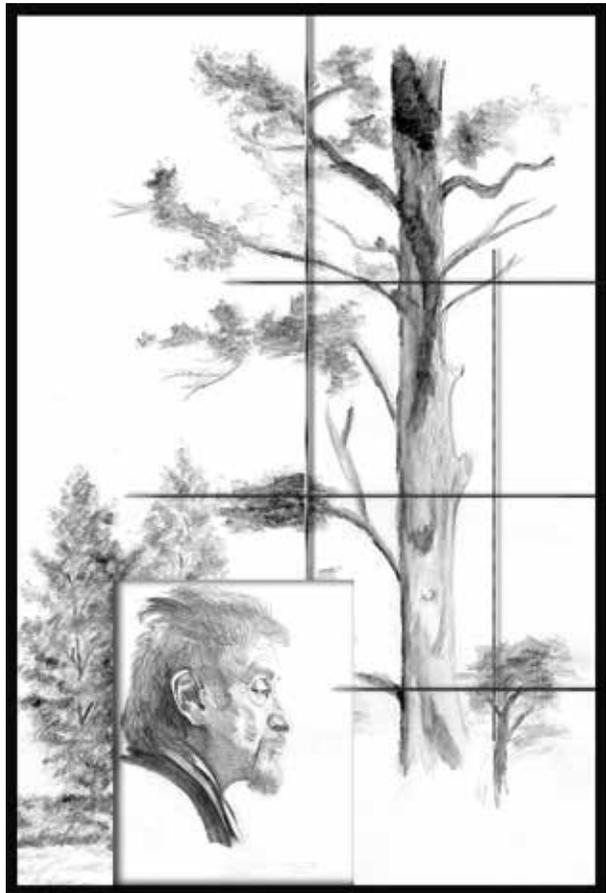
TINTA-DA-CHINA, ACRÍLICO SOBRE PAPEL

ELISA BRANCO, FERNANDA MAGALHÃES, MARIA HELENA SEABRA, MARIA AUGUSTA NAVES, HELENA BRANCO, MARIA CORTE-REAL, FERNANDA ALVES MONTEIRO, LÍGIA MOREIRA, NELMA GUIMARÃES, CARLOS AMARO, TERESA GOMES, ALBUQUERQUE MENDES, CÂNDIDA CAMOSSA AMORIM, CLARO DE SOUSA, ANA AMARO, TERESA LACERDA, GUILHERME FERREIRA.



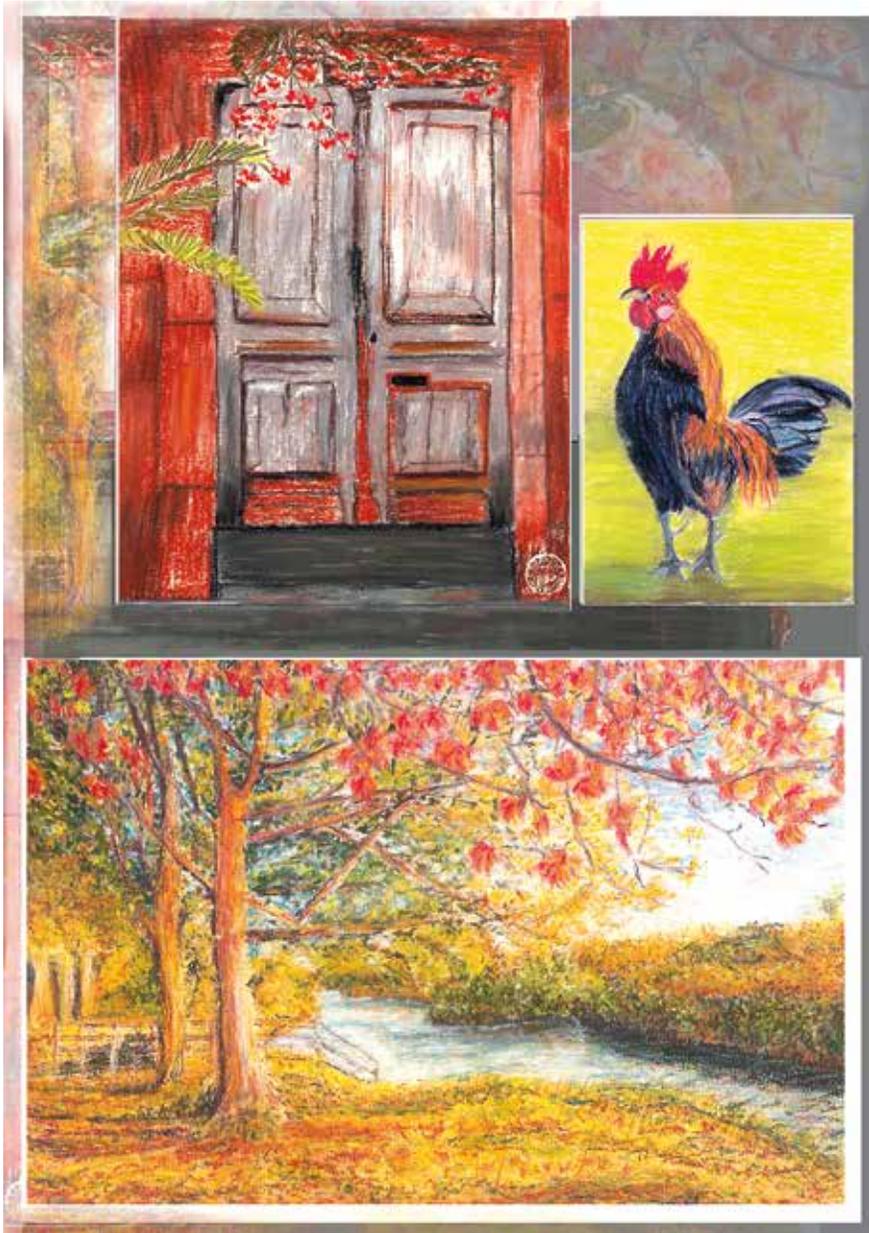


ANA MARIA APARÍCIO
 CÂNDIDO CANOSSA
 GRAÇA GODINHO
 GRAÇA R. COUTINHO
 JOSÉ CARDIA LOPES
 JOSÉ MAIA
 LÍDIA COCHFEL
 MANUEL GOMES
 MARIA JOSÉ BRANCO
 MARIA JOSÉ VASCONCELOS
 MARIA TERESA GOMES
 NINA GUIMARÃES

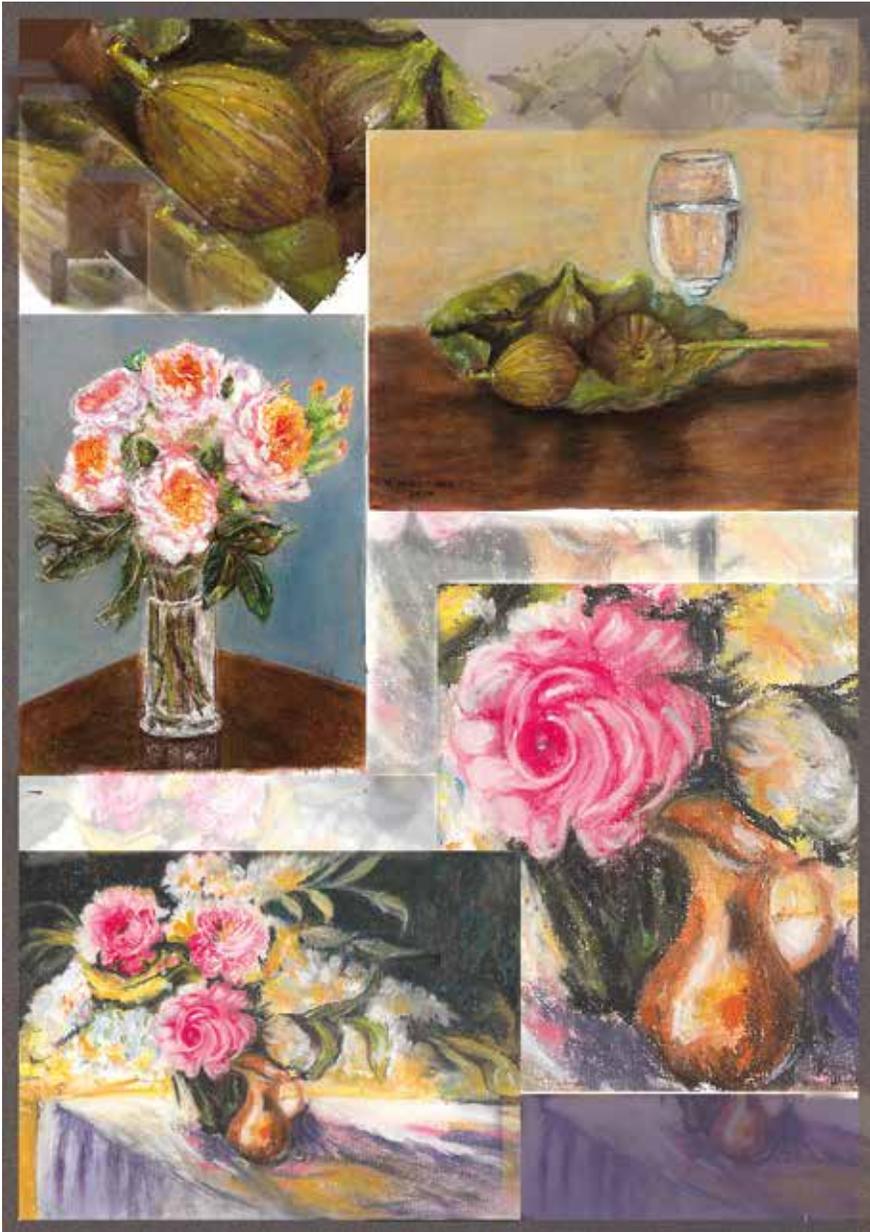


Desenhos de: José Manuel Cardia Lopes
 (“Árvore” e “Arbustos”) e Maria Teresa Gomes
 (“Cabeça de homem”). Lápis aguarela sobre papel.

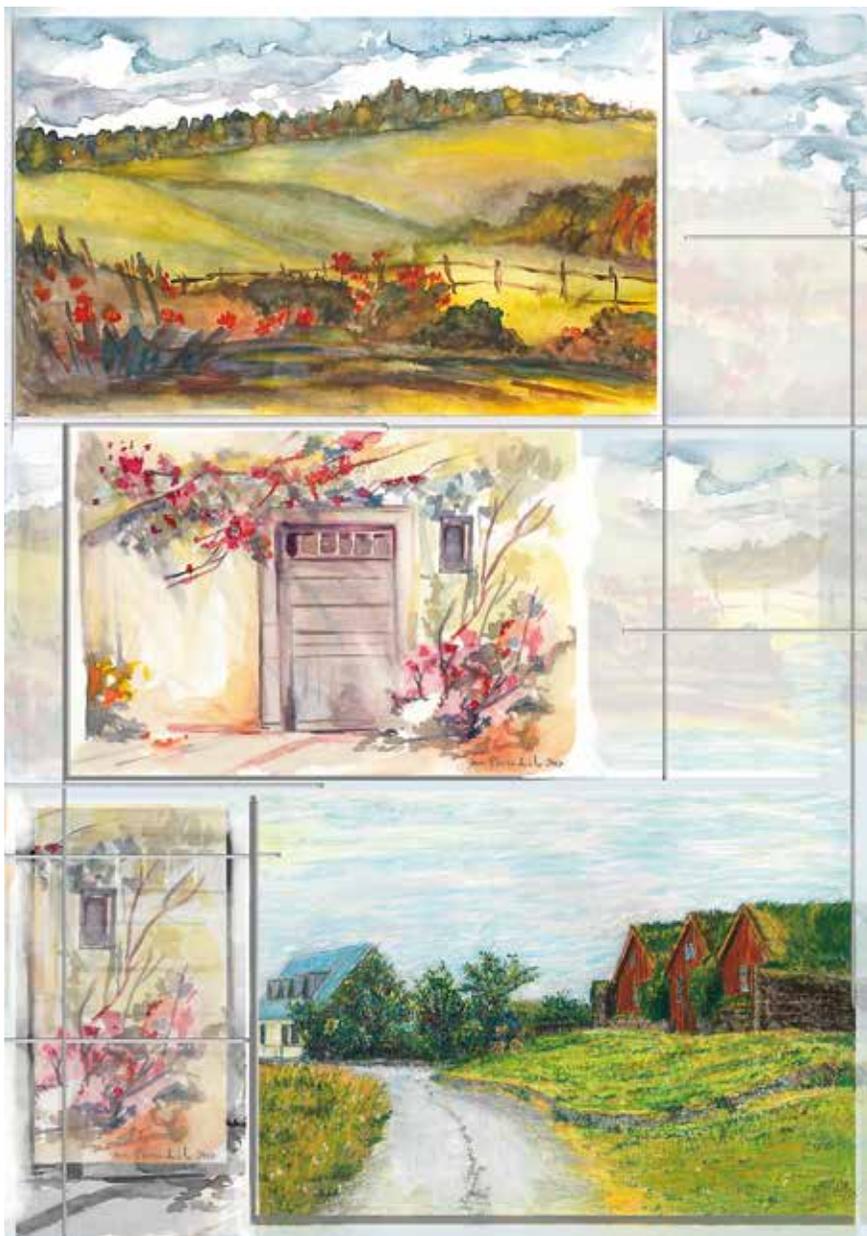
Arranjo/montagem dos três desenhos,
 (recurso ao *photoshop*), de Marília Costa



Pinturas (pela ordem que aparecem na montagem) de: Maria Beatriz Rangel (“Porta para o desconhecido” e “Garnisé”) e Ana Maria Aparício (“Outono”). Pastel s/papel.
Arranjo/montagem das três pinturas (recurso ao *Photoshop*) de Marília Costa



Pinturas (pela ordem que aparecem na montagem) de: Maria José Branco (“Figs” e “Jarra”) e Maria Canossa Amorim (“Natureza morta”). Pastel sobre papel.
Arranjo/Montagem das três pinturas (recurso ao *Photoshop*) – Marília Costa



Pinturas (pela ordem que aparecem na montagem)
de: Maria José Vasconcelos (“Paisagem campestre”, aguarela), Graça Godinho
(s/ título, aguarela) e de Ana Maria Aparício (“Islândia”, pastel sobre papel).
Montagem/arranjo das três pinturas (recurso ao *photoshop*) - Marília Costa

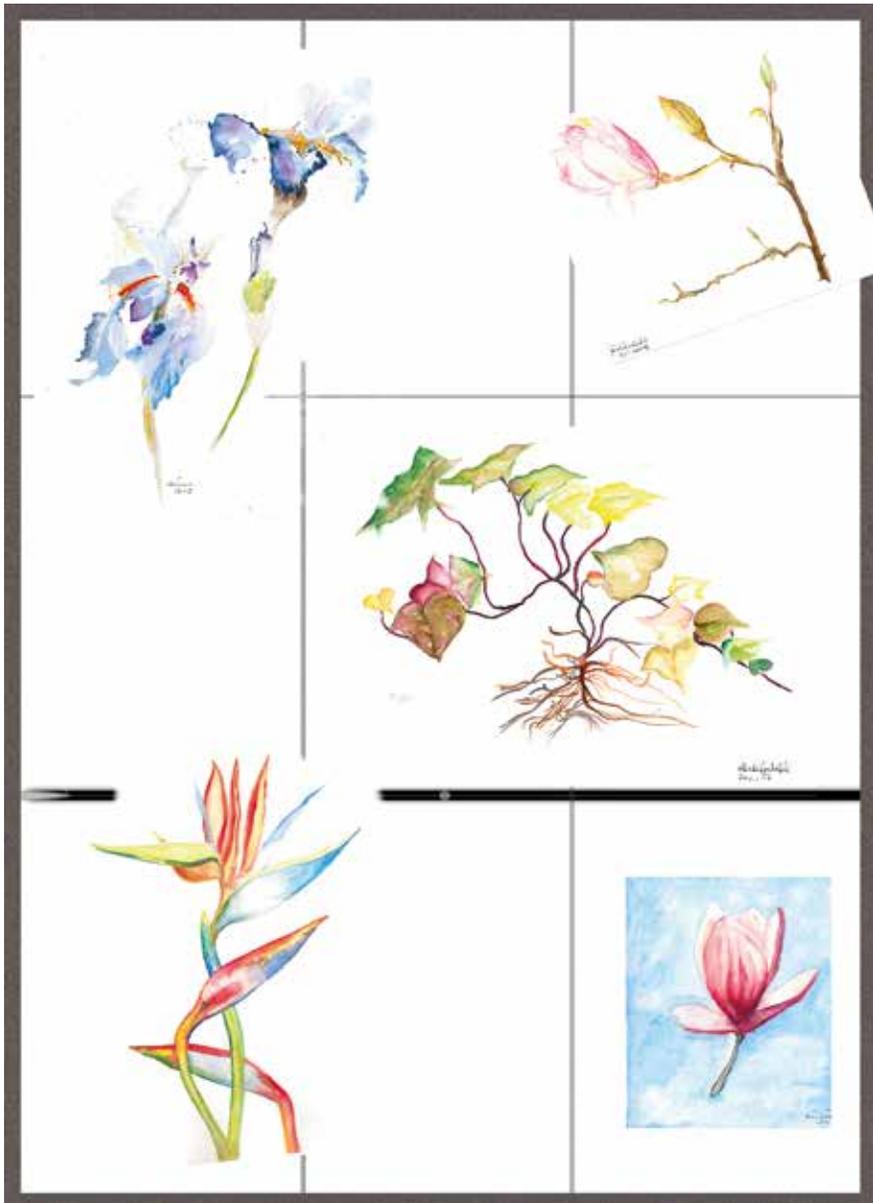


Aquarelas sobre papel (pela ordem que aparecem na montagem)
 de: Maria José Pestana Vasconcelos (“Paisagem à beira rio”),
 Graça Ribeiro Coutinho (“Pateira”) e s/título de Manuel Ferreira Gomes.
Arranjo/montagem das três aquarelas (recurso ao *photoshop*) de Marília Costa



Pinturas (pela ordem que aparecem na montagem): Nina Guimarães
("Paisagem", e "Flor" pastel sobre papel) e S.M. s/título, aguarela.

Montagem/arranjo (com Photoshop) - Marília Costa



Aquarelas (pela ordem que aparecem na montagem)
de: Maria Teresa Gomes (“Lírios”), Lídia Cochofel (s/ título),
Cândida Canossa Amorim (“Série de flores” e Nina Guimarães (“Flor”).
Composição/Montagem (recurso ao *Photoshop*) - Marília Costa

A Fotografia tem cada uma!

ÂNGELA MAGALHÃES

ANTÓNIO GIRÃO MARQUES

CARLOS SILVA SANTOS

EVA GUIMARÃES

JOSÉ ALVES

JOSÉ ANTÓNIO COSTA

JORGE RÊGO

LUZ DIAS

MARCÍLIO PIRES

MARIANO PIRES

MOREIRA SOARES

JORGE RÊGO



Jorge Rêgo, Lavadores

A primeira fotografia reconhecida remonta ao ano de 1826 e é atribuída ao francês **Joseph Nicéphore Niépce**.

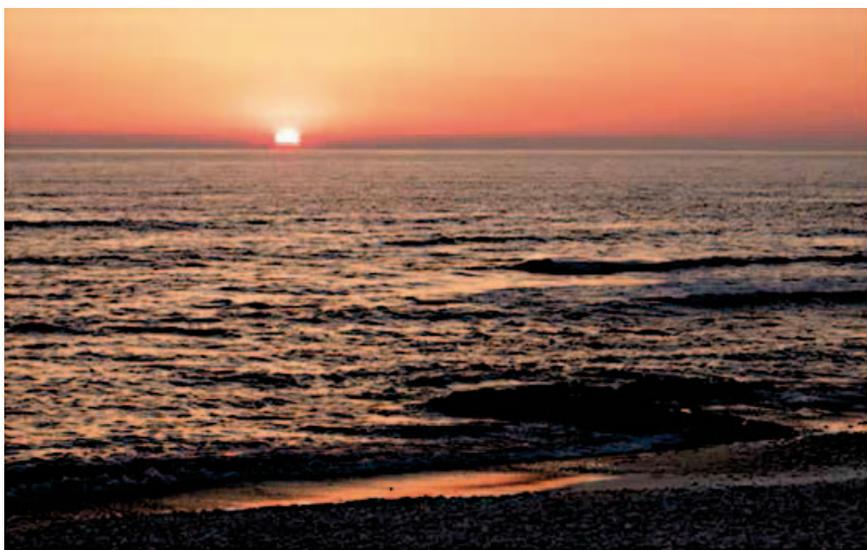
Até aqui tudo bem, se bem que, não foi só este a trabalhar nesta invenção. Tudo começou com os sais de prata, a química ao serviço da arte e daquilo que viria a ser uma descoberta fenomenal para o mundo. Apareceram as primeiras câmaras fotográficas, os famosos “caixotes” que até nem deixavam ficar mal quem os utilizava. O termo é engraçado mas hoje em dia é praticamente impossível de andar com um caixote, na verdadeira acepção da palavra, ao ombro ou a tiracolo.

Hoje transportamos “pixéis” dentro das câmaras digitais. Não são palpáveis como os negativos à época e aumentam e diminuem consoante aquilo que queremos fazer ou que a câmara deixe fazer. Um autentico acordeão de técnicas, sensores e processadores, enfim, uma fábrica transportável ao sabor, gosto e necessidades de cada um o que resulta numa verdadeira orquestra ao ritmo de cada fotógrafo amador ou profissional.

Não estou aqui a dizer mal seja daquilo que for. Estou a dizer que a evolução em todos os seus aspectos tem os seus pontos fortes e fracos. No caso da fotografia conseguiu que esta profissão que exigia muita qualidade por parte do fotógrafo e era um ganha pão, deixasse de o ser uma vez que na área digital, hoje em dia, será praticamente suficiente fazer tantos disparos quantos forem necessários até acertar. O comum das pessoas não se apercebe (nem interessa) acerca do que se passa dentro da caixa escura. Já para o profissional de antigamente, isso seria importante para refinar o seu trabalho.

No entanto o que se passa com a fotografia passa-se praticamente com tudo. Como exemplo, outrora comprava-se um automóvel ou uma câmara fotográfica para toda a vida o que, hoje em dia, a sociedade de consumo não autoriza. Tudo bem, o tempo é outro e o consumismo também. O capricho praticamente acabou uma vez que muitas unidades fabris venderam-se entre si e quase não sabemos quem é quem neste mundo industrializado.

Viva a fotografia! Vivam os caçadores de imagens (vulgo fotógrafos) que continuam a mostrar ao mundo os seus pequenos mundos escondidos mas que sem eles não teríamos o prazer de desfrutar desta magnífica arte e de a trocarmos entre nós todos.



José Alves

A Fotografia retém o Tempo.

Regista o momento mais breve, quase imperceptível, até à longa exposição que, pela sua duração, nos escapa por igual.

Abarca o detalhe e o plano de conjunto. Ocupa-se do documentário, do retrato, da paisagem.

Exterioriza afectos.

O fotógrafo não revela o aparente ou o objectivo. Autentica experiências, materializa vivências, estados de alma, que partilha com o outro.

José Alves

“Fotografias” antigas

Carlos A Silva Santos

Fragmentam-se imagens nos meus olhos
quando entro nos sonhos que me visitam de
madrugada, douradas imagens de mães
angustiadas de quem recebi lágrimas cujo sal
me penetrou na pele e ainda me acompanha.
São por vezes difusos os sinais do adeus, a
nitidez das preces, mas não a linguagem dos
corações, a imagem dispensável de uma
despedida dolorosa na noite quente
atravessada de festa na cidade grande. Como é
bom que sejam já ténues os contornos dos
perigos vividos pelos meus heróis perdidos na
bolanha, nos matos, resgatados pela luz, pela
sombra, pela argúcia, marcados por uma
orientação sobrevivente e feliz. Estão longe,
muito longe, os lugares e os tempos Onde,
amiúde, sons entram na noite, cedo
cortando o ar quente com estrondos e silvos
deixando cheiros a guerra e gritos de desgraça.
Quando já cansado subo na madrugada, vagueio
por entre os companheiros, e sereno devolvo os
filhos aos pais, às mulheres, às noivas e
tranquilamente volto a reencontrar-me no meu lugar.
Não há *photoshop* que apague aquelas imagens.



Carlos A Silva Santos



Eva Guimarães



Eva Guimarães

Reflexos

Ângela Magalhães



"Na vida queria ser como poça de água, para assim reflectir o céu"
D. Helder da Câmara



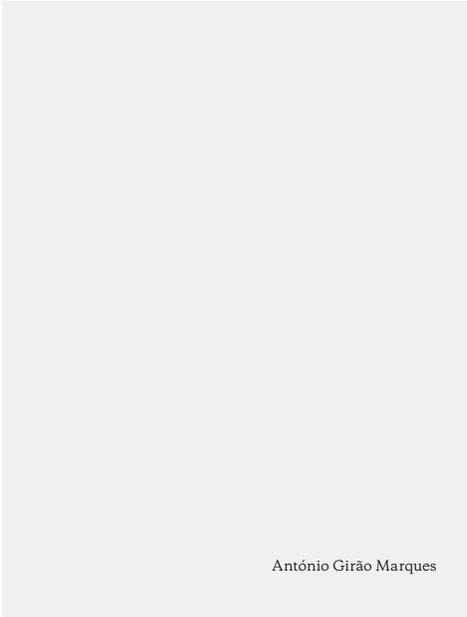
"Espelho e os sonhos são coisas semelhantes" [...]
José Saramago



Mariano Pires



José António Costa



António Girão Marques

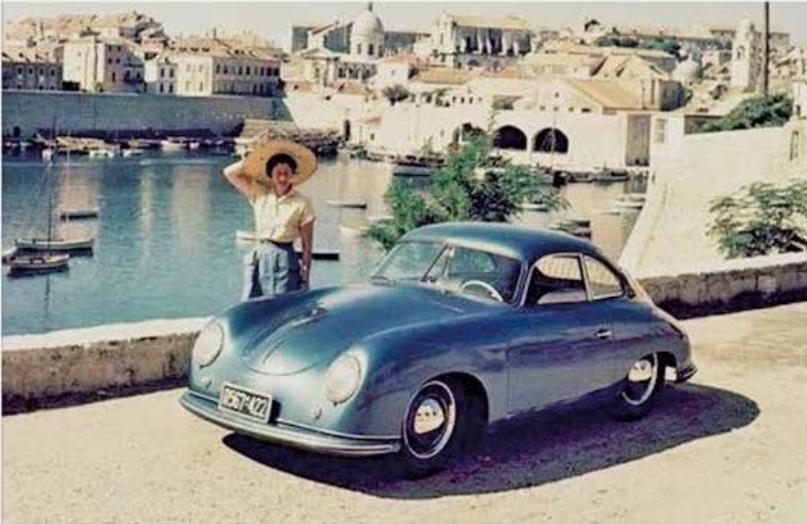


MarcilioTeles



Luz Dias

Automóveis anos 60



Moreira Soares



Fotografia de: *Mariano Pires*

Literatura e globalização

JOSÉ CARLOS SEABRA PEREIRA

Em torno das proteicas realidades nomeadas no título e do seu devir (a globalização que veio até nós no curso da sucessão kuhniiana de paradigmas epistemológicos e praxeológicos, a literatura que está entre nós no curso periodológico dos Estilos de Época), proponho à reflexão uma questão ou um complexo de questões que releva evidentemente da problemática sociocultural. Extravassando do âmbito individual do aprofundamento da consciência humana (sem o qual, é certo, não tem sentido falar-se de cultura, mas ao qual a cultura não pode ser confinada), trata-se da cultura em sua realização social.

Aí, a consuetudinária oposição a *natureza* torna-se mais óbvia como via básica para delimitar conceptualmente *cultura*, quase sempre dada por equivalente a ‘aquilo que distingue os homens dos animais’. Nesse sentido, e embora não devamos ignorar o quanto de construção cultural já está inerente ao que se entende por *natureza*, tende-se a designar por *cultura* a «compreensível totalidade» que abrange todos os aspectos da realidade social (Kroeber & Kluckhohn) - diluída e diluente versão da concepção que ganhou grande voga em antropologia cultural, com sínteses tributárias daquela com que, em 1871, Tylor procurava também uma integração superadora da intensão conceptual da *Kultur* alemã e da *civilisation* francesa: «that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society». Cultura vale, pois, como distinção colectiva - grupal, comunitária, nacional...-, quer para os que, como Tylor, dão maior ênfase ao horizonte de igualdade humana, quer para os que, como Boas, embora considerando uma mesma natureza humana, põem a tónica na diversidade cultural.

Em visões e formulações mais amplexivas, e por isso mais atraentes como modelos das formulações da UNESCO e organismos internacionais congéneres, grandes antropólogos da actualidade definem cultura como «an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic forms by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes towards life» (Clifford Geertz, 1973). Sem se colocarem fora das fronteiras desta

canónica redefinição antropológica e social – em que, pela vertente das *práticas simbólicas*, recuperamos inscrições, de Ernst Cassirer e outros, na história do pensamento, e em simultâneo subentendemos o protagonismo das artes e das letras –, autores empenhados em domínios mais delimitados e pragmáticos acentuam o matiz da projectiva construção da identidade comunitária; assim, para Sjoerd Beugelsdijk e Robbert Maseland (autores de *Culture in Economics*), a cultura reside em «those behavioral and ideational structures that are deemed essential to the constructed identity of a community».

Por outro lado, em visões e formulações mais fundacionais, mas não menos decisivas para a perspectiva a adoptar ao mesmo tempo pela coerência de uma paideia humanista e pela eficiência de um projecto interventivo, a cultura deve ser estudada e actualizada enquanto rede de sistemas semióticos historicamente conformados e institucionalizados. Essa postulação é, em Omar Calabrese e outros, tributária das concepções que, desde meados do século XX, Juri Lotman e a Escola de Semiótica russa desenvolveram, de acordo com o axioma do vínculo placentário de todo o pensamento à linguagem e, nela, à historicidade de uma língua: o homem só vive em relação comunitária e, até, só pode pensar e agir graças a sistemas semióticos; o homem realiza-se na relação com os *realia* e na relação com o(s) outro(s) através de processos de semiotização, viabilizados pela utilização de sistemas de signos e códigos, que constituem para cada indivíduo outros tantos modelizadores de presença no mundo e de relação com o mundo.

Trata-se, pois, de «sistemas modelizantes do mundo», com valência cognitiva, enquanto formas de representação do real, e com valência pragmática, enquanto programas de comportamento. Servido e condicionado por esses sistemas semióticos – «primários» (a decisiva «língua materna» e as outras línguas históricas naturais) e «secundários» (míticos, religiosos, filosóficos, morais, jurídicos, políticos, artísticos, etc.) –, cada indivíduo constrói certa visão do real e adopta certo padrão de modos de estar e agir na vida de relação. Por isso, Lotman pode dizer que o conjunto desses sistemas, primários e secundários – com lugar de relevo para a literatura (semioticamente heterogénea, como toda a arte, mas primordialmente “arte em linguagem verbal”) –, constitui a cultura enquanto herança não-biológica no interior de cada comunidade histórico-social.

Acontece que, se sempre a literatura e a cultura foram experiências humanas situadas, aliás em devir por sucessivas recontextualizações, hoje elas realizam-se no âmbito do processo de globalização, num mundo caracterizado pela inter-

nacionalização mercantil, prolongando a sociedade de consumo sob a hegemonia predatória da lógica neoliberal do ter e do poder, numa pós-modernidade amnésica ou modernidade tardia (a “modernidade líquida”, de que fala Zygmunt Bauman, em que tudo é efêmero e descartável), mas também caracterizado pela sociedade do conhecimento e da informação (com centro propulsor no mundo da WEB, onde não se mora, mas se viaja veloz e permanentemente) e pela multiculturalidade (matizado cenário de aquisições e riscos).

No entanto, os efeitos dessa inserção num processo de globalização não são unívocos, pois defluem em concorrência com outros fenómenos e factores de índole diferente, se não contrária. Desde os documentos sumulares dos grandes organismos internacionais até às ponderações dos mais notórios sociólogos e antropólogos culturais ou pensadores políticos (v.g. Philip Schlesinger, Rolf Dahrendorf, Anthony D. Smith, etc.) deparamos com este ponto de situação: a cultura e, em particular, a literatura vêm-se envolvidas (desde a criação à difusão e desta à recepção crítica e criativa...) na tensão, por vezes paradoxal, entre um vector de “nacionalização” e outro de “globalização”.

Por um lado, sobretudo mas não apenas em países de autonomização pós-colonial, há a atracção e o investimento na língua originária e na genuinidade cultural, procurada num movimento de preservação e reanimação refontalizante das particularidades distintas - motivações que favorecem tendências de regresso ao passado, de apego aos mitos fundacionais e às tradições comunitárias, e até de pretensão de auto-suficiência dos bens simbólicos “nacionais”. E aí a literatura desempenha especial função, concretizando a tese de W. Benjamin de que ela é, por excelência, o lugar de memória e escrita onde emerge o discurso dos vencidos da História.

Por outro lado, num fenómeno crescente que começou por ser visto como “americanização”, busca-se ou assimila-se inelutavelmente estilos de vida idênticos em meridianos com antecedentes e ambientes muito diferentes, difunde-se uma cultura de massas apensa a um modelo de sociedade de consumo, de conhecimento tecnológico, de comunicação digital e audiovisual, propícia à prevalência de estereótipos internacionais e à emergência de novos “mitos” transnacionais.

Enfim, enquanto se entrecruzam pelo mundo as cinco correntes imparáveis da globalização - *ethnoscapes*, *technoscapes*, *finanscapes*, *mediascapes* e *ideoscapes* (Arjun Appadurai) -, o «imperativo comportamental inconsciente e inerte a todos os indivíduos» que é a «identificação» (William Bloom) ganha

dinâmica comunitária e nacional, ainda que possa remeter para uma “comunidade imaginada”, na acepção de voluntarismo da comunhão histórica, conceptualizada por Benedict Anderson. Todavia, nesse mesmo contexto de globalização emerge a premência de retomar e reformular o ideal goetheano de “literatura universal”: do lado dos receptores qualificados, enquanto díspares e inconcludentes programas de *World Literature*, desde Franco Moretti a David Damrosch; do lado dos escritores, enquanto tendência para questionar em parâmetros internacionais o discurso oficial da identidade nacional e para romper com a submissão à correspondente tópica temático-formal da ficção literária; de um lado e do outro, afinal, actualizando de modo dilatado e multiplicado os exemplos históricos, da Península Ibérica à Europa Central passando pelo Mediterrâneo, de “comunidades interliterárias” (segundo a conceptualização de Dionýs Durisin), idealmente integrável no quadro de autêntica interculturalidade.

Nestes nossos dias de tensão desigual entre globalização e nacionalização (ou identificação comunitária), a literatura vê-se também envolvida por outro vector de interferência crescente: a apologia da cultura como exercício de cidadania constituiu-se em tema e lema incontornável.

Quando convicção fundamentada, e não mero *slogan* em voga, essa apologia tem por substrato - depois dos modelos de “concepção patrimonialista da Cultura” (saber e arte limitados às elites económico-sociais, mais conservação do património) e de “democratização cultural” (cultura de massas, difusão cultural, intermediação por agentes entre arte e público, cultura como bem de consumo, com desenvolvimento imparável das indústrias culturais) - a passagem à concepção paradigmática de “democracia cultural”: redistribuição do poder cultural, cultura como factor de realização pessoal e de participação social, de crescimento emancipado dos indivíduos e de desenvolvimento integrado das comunidades.

Embora a melhor tradição humanista sempre tenha visado a *paideia* como processo educativo de integração na vida colectiva, não custa reconhecer a pertinência deste novo paradigma, que se manifesta e se legitima quer enquanto expressão das narrativas constituintes de determinado grupo ou comunidade (com suas tradições e práticas peculiares), quer enquanto expressão de nova sociabilidade congénita à vivência de uma cidadania activa e criadora na diversidade cultural. Em qualquer caso, esse paradigma implica que, até com dimensão ético-social, o cidadão se veja como sujeito também criador de cul-

tura e não apenas como objecto das políticas culturais e actividades culturais alheias, tal como possa discernir o seu papel interactivo na dinâmica do respectivo campo de bens simbólicos (feita de competitividade e conflitualidade) e no âmbito da experiência literária (como autor, ou mediador, ou receptor capaz de responder aos direitos e possibilidades que os textos literários e sua apelativa indeterminação semântica lhe conferem com aquela sua estrutura de solicitação à resposta do leitor que Wolfgang Iser metaforizou em «leitor ímplico»).

Entretanto, em tempos de globalização (quer do seu hegemónico entendimento neo-liberal em perspectiva de primado do económico, quer dos movimentos alternativos em perspectiva de primado da justiça social), até uma atracção realista pela catálise utópica – em sentido galvanizante de mito social soreliano – deve partir da vivência de cultura e, em particular, da literatura como eixo estruturante da identidade das comunidades locais e factor construtivo dessa identidade, mas simultaneamente deve visar a integração política da cultura no desenvolvimento do país.

Para isso tem de haver uma concepção estratégica sobre o papel da cultura nesse desenvolvimento, entendido tanto em sentido económico, como mais integradamente social – e exigindo, por conseguinte, inserir a experiência literária no processo de qualificação de populações impreparadas para a sociedade do conhecimento e da consciência crítica e formar cidadãos com capacidade de inovação.

A cultura e, em particular, a literatura surgem e afirmam-se, então, como catalisadores do desenvolvimento económico e humano, não só potenciando as acções de protecção e valorização do património cultural (local/regional) e proporcionando às populações o acesso aos bens culturais, mas sobretudo conduzindo-as ao reconhecimento das suas próprias práticas culturais e fortalecendo o seu horizonte de consciência crítica.

Mais do que a relação directa entre o sector das indústrias culturais e as receitas globais da economia, a cultura tem outra relação com o desenvolvimento local e regional, tendo vindo a dinamizar algumas zonas deprimidas e a aumentar a capacidade de atracção dessas regiões (para as empresas e para os cidadãos). Não faltam exemplos – em Portugal, o Porto está a mostrar-se um dos casos paradigmáticos – de como políticas de descentralização da cultura e surtos de actividades em rede (com grande evidência para o campo literário) dão contributo precioso para o combate à desertificação de certas localidades ou zonas, ajudando a reter, se não a atrair, populações jovens e qualificadas, e

diversificando superiormente a oferta turística. E se, no autorizado pronunciamento de Manuel Castells, as «redes» constituem «a nova morfologia das sociedades e a difusão da sua lógica modifica substancialmente as operações e os resultados dos processos de produção, experiência, poder e cultura», a pressão contextual da globalização tem solicitado toda a espécie de aplicada transposição sociocultural do que em propostas político-económicas, alternativas ao sistema prevaiente na globalização neo-liberal, se veio designando por “sistemas flexíveis” (*soft-systems theory*).

A literatura tem aí papel inestimável a desempenhar enquanto manifestação e estimulação da inventiva e da criatividade do *Homo sapiens/ludens/faber*. Mas não o tem menos enquanto factor estético e frutivo de consciência crítica, tanto mais quanto não minguam, sob o actual processo de globalização, os efeitos nefastos do *Corporate Multiculturalism*.

Enquanto nesse modelo de multiculturalismo empresarial o cultural se vê subordinado ao económico, no aproveitamento do que é diferente para o pôr ao serviço da globalização neoliberal, noutros entendimentos do multiculturalismo recusa-se essa subordinação, embora por vezes para se cair noutras subordinações a discursos ideológicos e intervenções políticas de ressentido emancipalismo.

Seja como for, é insofismável que, se ao longo da história da Humanidade sempre se verificou a compresença, em correlações ou confrontações desiguais, de culturas comunitárias diferentes, é na contemporaneidade pós-imperial e exponencialmente na hodierna globalização que alastram e se intensificam, tendendo a generalizar-se e a prevalecer, as situações de multiculturalismo. Porém, mesmo quando regidas por protocolos de tolerância coabitacional, quase sempre essas tão publicitadas conjunturas de multiculturalismo mantêm-se à margem de uma verdadeira relação intercultural ou até da atitude de descoberta ou construção, se não de afinidades, pelo menos de «diferenças não-indiferentes» (como diria F. Rosenweig).

É sob o signo do movimento, da circulação, da transformação, do devir, que a educação (também literária) para a interculturalidade (o reconhecimento da pluralidade das culturas e o “reconhecimento” dialógico das identidades outras nessa pluralidade) tem de ser pensada e realizada em tempos concomitantemente e tensionalmente marcados pelas implicações culturais da globalização e pelo impacto dos fluxos comunicacionais na nova Telépolis. Nenhuma análise inferencial e pragmática das situações de multiculturalismo e, sobretudo,

nenhum projecto consequente de integração superadora numa formação para a interculturalidade pode esquivar-se às *Dimensões culturais da globalização* em que a cultura se realiza como fluxo ou como cruzamento de paisagens - as etno-paisagens, mediapaisagens, tecnopaisagens, financiopaisagens e ideopaisagens elencadas pelo já referido Arjun Appadurai. Mas aquela integração superadora num processo de verdadeira interculturalidade - reconhecimento da pluralidade das culturas, compreensão dialógica das identidades outras nessa pluralidade, negociação empática em prol quer da conciliação e partilha das diferenças, quer da promoção de afinidades - é possível se for dada primazia à categoria de relação sobre a de substância e se, postergada qualquer perspectiva dominial de cultura, prevalecerem «as mestiçagens queridas e assumidas, estruturadas no diálogo, na hospedagem e na solidariedade, na vivência dinâmica e partilhada da própria autenticidade» (João Maria André) - inconfundíveis com mestiçagens predatórias, típicas do imperialismo passado e da globalização neoliberal hoje hegemónica.

Esse processo vê, porém, sair-lhe ao caminho, uma e outra vez, o apelo da(s) “identidade(s)”, historicamente justificado e antropológicamente irreduzível, mas propício a equívocos conceptuais e a malfeitorias cívicas. Para cumprir-se em construção interpessoal, social e ecuménica de justiça e paz, a ideia de identidade deve ser abordada como exemplo típico de conceito aberto (no sentido wittgensteiniano). Situada em contexto e historicidade, não só cada identidade deve, pois, ser considerada numa pluralidade de identidades, mas desde logo cada identidade (individual, grupal, comunitária) deve ser concebida como plural em si mesma e aberta, isto é, como sistema múltiplo, heterogéneo e interactivo (com outros sistemas abertos).

Em todo o caso, identidade(s) que, assente(s) na narrativa constituinte (Ricoeur: «É a identidade da história que faz a identidade da personagem.»), se plasma(m) no devir dos tempos e se transforma(m) com o tempo, numa dinâmica dialógica de construção permanente, em processo contínuo de consciencialização da memória e das mediações epistemológicas, de negociação de tensões consigo mesmo e com o(s) outro(s). Esse processo de identidade narrativa tem de ser tido primordialmente em conta no processo de educação intercultural - em que a língua é factor fundamental, tal como subsidiariamente a semiótica literária da língua, com especial eficácia de géneros como o romance ou o drama cénico na comunicação de modos de vida identitários (enquanto a poesia sugere o desejo de ser que ainda não se pode dizer).

Ganha então especial relevância a escrita como gesto e discurso de hospitalidade - a escrita acalentada pelas humanidades e superlativamente atingida pela criação estético-literária. Como recentemente tive oportunidade de explicar, em «Prelúdio» de *O Delta Literário de Macau*, toda a escrita é, de algum modo, registo de certo momento de uma identidade em processo, num devir de estabilização ou de crise. Mas a escrita literária revela-se, ao longo dos séculos e em todas as latitudes, um modo especial de dizer esse momento; e revela-se também um fazer ou refazer da sua contingência em processo de comunicação (e de autocomunicação).

Assim, quer nos géneros da “escrita do eu” (diário e memórias íntimas, epistolografia e narrativa autobiográfica, etc), quer no endosso ficcional a personagens romanescas ou dramáticas, a literatura desde sempre figurou e reconfigurou trajectos de formação de identidades - individuais e comunitárias, grupais e nacionais -, fazendo sentir que isso envolve muito de história das relações da subjectividade ou da entidade colectiva com o seu mundo próprio e com o universo espacial e temporal dos outros seres e das outras comunidades.

Todas as individualidades e todas as comunidades vivem aí a passagem da ordem da natureza para a ordem da cultura; todas vão modelando o real de acordo com suas línguas e demais sistemas de signos, com a historicidade das mundividências, dos horizontes de saber e de crença, dos sistemas de valores e de comportamento; e todas prosseguem a redefinição das fronteiras do corpo ou território próprio e das interdependências existenciais, com um sentimento de continuidade temporal.

Embora o cuidado de definir conceitos de identidade e o interesse em explorá-los no jogo de forças dos indivíduos e das comunidades seja típica da modernidade, a vivência dessas identidades e o confronto com outras identidades atravessa toda a história do humano, sofrendo metamorfoses no processo de permanências e mudanças que lhe é inerente.

Talvez também se deva pensar o mesmo em relação a outro aspecto que, no entanto, se foi tornando mais forte e mais consciencializado na era contemporânea: deu-se a erosão dos modelos identitários tradicionais e do seu discurso monológico com suposta base numa essência, e, em contrapartida, vem prevalecendo a convicção da relatividade histórica e contextual das identidades, da sua natureza pluridimensional e da sua interdependência de outras identidades.

Assim, sendo inegável que continua a fazer-se sentir a necessidade de “reconhecimento” em que se joga uma função identitária, confirma-se hoje o que talvez já

podéssemos ter lido nas representações e figurações literárias do passado, isto é, que o humano individual e colectivo, interpessoal e inter-nacional, deriva sempre numa dialéctica de identidade e alteridade, de inclusão e exclusão, de estranhamento e acolhimento. Mas a literatura mostra-nos mais: é nesse processo do confronto com o outro e com a sua diferença étnico-cultural e é no debate sobre a exclusão ou o acolhimento dessa alteridade que o sujeito da identidade em causa se pode conhecer melhor. Reconhece-se então com outros contornos e profundezas, sente o apelo de outra autenticidade, transforma enfim a sua identidade em função do confronto ou encontro com o outro.

Além disso, lendo sob nova luz essa literatura, daí ressalta que muitas vezes se trata da descoberta do “outro de si mesmo”: o abalo ou perturbação, que a aparente hiperidentidade do eu ou da comunidade sofre no encontro ou no confronto com o outro, gera condições propícias para aquela revelação do “outro de si mesmo”. Aliás, pensando que a subjectividade se funda na distância da consciência de si, Levinas dizia que «o sujeito é hóspede e hospedeiro»: logo, o sujeito há-de acolher o outro, porque desde logo tem de se acolher a si mesmo com um outro.

Por isso, certa linha actual de renovação da leitura literária centra-se nessa relação de hospitalidade que abre a perspectiva da diferença e da sua compreensão vivencial - trazendo assim nova valorização do alcance antropológico da literatura como auto-interpretação e imaginação simbólica do humano. Essa valência da antropologia literária reforça-se ainda porque muitos textos comprovam que os gestos e movimentos de reconhecimento e de hospitalidade buscam e motivam gestos e movimentos de reciprocidade. E comprovam que, mesmo quando falta essa reciprocidade, os ganhos de autoconhecimento e auto-acolhimento podem proporcionar e acalentar processos de resiliência das identidades fragilizadas, feridas, prostradas. Podem motivar recuperações de autoconfiança e superar situações adversas à realização das potencialidades de cada homem ou de cada povo.

A interculturalidade verifica-se em situações de interacção dialógica entre duas ou mais culturas diferentes em processos de mistura existencial, de mestiçagem simbólica, de crioulização semiótica dos lotmanianos sistemas modelizantes do mundo (em especial entre esses sistemas semióticos primários que são as línguas históricas naturais, mas também entre os sistemas semióticos secundários das artes, etc.), de modo que se perdem traços específicos de uma(s) cultura(s) e se assumem traços de outra(s) cultura(s).

Esses processos encontram operadores principais no ritual e na pretensão epistêmica de cognição verdadeira e de mundividência justificada que é inerente a cada cultura, desde que compatibilizada com a comunicação entre as representações do mundo, de modo a encontrar semelhanças, complementariedades e incompatibilidades, no pensamento mítico-simbólico, isto é, os núcleos míticos (sob a forma de arquétipos, personagens, narrativas) e os conteúdos simbólicos (que ainda não acedem ao discurso do *logos* mas podem manifestar-se na arte e na literatura) que constituem o horizonte da linguagem, da comunicação, do *ethos* e da identidade das diferentes culturas.

Aliás, entre os núcleos mítico-simbólicos, que também são núcleos ético-míticos, podem revelar-se homologias de cultura para cultura; e não escasseiam testemunhos que mostram ser mais viável através das artes e da literatura buscar-se partilha e gerar-se comunhão no plano de uma rede mítico-simbólica do que através do confronto discursivo no plano de uma rede lógico-conceptual.

Atendendo ao valor do ritual como experiência humana, mais ou menos remanescente dos precedentes primitivos, com dimensão sacro-cosmogónica e efeito intencional de regeneração refontalizante, que reactualiza em secularização lúdica mas gregária os arquétipos e os mitos, e corresponde à base antropológica da arte (jogo, símbolo e festa, lembrou Gadamer, encenação e rito, reensinou W. Iser para a literatura), é de crer que a maior produtividade intercultural será atingida em festivais, em fóruns, em cinema, música, pintura e literatura, em performances de dança e teatro, etc.

A par da disposição afectiva para a concórdia, no diálogo intercultural é decisiva a consciência actuante de que a identidade compósita e o percurso narrativo de cada comunidade cultural implicam um perspectivismo na historicidade que determina a incompletude epistemológica de todas as culturas (cada uma delas aquém de uma visão completa e incontestável da realidade) e exige a superação da antinomia entre universalismo e particularismo por um “cosmopolitismo da humildade” (contrário quer ao cosmopolitismo da diversão ostentação de fin de siècle e Belle Époque, quer a um cosmopolitismo pedagógico da impaciência neocolonizadora).

A emergência de novas formas de discurso, sustentadas por novos instrumentos e práticas de mediação, tem feito despontar novas retóricas, mas também novas barreiras e inibições. Por outro lado, a adopção de alternativas à literacia tradicional tem contribuído de forma visível para que esta se encontre

em vias de degeneração – num processo que pode ser de perda descontrolada, mas também de conquista de novas oportunidades, num ambiente de mudança sociológica que evolui de paradigmas formalistas e mecanicistas para paradigmas orgânicos e contextualistas.

O incremento de novos processos na construção e/ou partilha de saberes na produção literária (as “comunidades de prática”, constituídas sobretudo na Internet mas não só, e os blogues, mas sobretudo os pólos individuais e institucionais de ciberliteratura e os centros de Estudos como o que Rui Torres conduz na portuense Universidade Fernando Pessoa, com seu Arquivo Digital da Literatura Experimental Portuguesa) constitui grande desafio e grande oportunidade oferecida pela era da globalização. Mas, ao mesmo tempo, adquirir literacia nos nossos dias não é apenas aprender a codificar e decodificar as linguagens dos novos media – é também interiorizar, pela acção e pela interacção, as culturas na qual esses novos *media* se inscrevem, sem as contrapor ao papel da cultura humanística.

Aliás, as Humanidades podem oferecer um pregnante contraponto à globalização mercantil e à tarda modernidade evasiva, na medida em que denunciem, desde a publicidade à televisão, factores como a perda dos padrões da linguagem, a redução vocabular, a utilização de estereótipos comunicativos, a performativização da Universidade; e podem até contrariar a exploração evanescente dos mecanismos da tecnologia da informação; de um modo e de outro, podem desempenhar papel decisivo no delinear de um caminho intercultural. Contudo, para tal será necessário que as Humanidades – os seus criadores e os seus estudiosos – se orientem por princípios de resistência cultural, de consciência crítica e de primado das línguas maternas e de outras línguas históricas naturais. Ora, é na semiotização literária da linguagem que esta encontra o seu espaço de plenitude funcional (como ensinou E. Coseriu); e na «language as the home of human life» (Northrop Frye) os textos literários têm efectivamente desempenhado papel preeminente na formação humana, na educação linguística e na educação estética dos jovens, em particular, e de todos os escalões etários.

Por outro lado, para preservar e reactivar o valor gnoseológico e ético, cultural e cívico, mesmo ou sobretudo em parâmetros pós-coloniais (como ensinou Edward Said no póstumo *Humanism and democratic criticism*), o exercício contemporâneo das Humanidades tem naturalmente de pôr-se em equação com a sincronia e o meridiano geo-etno-socio-cultural de cada contexto de

realização, mas com uma bifocal visão da circunstância, isto é, sem ignorar os vectores característicos desse lugar e tempo, mas também sem deixar de reagir – se necessário segundo reconversão *ad hoc* do princípio da “não-contemporaneidade dos contemporâneos” (Ernst Hans Gombrich) – perante a pós-modernidade como tempo do triunfo das indústrias culturais, da publicidade, do simulacro, do pastiche, do kitsch, etc., e contra a amnésia histórica, o relativismo axiológico, a amálgama estética e a trivialização dos objectos artísticos no quotidiano da mesma pós-modernidade.

Sem se erigir em requisitório contra os malefícios e ardis da sociedade técnico-industrial, nem se deixar converter em suplemento de alma compensatório perante a monótona desolação do quotidiano no mundo tecnoburocrático, o discurso das Humanidades deve ser frente voluntariosa de defesa da liberdade e dignidade humana, no plano das ideias e no das práticas, no plano axiológico e ético e no plano político e social.

Assim não se confiscará, mas também não se submeterá nem a extrapolações infundadas nem a esquematismos redutores, o inigualável alcance semântico-pragmático dos “mundos possíveis” ficcionais, mundos concebíveis, factuais ou contrafactuais, criados pelo Homem imaginante na literatura (Antonio Blanch, Tomás Abaladejo Mayordomo), em perspectiva histórica e em âmbito antropológico e ético. Assim, no coração das *litterae humaniores* (coração, por seu turno, da formação para a interculturalidade), a literatura – com seus múltiplos códigos genológicos e outros programas arquitectuais, com seus sucessivos padrões estilístico-periodológicos, com a pregnância das suas técnicas de composição estrutural, dos seus versáteis procedimentos retórico-estilísticos e dos seus processos de plena actualização funcional das potencialidades das línguas – continuará a representar e a figurar as motivações e feições de todos os problemas da vida, do homem, da sociedade e da cultura, e tem posto em jogo todas as facetas de bestialidade ou de idealidade humanas, desde a literatura edificante à literatura maldita, desde a literatura idílica à literatura trágica.

Porque é inigualável meio de liberdade do homem como ser de linguagem e de imaginação simbólica, porque é prática discursiva que condensa a «cultura antropológica» e a «cultura cultivada», porque carrega inigualável significado histórico e social, a literatura afigura-se inscrição insuperável do que Bhabha chama “resistência da ambivalência”, realização incomparável do que Glissant chama “poética do diverso” e “poética da relação” – prisma que refracta o que

Abdallah-Pretceille chama “valor exponencial da realidade” com vivência ficcional da alteridade na diversidade romanesca do quotidiano.

Para o Portugal que já em Camões era o paladino da civilização cristã europeia (ou, finalmente, do Cristianismo como destino do Mundo) e, ao mesmo tempo, o herói colectivo de uma gesta única de reconhecimento - na relação da consciência eurocêntrica com o outro oriental, constituindo-se pelo que reconhecia nos outros em novo modo de estar no mundo, tornando-se criadora de linguagem própria e desbravadora de saída, até dar voz não censurada ao outro -, uma faceta nem sempre atendida na sua pertinência para o avanço da lusofonia na interculturalidade é a das escritas emergentes, de autores migrantes ou filhos de migrantes em países com outras línguas e culturas hegemónicas (Onésimo Teotónio de Almeida nos Estados Unidos da América, Manuel Carvalho no Canadá, etc.), tributárias de estratégias discursivas e recursos poéticos ou narrativos que, sendo peculiares da pós-modernidade, se revelam vivencialmente «adaptados a novos contextos socioculturais que, por seu turno, constroem novas formas de cosmopolitismo, distante da excepção e do elitismo social e artístico» primonovecentista. No dizer de Ana Paula Coutinho Mendes (*Lentes Bifocais - Representações da Diáspora Portuguesa do Século XX*, 2009), essas «formas estéticas da heterogeneidade encontram nos contextos diaspóricos um espaço privilegiado de desenvolvimento e, pelo menos num primeiro momento, representam uma réplica potencialmente libertadora de binarismos de raiz e alcance identitários, tais como: nacional/estrangeiro; fora/dentro; aqui/lá; diferente/igual; autêntico/bastardo; centro/periferia; indivíduo/comunidade...».

Em meu entender, porém, o valor propiciatório da relação com a literatura no âmbito de um projecto intercultural só se otimiza quando a relação de conhecimento com a literatura se realiza numa perspectiva de antropologia literária (polarizando as aportações da psicocrítica e da mitocrítica, da eco-crítica e da sociocrítica, da imagologia e da narratologia, da comparativística e dos estudos interartes). Primeiro, pelo que esta disciplina supõe na sua base de estudo do valor antropológico das estruturas mais seminais da criação literária: antes mesmo dos conteúdos semânticos dos textos literários, a literatura é já prática simbólica enquanto ritual e jogo, enquanto projecção do imaginário e encenação do fictício, enquanto discurso e estesia. Depois, na expressão léxico-gramatical, fónico-rítmica, óptico-grafemática, prosódico-versificatória, retórico-estilística e técnico-compositiva dos seus temas e motivos, dos seus

símbolos arquetípicos e mitos, das suas situações e personagens, a literatura figura as grandes características e tendências do Homem, os seus instintos e pulsões, os seus desejos incoercíveis e as suas aspirações ideais, os seus investimentos ideológicos e os seus horizontes de crença, em suma as tensões da natureza humana e as contingências da sua historicidade.

A modernidade estético-literária conheceu os ganhos do coenvolvimento com a narrativa do Progresso fruto do império da racionalidade científica e pragmática e sustentou o dissídio com os custos da correspondente modernidade sociológica na sociedade urbana e industrial, na sua transformação em sociedade de consumo e de massa, nomeadamente na resposta irónica do alto Modernismo e na resposta disruptiva das Vanguardas à perda da aura do criador artístico e da obra literária às mãos dos mecanismos típicos da reprodutibilidade técnica (W. Benjamin). Agora, a arte literária vive em coenvolvimento e dissídio com o processo de globalização, com seus tropismos de normalização, estereotipização e trivialização - e há-de saber recriar-se e agir contra os engodos dos novos meios de reprodutibilidade alienante, recusando ser uma literatura sem Prometeu nem Epitemeu, lembrada da paideia fenomenológica e existencial que em *Nome de Guerra* Almada Negreiros nos ministrou: «Ninguém pode escolher o que connosco se passa até à chegada da nossa consciência.»

José de Almada Negreiros e a problemática do ser

MANUELA REIS

Quem se dedica em profundidade ao estudo de Almada Negreiros, conclui que as diversas fases por que passou o conduziram a uma unidade entre pensamento, vida e obra.

Mediante a abordagem do seu poema *As Quatro Manhãs* e segundo se depreende dos dados biográficos do autor, constata-se que elas podem corresponder a quatro fases:

- 1ª Manhã ou 1ª Fase - O nascer sozinho na multidão, sem escolha e sem o ter pedido;
- 2ª Manhã ou 2ª Fase - Decisão/Indecisão;
- 3ª Manhã ou 3ª Fase - Consciencialização/ Decisão;
- 4ª Manhã ou 4ª Fase - Finalmente, o descobrir do caminho pessoal.

Ao chegar ao limiar de si próprio, a *Descoberta* da 4ª fase, que é apenas um *Começar*, (*um ângulo da terra diante de mim//com o vértice no meu olhar*, como ele dizia), já era capaz de apreender a ver, como o afirma de diversas maneiras no seu livro *Ver*, o que assume uma importância capital e é permitir a cada um situar-se e agir em conformidade com o seu caso pessoal. Se só o próprio é que pode encontrar-se, Almada, porém, aceita o ensinamento de alguns, como testemunho dos mestres encontrados, em pano de fundo preenchido num autor-retrato de 1943, pelos pensamentos já presentes na referida obra *Ver*, o autor objectiva-os em forma de palavras.

Para tornarmos mais fácil a apreensão do caminho do poeta, e em jeito de apresentação, o poema *As quatro manhãs* traça um percurso individual. A procura de um Centro, o nosso centro pessoal, à volta do qual se depara todo o universo, é uma constante em Almada.

Além das três obras mais conhecidas (*A Engomadeira*; *Nome de Guerra* e *Invenção do Dia Claro*), encontram-se ainda *Elementos para uma autobiografia*, *A Auto-caricatura*, *O Olhar em Almada*, onde se tecem algumas considerações sobre a predominância do sentido da visão no artista.

Em *A Engomadeira ou Novela Vulgar* Lisboa, o autor debruça-se sobre a Lisboa do seu tempo e do modo como nela se situa. Há aqui um olhar à sua

volta, um inconformismo, uma revolta em relação ao que não lhe agradava. A acomodação, os desvios, as aberrações. (crítica do ideal do Progresso). Porém, para além da crítica, está o esboçar duma possibilidade de libertação, sobretudo através da expressão simbólica.

Nome de Guerra, o único romance do autor, é considerado um romance de aprendizagem, e desenvolve a procura de uma identidade.

A problemática do ser é, pois, uma temática constante na obra de Almada Negreiros. Tal como é necessário fazer todo um percurso para se chegar a si próprio, realizar-se, atingir-se a luz, é necessário estudar-se cada um a si próprio para se descobrirem os meandros do ser. Destaque-se, assim, *A Invenção do Dia Claro* que a 28 de Janeiro de 1953 confessou ser esta a sua obra preferida, “o seu único livro”.

Ainda sobre a importância que atribui a esse seu texto, n’ *A Revista Portuguesa*, a 17 de Março de 1923, como uma resposta a outra pergunta sobre os seus projectos, ele confessa que naquilo que escreve não tem projectos, apenas recorda o que passou na sua vida:

Não tenho projectos nem programas de nenhuma espécie. Apenas estou recordando o que já aconteceu na minha vida até hoje e encontrei-lhe uma direcção que vou recapitular talvez numa conferência com o título de “A revolução industrial”, dentro da qual cabe a Invenção, escrita em Paris.

A problemática do ser, como já se afirmou, é, pois, uma constante em Almada. Na página introdutória de *A Invenção*, o artista exprime a intenção de se dirigir a todas as pessoas, qualquer que seja o seu desenvolvimento, explica a ligação do desenho à pintura e dirige-se à Mãe, a quem faz inúmeras confidências. Se noutros pontos da sua obra chamara a atenção para o facto de o desenho preceder a escrita (Pierre Alechinsk), agora a sua referência a uma iniciação na revelação da pintura leva-nos a estar atentos, mais uma vez, ao próprio Almada, que como desenhador se estreou e afirmou que o desenho, primeira expressão do instinto passa a meio de amadurecer, ajudando a ganhar aquela autoridade pessoal que é indispensável para chegar à personalidade de que a pintura é já expressão, como o resultado de uma tomada de consciência.

Na sua opinião, o papel do desenho é universal e refere que os desenhos das crianças de todo o mundo são iguais porque traduzem a espontaneidade dos traços instintivos do homem, vindo apenas o ambiente exercer a sua influência e diferenciá-los conforme a consciência de cada um. Ora é precisamente a

consciência que, mais tarde, a seu devido tempo, o conduz à pintura, essa já expressão da personalidade.

O poema de Rimbaud que o poeta escolheu para “inaugurar” *A Invenção*, parece conter, à partida, uma espécie de proclamação programática:

*Nous savons donner notre vie
Toute entière tous les jours
Béniissons la vie !
Saluons la naissance du travail nouveau
Le monde n'a pas d'âges
L'humanité se déplace tout simplement
Je ne suis pas prisonnier de ma raison.
Dieu fait ma force et je loue Dieu
Splendeurs des villes
Pointe de cantique-tenir le pas gagnée*

Destacando //*Splendeurs des villes/ Point de cantique-tenir toujours le pas gagné*, é de interpretar a expressão de uma entrega total à vida, considerada um valor inestimável *saudando* o artista o trabalho espiritual como marca de crescimento duma humanidade que avança tempo fora, ligada à ideia dum lugar a conquistar, não pela razão dominadora, mas pela abertura à transcendência. Julga-se estar aqui expresso o desejo dum permanente e definitivo desejo de Harmonia que filósofos, santos e poetas ligam à noção de Eternidade.

Na introdução que precede as três partes aponta-se para um primeiro título - *Andaimas e Vésperas* (três oleografias, a referência a uma menina loura e um árabe que Almada terá interpretado como o desejo de Deus em relação à unidade entre os povos), para um segundo título - *A Viagem ou o que não se pode prever* (pressupõe-se que o prémio pela travessia do deserto, símbolo constante na Bíblia é coincidente com a chegada à palmeira, na linha da demanda duma iniciação à vida espiritual) e, finalmente, para um terceiro título que pela sua importância perfaz uma segunda parte (*o Regresso ou o homem sentado*).

Almada já sente a segurança de se sentir no seu caminho. A afectividade está no seu lugar e a verdade surge naturalmente.

Estas três partes levam-nos a dizer que *A Invenção* nasceu sob o signo dos três, número sagrado. É-o, em qualquer dicionário de símbolos, que normalmente o aponta para a perfeição da Unidade divina que os cristãos referem como *Um em três Pessoas (Deus)*.

Em relação à sua estrutura, refere-se também que ela é binária, pois Almada dirige as suas confidências à Mãe que as acolhe. De algumas outras referências, poremos em destaque um dos pensamentos mais importantes de Almada Negreiros: a crítica ao saber livresco. É o problema do conhecimento que o poeta preferirá ao termo de sabedoria.

Nos textos escritos ao longo dos anos, mas deixados ao canto da gaveta e só publicados depois da sua morte, descobrimos um Almada que critica o homem na sua febre de querer avançar para o futuro e ter deixado para trás a luz que alumiu os primeiros dias do mundo.

Estará, aqui, bem o podemos interpretar, a ideia da criação dum *dia claro*, esse dia que o homem terá “*de inventar*” (=construir), remontando às origens para encontrar o seu próprio lugar, o lugar que lhe foi atribuído e se identifica com o centro. Não parece um acaso Almada ter posto a importância do trabalho manual executado pela mão do homem. É de registar que, simbolicamente, a palavra “manifestação” tem a mesma raiz que mão e que “manifesto” significa o que pode ser seguro ou alcançado pela mão, podendo nós compreender que o poeta quer comunicar-nos que o homem coloca a sua mão na d’Ele, chegando à ideia do sentido sagrado da escrita.

Como refere o poeta, ao seu tempo não cabe inventar as palavras, mas reinventá-las. Fá-lo através da Palavra cujo sentido etimológico vem do grego *parabolé*, pelo latim. *Parábola*, que aponta desde a faculdade de exprimir o pensamento pelos sons articulados até Verbo, palavra divina. O Verbo, isto é, a Segunda Pessoa da Santíssima Trindade, encarnada em Jesus Cristo.

É extremamente vigoroso o percurso das palavras traçado por Almada. A *Parábola de A Invenção do dia Claro* evoca a história das histórias: a história de Cristo, o homem-que-sabe-viver. Segundo o autor, Cristo veio remir toda a Humanidade, sem distinção, mas a sua mensagem não foi compreendida:

*As duas grandes alas da humanidade., estendem os braços para Jesus-Christo//
Uma das alas acusa a outra ala, e esta acusa aquella //Jesus-Christo desce sozinho
por entre duas grandes alas da humanidade, sem se aproximar de uma nem de
outra.*

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

- Obras de J A Negreiros
- Chevalier Jean e Ghffrbrant Alain, *Dicionário dos símbolos*, teorema, 1982.

A Figura Materna na Vida e Obra de Escritores Portugueses

MANUEL JOSÉ DE ALMEIDA E SILVA¹

(À memória da minha mãe)

Disse alguém que o homem é ele e a sua circunstância.

Com efeito somos o resultado da conjugação de factores endógenos com factores exógenos, entre estes figurando, com grande relevo, o que se relaciona com o ambiente familiar em que se nasceu e cresceu e, em grande parte, se formou a personalidade.

Seria certamente interessante aprofundar esse estudo sobre a influência da figura materna na vida e na obra dos grandes artistas ou dos grandes escritores.

Escasseia-nos para tanto o espaço e o fôlego, que é, como diria o Épico, “o engenho e a arte”. Limitar-nos-emos a uma breve abordagem do tema, restringindo a pesquisa a pouco mais de meia dúzia de escritores portugueses.

“Todos tiveram pai, todos tiveram mãe” é, como bem se recordam, um dos versos do enérgico e dramático “Cântico Negro” de José Régio.

Sim: todos tiveram mãe. No entanto, as circunstâncias de cada um não são forçosamente iguais, nem sequer semelhantes, no que respeita à relação afectiva que une cada ser humano a cada um dos seus progenitores - até porque cada homem e cada mulher tem a sua própria idiosincrasia - e quanto à duração do respectivo convívio.

Cingir-nos-emos a focar aqui apenas a relação entre cada um dos autores estudados e a respectiva mãe.



Manuel Maria Barbosa du BOCAGE (1765-1805) perdeu a mãe quando tinha apenas dez anos de idade.

Esse facto abalou a formação da sua personalidade, ao que também viria a contribuir o choque emocional sofrido quando do seu regresso da Índia, para onde fora militando na Marinha Real, ao encontrar a noiva que deixara em Setúbal, casada com um seu irmão.

¹ O autor não segue o último acordo ortográfico

Daí a vida um tanto desregrada a que se entregou - ele próprio, num soneto em que traçou o seu auto-retrato, se considerou “devoto incensador de mil deidades / (digo, de moças mil) num só momento” - e que algumas vezes o levou ao cárcere, o seu fatalismo, os ciúmes, a obsessão pela morte, a desilusão da vida, sentimentos que expressou na sua poesia num estilo confidencial, de que é exemplo o seguinte soneto:

“Apenas vi do dia a luz brilhante
 Lá do Túbal no empório, celebrado,
 Em sanguíneo carácter foi marcado
 Pelos Destinos meu primeiro instante;
 Aos dois lustros a morte devorante
 Me roubou, tenra mãe, teu doce agrado;
 Segui Marte depois, e enfim meu fado
 Dos irmãos, e do pai me pôs distante;
 Vagando a curva terra, o mar profundo,
 Longe da pátria, longe da ventura
 Minhas faces com lágrimas inundo;
 E enquanto insana multidão procura
 Essas quimeras, esses bens do mundo,
 Suspiro pela paz de sepultura” (Bocage, 1937).

Curiosamente, de entre tantos sonetos que nos deixou, este é o único em que se faz alusão, aliás muito breve, à sua mãe...



CAMILO Ferreira Botelho CASTELO BRANCO nasceu a 16 de Março de 1825, na Rua da Rosa, em Lisboa. Era o segundo filho de Manuel Joaquim Botelho Castelo Branco, solteiro, e de Jacinta Rosa do Espírito Santo, mas foi registado como filho de mãe incógnita.

Como, mais tarde e a outro propósito, escreveria Agustina Bessa-Luís, “naquele tempo, nascer de mãe incógnita não era de estranhar. Ocultava-se um passo em falso duma menina de boa casa, dando-lhe tempo para refazer a situação e limpar o nome” (Luís, 2004: 9).

Ainda Camilo não perfizera dois anos de idade quando faleceu a mãe. Aos dez anos ficava órfão também do pai. Foi, então, confiado, com a sua irmã Carolina, à tia paterna Rita Emília da Veiga Castelo Branco, que vivia em Vila Real. Três anos depois a irmã casou com um estudante de Medicina, Francisco José de Azevedo, e Camilo acompanhou-os para Vilarinho da Samardã,

aí recebendo lições do pároco da aldeia, Pe. António de Azevedo, irmão daquele seu cunhado.

A sua vida foi um longo percurso marcado por um carácter arrebatado e instável, que não impediu uma frutuosa actividade literária, com páginas do mais puro vernáculo e de uma criatividade extraordinária.

A sua precoce orfandade explica, por certo, a ausência de alusões à figura materna com que nos deparamos na sua obra, quer autobiográficas, quer em retrato de heroína.

Na verdade, de balde procuraremos entre as personagens centrais da trama romanceada de cada uma das suas obras uma só que o seja pela sua maternidade.

Já o mesmo não se pode dizer do tema do filho bastardo (cfr. A novela “Maria Moisés”).



Abílio Manuel GUERRA JUNQUEIRO nasceu a 15 de Setembro de 1850, em Freixo de Espada à Cinta. Era filho do casal constituído por José António Junqueiro e Ana Maria do Sacramento Guerra.

A sua mãe morreu, segundo se pensa, em 1855, andaria ele pelos cinco anos, não lhe tendo sobrevivido outros filhos.

O pai veio a casar depois com a cunhada (irmã daquela Ana Maria), que viria a ser para o “pequenino” Abílio Manuel mais madrastra do que tia.

Deste segundo casamento houve vários descendentes, o que terá, porventura, motivado o diferente tratamento por ela votado o sobrinho.

Certo é que o Poeta nunca esqueceu a ausência materna, como o provou com o poema que serve de pórtico à sua obra “A Velhice do Padre Eterno”, que publicou em 1885, quando contava trinta e cinco anos de idade.

Recordemo-lo no melódico ritmo dos seus alexandrinos, em que transporece uma profunda nostalgia:

“Minha mãe, minha mãe! Ai que saudade imensa
Do tempo em que ajoelhava, orando ao pé de ti.
Caía mansa a noite e andorinhas aos pares
Cruzavam-se voando em torno dos seus lares,
Suspensos do beiral da casa onde eu nasci.
Era a hora em que já sobre o feno das eiras
Dormia quieto e manso o impávido lebréu.
Vinham-nos da montanha as canções das ceifeiras
E a Lua branca, além, por entre as oliveiras,
Como a alma dum justo, ia em triunfo ao Céu!
E, mãos postas, ao pé do altar do teu regaço,

Vendo a Lua subir, muda, alumiando o espaço,
 Eu balbuciava a minha infantil oração,
 Pedindo ao Deus que está no azul do firmamento
 Que mandasse um alívio a cada sofrimento,
 Que mandasse uma estrela a cada escuridão.
 Por todos eu orava e por todos pedia,
 Pelos mortos no horror da terra negra e fria,
 Por todas as paixões e por todas as mágoas...
 Pelos míseros que entre os uivos das procelas
 Vão em noite sem Lua e num barco sem velas
 Errantes através do turbilhão das águas.
 O meu coração puro, imaculado e santo
 Ía ao trono de Deus pedir, como inda vai,
 Para toda a nudez um pano do seu manto,
 Para toda a miséria o orvalho do seu pranto
 E para todo o crime o seu perdão de Pai !.”



Em 25 de Novembro de 1845 nasceu na Póvoa de Varzim José Maria de EÇA DE QUEIRÓS. Foi registado como filho de José Maria de Almeida Teixeira de Queirós e de mãe incógnita. Em 1849 casaram-se os seus pais (a mãe chamava-se Carolina Augusta Pereira d’ Eça).

Logo que nasceu foi confiado aos cuidados da sua madrinha e ama Ana Leal de Barros, residente em Vila do Conde. Por volta de 1851 passou a viver com os avós paternos em Verdemelho, Aveiro.

Ignora-se se houve alguns contactos entre ele e os seus pais ou os seus três irmãos e de que género terão sido, na hipótese de terem existido.

Certo é que aos dez anos de idade foi internado no Colégio da Lapa, no Porto, de que era director J. da Costa Ramalho, cujo filho, José Duarte Ramalho Ortigão, então com dezanove anos, foi aí seu professor de Francês. Um e outro mal imaginavam que, mais tarde, seriam co-autores d’”O Mistério da Estrada de Sintra” e das “Farpas”.

Em 1861, com dezasseis anos, passou a frequentar a Universidade de Coimbra. Aí conheceu, entre outros vultos mais tarde eminentes, Antero de Quental e Teófilo Braga. Concluiu a sua formatura em Direito em 1866.

Não nos alongaremos mais na sua biografia, bastando ao nosso propósito o que dela se deixa aqui dito.

Se na vasta bibliografia de Camilo é notória a ausência da figura materna, quer em alusões autobiográficas, quer emergindo como principal personagem da intriga romanesca, outrotanto não acontece na obra de Eça de Queirós.

Para além de se notar que o autor do “Primo Basílio” não foi nada benévolo ao desenhar a personalidade moral das personagens femininas das suas obras, entre estas conta-se uma - “A Tragédia da Rua das Flores” - onde a personagem central culmina uma vida de aventuras galantes e adulterinas com o incesto a que se entrega com o próprio filho, embora desconhecendo esse parentesco, suicidando-se após o seu inesperado conhecimento.

Não estaria o escritor a vingar-se do alheamento a que sua mãe o teria votado?



Filho bastardo de magistrado solteiro, como Eça, foi CAMILO PESSANHA (1867-1926).

Este poeta do simbolismo decadentista pôde, porém, conviver com a sua mãe, tricana por quem seu pai, quando estudante da Universidade de Coimbra, se tomara de amores e de cuja ligação nasceriam mais quatro filhos.

A essa ligação alude António Quadros, explicando que “ela seria sua companheira, criada e governanta, mas, decerto devido à sua baixa extracção, jamais legitimou a ligação, na Igreja ou no civil” (Quadros, 1999:33).

Assim, Camilo Pessanha pôde viver com sua mãe até se ausentar para Macau, mantendo com ela uma intensa relação afectiva, como o demonstra um dos sonetos incluídos na sua obra “Clepsidra”, publicada em 1920.

Continuando a seguir António Quadros, recordemos que a vida do Poeta foi marcada desde a sua juventude pelo “estigma da ilegitimidade do nascimento”, pela “ferida da bastardia”, chegando ao ponto de se identificar com a própria mãe nas duas quadras do soneto que escreveu ao receber em Macau a notícia de que ela estaria a morrer e julgando-a já morta (o que só viria a acontecer uns anos depois) (Quadros, 1999:34).

“Quem poluiu, quem rasgou os meus lençóis de linho,
 Onde esperei morrer, meus tão castos lençóis?
 Do meu jardim exíguo os altos girassóis
 Quem foi que os arrancou e lançou no caminho?
 Quem quebrou (que furor cruel e simiesco!)
 A mesa de eu cear, tábua tosca de pinho?
 E me espalhou a lenha? E me entornou o vinho?
 - Da minha vinha o vinho acidulado e fresco...

Ó minha pobre mãe!... Não te ergas mais da cova.
Olha a noite, olha o vento. Em ruína a casa nova...
Dos meus ossos o lume a extinguir-se breve.
Não venhas mais ao lar. Não vagabundes mais,
Alma da minha mãe... Não andes mais à neve,
De noite a mendigar às portas dos casais.”



SEBASTIÃO Artur Cardoso DA GAMA nasceu em 1924, em Vila Nogueira de Azeitão, tendo-se licenciado pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e exercido a carreira docente em Estremoz, encurtada pela sua morte prematura.

Desde os tempos de estudante sofria de doença que o vitimou ainda antes de perfazer vinte e oito anos de idade (1952).

Apesar de enfermo, encarou sempre tudo com a simpatia que lhe proporcionavam as actividades a que dedicou a sua vida: a criação literária e o ensino.

A estreita ligação afectiva que o unia a sua mãe pode ser comprovada pelo seguinte:

“Pequeno poema
Quando eu nasci,
ficou tudo como estava.
Nem homens cortaram veias,
nem o Sol escureceu,
nem houve estrelas a mais...
Somente,
esquecida das dores,
a minha Mãe sorriu e agradeceu.
Quando eu nasci,
não houve nada de novo
senão eu.
As nuvens não se espantaram,
não enlouqueceu ninguém...
Pra que o dia fosse enorme,
bastava
toda a ternura que olhava
nos olhos de minha Mãe...”



Em 12 de Agosto de 1907 nasceu em S. Martinho de Anta, concelho de Sabrosa, Adolfo Correia da Rocha, que mais tarde viria a adoptar o pseudónimo de MIGUEL TORGA.

Até aos onze anos conviveu sempre com os seus progenitores, o que continuou a fazer sempre que o permitiram as suas ausências no Seminário de Lamego, na fazenda do tio paterno em Minas Gerais, em Coimbra... Mesmo nesta não havia ano que não fosse acolher-se durante algum tempo ao calor do afecto familiar.

No seu livro “O Primeiro Dia da Criação do Mundo” há uma saudosa e terna evocação da sua mãe, quando ela cantava com ele “o diálogo de dois namorados junto ao ribeiro”: “A voz de minha Mãe era doce e aliciante” (Torga, 2013:40).

No “Sexto Dia da Criação do Mundo”, ao recordar um reencontro familiar, Torga regista, a propósito dela, esta constatação:

“Nenhuma desilusão a desiludira, nenhuma ruga a desencantara, nenhum tempo ou contratempo a fizera arredar do seu caminho de amor e devotamento” (Torga, 2013: 463).

Também nessa obra há um outro parágrafo alusivo à sua mãe, onde cada palavra soa ainda como um soluço. Acabara de receber “um telefonema fatídico”: “Mãe muito mal.”

“Fui encontrá-la morta, já no caixão, só à espera de mim para partir. Cuidei que me estalava a alma. Era uma angústia funda, dilacerante, que tentava em vão anestesiar com cigarros. Acendia uns nos outros, maquinalmente, a misturar o fumo com os soluços”, num desespero indefeso, que espantava toda a assistência.” (Torga, 2013: 498).

Nesse fatídico dia conseguiu expressar toda a sua dor neste poema que viria a inserir num dos volumes do seu “Diário”:

Mãe:
 Que desgraça na vida aconteceu,
 Que ficaste insensível e gelada?
 Que todo o teu perfil se endureceu
 Numa linha severa e desenhada?
 Como as estátuas, que são gente nossa
 Cansada de palavras e ternura,
 Assim tu me pareces no teu leito.
 Presença cinzelada em pedra dura,
 Que não tem coração dentro do peito.

Chamo aos gritos por ti — não me respondes.
Beijo-te as mãos e o rosto — sinto frio.
Ou és outra, ou me enganas, ou te escondes
Por detrás do terror deste vazio.

Mãe:

Abre os olhos ao menos, diz que sim!
Diz que me vês ainda, que me queres.
Que és a eterna mulher entre as mulheres.
Que nem a morte te afastou de mim! (Torga, 1973: 102).

Creemos bem que difícilmente se encontrará na nossa literatura página, em prosa ou verso, onde se tenha conseguido transmitir tão sentida, tão pungente dor.

BIBLIOGRAFIA

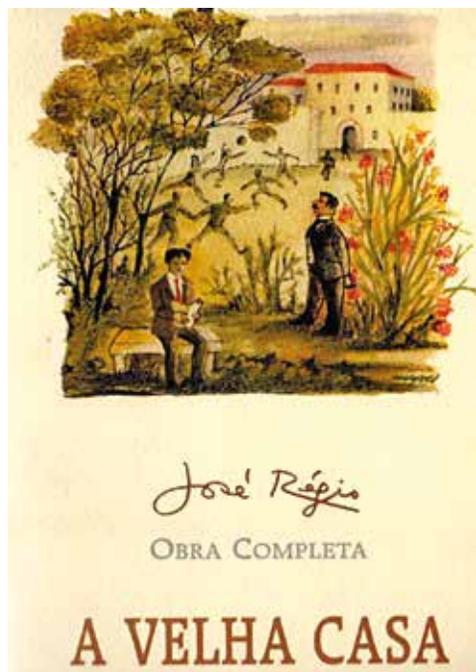
- Bocage, *Os Sonetos*. Porto: Editora Educação Nacional, 1937.
- Guerreiro, Emanuel. “Bocage, arte e vivência”. *Brotéria*, nº176. Porto: Março, 2013.
- Anselmo, Artur, “Bocage”. In AA. VV, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Verbo, 1986.
- Luís, Agustina Bessa, *O Mistério da Légua da Póvoa*. Lisboa: *O Independente*, 2004.
- Castro, Aníbal de, “Camilo”. In AA: VV, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Verbo, 1986.
- Junqueiro, Guerra, *A Velhice do Padre Eterno*. Porto: Lello & Irmão
- Pereira, Henrique Manuel S., *Viajar com Guerra Junqueiro*. Vila Nova de Gaia: Delegação Regional de Cultura do Norte, s/d.
- Pereira, Henrique Manuel S., *Guerra Junqueiro. Percursos e Afinidades*. Lisboa: Roma Editora, 2005.
- Ferraz, Maria de Lourdes, “Eça de Queirós”. In AA. VV, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Verbo, 1973.
- Quadros, António, *Obras de Camilo Pessanha*, vol. I. Lisboa, 1999.
- Gama, Sebastião da, *Serra - Mãe*. Lisboa: Edições Ática, s/d.
- Cidade, Hernâni, “Sebastião da Gama”. In AA. VV, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Lisboa: Verbo, 1969.
- Torga, Miguel, *Diário IV*. Coimbra: edição do autor, 1973.
- Torga, Miguel, *A Criação do Mundo*. Lisboa: D. Quixote, 2013.

Unidade Cultural *Literatura Portuguesa* "A Velha Casa" de José Régio

ALBERTO DIAS LOPES
ÂNGELA MAGALHÃES
FERNANDO MACIEL
ISABEL PONCE DE LEÃO
JOSÉ MARIA REIS
OTELINDA SERRANO

1. INTRODUÇÃO

A aceitação do estudo da obra de José Régio na cadeira de Literatura Portuguesa no ano lectivo de 2015-2016 não foi propriamente pacífica nem consensual tratando-se, como se trata, de uma turma que, tendo opiniões próprias, é dona de uma certa rebeldia e gosta de se implicar na formação do programa da disciplina. Pareceu-me, contudo, que não podia dar por encerrado o estudo de *Orpheu* – objecto do ano transacto, ano de centenário – sem uma referência à *presença* sua reabilitadora e divulgadora e, necessariamente, a Régio e meti-me no papel de Professora que, recorrentemente, esqueço. Régio sim senhor. A coisa foi correndo bem, até que chegámos a *A Velha Casa*. O anacronismo de Lelito não calhava com esta “juventude” bem resolvida com a vida e com vontade de a viver. Não, não havia aqui vocações para a infelicidade.



A Velha Casa

Enchi-me de coragem, falei do romance longo de Balzac e de Tolstoi; pedi inspiração a Eliot; dissertei sobre a escrita do eu e, insegura entre verdades e verosimilhanças, solicitei, depois de uma contextualização cuidada, que fossem os alunos / colegas a darem-me a sua leitura desta obra que para mim era uma referência e para eles um calvário.

Os resultados estão à vista. Aqui os deixo, respeitando as idiosincrasias aos níveis conteudístico e formal de cada autor. Todos diferentes, mas todos mostrando o empenho em ir além do gosto pessoal para tentar descobrir o enriquecimento que só o esforço consente. Não se trata de análises literárias, outrossim de pessoalíssimas leituras de cada um dos cinco volumes da obra que originou um trabalho de grupo.

Quero crer, quase tenho a certeza, que os anti-Lelito concluíram - e agora cito-me num prefácio que em tempos fiz a esta obra - que ler *A Velha Casa* é ler uma grande criação, e “as grandes criações da literatura e da arte não são imediatamente para todos”; são para aqueles que querem o encontro consigo próprios para também encontrarem os outros, e que fazem desse querer um percurso persistente, oposto a qualquer superficialidade.

2. UMA GOTA DE SANGUE

A obra *A velha casa* de José Régio, por ele tida como sendo a mais importante da sua produção literária, tem sido considerada não uma auto-biografia mas antes uma auto-ficção e nela faz o autor, aparentemente, um exercício de auto-análise. Trata-se de um romance de cariz subjectivo, mas escrito com a maior das objectividades; Lelito, seu protagonista e narrador, um jovem em processo de auto-conhecimento e experimentação, descreve de forma objectiva e distanciada todos os momentos, mesmo os mais dolorosos e angustiantes da sua vida.

Neste volume, o primeiro dos cinco que constituem a obra completa, Lelito vem, aos 17 anos, da sua casa em Azurara, para o Porto, para frequentar o liceu da rua S. Bento da Vitória, ficando alojado, em regime de semi-internato, no colégio Familiar.

O seu pai, em conversa com o director do colégio, explica que o fizera para que ele não se perdesse, “como o seu irmão João”:

Tenho dois filhos e duas filhas. O meu filho mais velho foi muito mal educado. [...] O resultado é que esse meu filho vive agora nem sei onde, não sei se feliz ou infeliz, porque muito raras são as notícias que dele temos.

Esforço-me por acreditar que não viverá desonrado. Mesmo assim era preferível que nos tivesse morrido. (p.116)¹

O liceu que Lelito irá frequentar é descrito desta forma:

O Liceu funcionava num casarão medonho, imenso, à velha e lóbrega Rua de S. Bento da Vitória. Em frente era a cadeia da Relação. À entrada da rua havia prédios sujos e bodegas escuras, de onde vinha a exaltação infecta dos comes-e-bebes para gente pobre. (p.84)

Lelito é um jovem sensível, frágil e nervoso e tenta manter-se à parte, nomeadamente nos recreios, onde procura um recanto, para aí, afastado dos seus camaradas, se dedicar à leitura. Os seus modos delicados provocam comentários e, uma tarde, é abordado pelo chefe do recreio dos “maiores”, Pedro Sarapintado, que após o chamar “menina” o submete à praxe da “vistoria” e do “discurso”.

- Ouve lá, *menina!* Aqui ninguém faz queixa, entendes? [...] Rapazes!... Vamos a esta *vistoria!* O *discurso* é amanhã. (p. 34) [...] Alguém o desapertava. Pela carícia do ar livre nas partes secretas da sua carne, compreendeu que estava exposto à hilaridade e curiosidade gerais. Ardia-lhe o rosto como se lhe desse de chapa o calor de uma fornalha. Os soluços nervosos voltavam-lhe. «Qualquer outro», pensava com desespero «qualquer outro suportaria isto sem tragédia. Mas que fazer? eu não ...» (p. 37).

Existem mais dois “chefes” de alunos: Adélio, boçal, agressivo e com reputação de molestar sexualmente os mais novos e Julião *le Gros*, de feitio violento, mas afável. Lelito não consegue adaptar-se à vida e à boçalidade do colégio. Continua a isolar-se, inscrevendo-se, por exemplo, em aulas de dança para assim poder não ir ao recreio. Suspira por regressar ao seio da família, aos cuidados da mãe, da madrinha Libânia e da criada Piedade.

Para fugir aos recreios, que tão penosos se lhe tinham tornado, Lelito inscrevera-se nas lições de dança. (p. 152)

[...]

Estava agora a pensar na sua bela casa de Azurara; na ternura de sua mãe; nas “*argolas doces*” da madrinha Libânia; na cadeira de coiro em que ela se

¹ As referências a páginas remetem para: Régio, José. (2002) *A velha casa, Obra completa*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

sentava, pelo anoitecer, à meia porta do quarto para o corredor; nas sombras que desciam sobre os velhos quartos e os velhos móveis; nos contos e serões de Piedade...Nunca ele soubera como isto era o miolo da própria alma! (p.47)

E compraz-se, imaginando-se e mesmo querendo ser a “*mais infeliz das criaturas*”

Nesse desgosto não deixava de haver uma parte de egoísmo: Lelito também começava já a recorrer à orgulhosa volúpia do sofrimento. Todas as noites se tentava consolar revendo-se desgraçado, excepcional, e infinitamente superior aos que o atormentavam (p. 62)

[...]

Já comecei a ser uma das criaturas mais infelizes da terra! Serei uma das criaturas mais infelizes da terra; e quero sê-lo! Hei-de sê-lo...(p. 110)

Lelito fica pois passivamente preso dentro de si próprio e disse retirando um prazer masoquista, o seu desespero fá-lo mesmo desejar a Morte. “Morrer! Morrer, que alívio! Por que não morrer?” (p.173) [...] “Não posso” pensava “Não posso sofrer mais...”Mas continuava a sofrer, embora também não houvesse justificação para tal angústia.” (p.182)

O jovem é quase um personagem inverosímil, com uma auto-consciência que lhe retira toda a espontaneidade; sente-se como um velho, vive amargurado, mas tem também algumas horas “quase agradáveis”.

Torna-se amigo do Prefeito Bento Adalberto, cognominado *leva-surras*, homem afável, pusilânime e com interesses filosóficos e pretensões literárias. Com outros dois Prefeitos: Barroso o “carne crua” e Maldonado o “caveira”, mantém, pelo contrário, relações tensas. Apesar de Pedro Sarapintado ter sido o mentor da humilhante “vistoria”, Lelito simpatiza com ele.

Pedro contribuía a calmá-lo, pela simples limpidez do olhar, a desenvoltura das maneiras, a frescura do riso, o pitoresco libérrimo da linguagem, ou o talento (esse, um pouco inesperado, não é verdade? até quase um pouco inquietante, num rapaz como Pedro...) das imitações e farsas. Isso bastava para que a amizade de Pedro se lhe tornasse preciosa. (p.74)

Lelito trava também conhecimento com o seu condiscípulo Olegário. Não obstante, a amizade sempre procurada por este junto do protagonista nunca é correspondido de forma sincera. A trama narrativa envolve-o num caso de homossexualidade com Adélio, que se aproveitara da sua juventude e ingenui-

dade. No entanto, a homossexualidade de Adélio nunca é verdadeiramente encarada de forma condenatória, antes parece ser vista, à imagem da Roma antiga, como um sinal de virilidade: os machos dominantes que submetem os mais fracos. Lelito, pelo contrário, revela de forma evidente sentimentos homofóbicos e, após tomar conhecimento do anterior relacionamento de Olegário com Adélio, nunca mais consegue encarar o colega de forma espontânea e descontraída: “Durante dias, o convívio com Olegário foi-lhe difícil. [...] não podia deixar de sentir por Olegário um misto de caridade, repulsa, curiosidade, espanto, simpatia, que lhe embaraçava toda a naturalidade de relações”. (p.78)

O livro aborda também a sexualidade emergente do adolescente Lelito. Ao lembrar a sua primeira experiência amorosa, aos doze anos, com uma colega do Instituto de Vila do Conde, Lelito diz: “*Ela* própria..., nunca soubera *ela* própria como fora delicada e violentamente amada!” (p. 81) Decepcionado com esse amor precoce e não correspondido, Lelito não volta a amar mas entrega-se a “[...] certo prazer solitário, [...] sentido-o insuficiente.” (p. 82). Também no colégio retoma “esse vício solitário” e diz: “A verdade é que era *aquilo* um meio de provar a si próprio a vitalidade do sexo; um protesto contra o tédio; uma distração a meio dos desertos da noite; um processo de adormecimento à custa do esfalfamento do corpo”. (p.10)

Na obra de José Régio é constante a referência a conflitos religiosos que afligiram o autor no decurso de toda a sua vida, e que também aqui são abordados. Lelito foi educado num meio tradicionalmente cristão, de uma religiosidade sólida, muito misturada de moralismo, mas fica dividido entre as suas raízes cristãs e as suas próprias reflexões e enfrenta dúvidas sobre a existência de Deus: “Deus existe?” (p. 100).

Apesar das dúvidas sobre a existência de Deus, Lelito não prescinde de comunicar com um Deus familiar e utilitário, a ele recorrendo em momentos de crise e aflição. Encerrado de castigo num dormitório à parte, não deixa de o interpelar: “Tu existes, ou não existes? E por que me abandonas? por que me persegues? (p. 151). [...] “Abandonaste-me! Abandonaste-me! Que mal te fiz eu?” (p. 182).

Em desagravo a provocações do colega Adélio - que o assedia com propostas indecentes - Lelito agride-o com violência, vindo a ser castigado pelo director Santos Paiva Filho. O Sr. Barroso agarra-o e condu-lo ao “*Purgatório*”, sala onde o director recebia e na qual permaneciam os rapazes que se entendia necessitarem de correcção. Aí é confrontado com Adélio que nega ter feito propostas

“*indecentes*”. O prefeito Barroso, quando inquirido, acusa Lelito de se isolar para ler e de “estar à toska dos pequenos”.

Enquanto o Sr. Barroso o acusa, o Sr. Bento Adalberto defende-o timidamente. O director castiga Lelito. Ao passar no corredor, acompanhado pelo Sr. Barroso, encontra Adélio e pede-lhe desculpa. Demasiado fraco psicológica e fisicamente, reage cultivando e desenvolvendo, de forma exacerbada, uma sensibilidade e inteligência que lhe permitem considerar-se superior aos outros, e, no entanto, não tira proveito dos momentos da vida que o poderiam impulsionar, face aos outros, para um patamar de superioridade. Sozinho, no “*Purgatório*”, Lelito revolta-se com o acontecimento e inquieta-se com as suas reflexões. De castigo, Lelito passa a dormir num dormitório à parte, acompanhado de um prefeito. O director nomeara o Matos, mas o Sr. Adalberto consegue trocar e assim ficar de guarda ao seu amigo. Sozinho com Lelito, o Sr. Adalberto tenta familiarizar-se com ele, mas sem sucesso. Lelito chega mesmo a ser sarcástico e cruel.

Espreitando porém a brochura que o senhor Adalberto lia, reconheceu aquela triste capa amarela. Céus! Pois não era, mais uma vez, a pobre *Iniciação Filosófica* do Faguet? De modo que só perguntou:

- O senhor lê sempre o mesmo livro?

Tivera tentações de acrescentar: “*Anda a decorá-lo?*” (p.162)

[...]

- Bem sabe que também leio outros. Consulto algumas vezes este para tirar as minhas dúvidas.

- Ah...! - fez Lelito. Ia dizer: “*podia consultar coisa melhor...*” (p. 163)

Lelito é chamado ao gabinete do director e aí encontra Martinho Trigueiros, seu pai. Martinho Trigueiros é informado da sua desavença com Adélio. O rapaz, no entanto, não quer, por vergonha e pudor, explicar ao pai os detalhes do sucedido. Apesar de excepcionalmente sensível e inteligente, é, no fundo, um fraco. Todas as suas acções aparentemente mais corajosas são ditadas pelo medo: ao agredir e vencer Adélio tem a oportunidade de se consagrar como um herói, mas é incapaz de se defender, nem mesmo face ao pai: “Com que palavras então, ou servindo-se de que rodeios, faria compreender ao pai *aquela coisa* ignóbil...extravagante...em que o envolvera o Adélio?” (pg.169)

Martinho Trigueiros não acede ao pedido de Lelito para o tirar do colégio, para desespero deste. A ausência de justificação para a luta e o pedido para

sair do colégio provoca indignação no pai e uma situação de incompreensão e conflito entre os dois.

Nessa noite, deitado no dormitório onde ficava só com o Sr. Adalberto, Lelito toma uma decisão: Vai fugir do colégio e regressar a casa. Para isso aproveita-se do sono pesado do prefeito e da cumplicidade dos seus camaradas, habituados já a saídas nocturnas. Já nas ruas deambula pela escuridão da cidade, surgindo de novo as contradições religiosas.

A dificuldade de Lelito se adaptar ao mundo exterior é constante e por isso regressa a casa, e dessa forma se apazigua fugindo da vida. Porque aquela casa era a sua vida, o verdadeiro mundo de quem nunca se comporta como um adolescente e inclusive chega a dizer que “nasceu velho”.

Nesta última parte do romance, quando foge do colégio e se depara com a liberdade, parece modificar-se, abre-se para o exterior, troca a reflexão pela acção, surge um ser que poderíamos classificar como um adolescente “normal”, que capta então a nossa simpatia. Quando chega a Azurara, doente, desfalece inanimado, junto à criada Piedade, que lhe abra o portão. Já em casa reencontra-se e então consegue, ao fim de algum tempo de alteração e confusão mental, comunicar com os outros. O retorno às origens é a única forma de curar frustrações e reencontrar estímulo para retomar o curso normal da vida.

3. AS RAÍZES DO FUTURO

A obra passa-se sempre na casa de Azurara, com excepção de meia dúzia de páginas que contam um episódio da visita de desagravo ao prefeito do colégio, Bento Adalberto, na cidade do Porto; no que diz respeito à sua duração, também aqui há um espaço inferior a um ano, com as excepções dos episódios de períodos anteriores, que fugindo à cronologia, são trazidos à obra pelo autor. Sinalizando melhor o tempo, diremos que a obra decorre no período de uma doença, não só física mas principalmente psicológica, da personagem principal da obra, Lélito, e da sua longa convalescença, no fim da sua adolescência.

Começamos por saber como a Velha Casa foi parar à gestão de Libânia, primeiro com dinheiros vindos do Brasil e depois através de testamentos; de seguida, assistimos à típica funcionalidade da família com uma matriarca, a madrinha Libânia, super respeitada por toda a família quer da casa quer mesmo dos outros familiares e que a dirigia com a sua fiel empregada Piedade que viu nascer e crescer toda a família. A casa começa por ser pobre mas um dos irmãos vai para o Brasil e enriquece e, quando morre sem que se conhe-

cam descendentes, - mais tarde, na obra, há notícia de um “diz-se diz-se”, não confirmado, de que um filho dos caseiros seria seu filho - contempla em testamento os seus irmãos, tendo a Velha Casa sido atribuída à sua irmã Libânia. Esta, não tendo filhos, tem uma preferência pelo seu irmão Júlio que ficou viúvo de uma senhora rica com quem havia casado mas que morreu no primeiro parto, em que nasceu e sobreviveu o Martinho. Como Júlio ficou viúvo e com um filho recém-nascido, Libânia convenceu o irmão a ir para Azurara com o bebé e Martinho ficou a ser o herdeiro da madrinha Libânia. Quando, mais tarde, Martinho casou, ficou a viver com a esposa Maria Teresa - tendo esta aceitado ficar, ainda que contrariada - e com os filhos, um dos quais era o Lélito, figura central da obra.

O núcleo central da família que, além da matriarca Libânia, era constituída pelo sobrinho herdeiro Martinho e a esposa Maria Teresa e os seus filhos João (ausente há vários anos mas que tem um episódio neste volume de apenas dois dias mas muito marcante), Lélito, o nosso “herói” e as irmãs Maria Clara e Angelina, sendo também quase da família a criada Piedade. Os restantes não vivem na casa mas há a eles várias referências.

Lelito cansa-se do colégio no Porto onde estudava e resolve fazer uma vadiagem pelas ruas da cidade; tendo fugido à socapa, acaba por adoecer com alguma gravidade e ter de ir para a Velha Casa, onde chega de surpresa para se curar das suas doenças todas: a física, em que precisou de médico e de muitos cuidados, a psicológica, em que se aproveitou dos muitos miminhos para prolongar a convalescença e a doença que era “ter de permanecer no colégio”. A primeira e a última venceu-as bem mas a psicológica nunca a terá vencido durante a sua vida.

Durante a convalescença sucedem-se variados episódios em que Lelito vem a conhecer mais de perto os comportamentos de toda a gente da casa e se apercebe que a sua rebeldia já existiu na pessoa do seu irmão mais velho e começa a aparecer nas suas irmãs mais novas qual contraponto à austeridade, ao conservadorismo e à rigidez de comportamento dos mais velhos. E é a aprofundar estas novas relações familiares que, mais uma vez, se exacerbam os seus conflitos existenciais. São exemplos disso a altercação que tem com a irmã Maria Clara e o seu namorado Joaquim Cautela, finda a qual fica a pensar se fez bem ou se fez mal, se deve ou não pedir desculpa; e outro exemplo é a zanga que tem com a irmã Angelina sobre um diário que a falecida tia Clarinha tinha deixado sobre a sua vocação para Deus. A sua relação com a mãe Maria Teresa, com

quem tem um sentimento de culpa, porque gosta de receber os mimos quando está doente mas, simultaneamente, fá-la sofrer com a sua frieza só para não demonstrar que gosta dos mimos dela, é mais um exemplo de conflito. Curiosamente, em toda a obra, o seu relacionamento com o Pai é pouco visível sendo de crer que houvesse um certo antagonismo entre a rebeldia de Lélito e a rispidez e o conservadorismo do Pai; o único diálogo que existe é quando, surpreendentemente, o Pai o deixa ir para o Porto e não mostra agressividade sobre a sua fuga do colégio. Falta ainda a sua relação com a Madrinha Libânia que é figura marcante de todo este volume e a quem Llito tem um grande respeito e uma muito esforçada condescendência, nunca se revoltando nem tentando fazê-la aborrecer pois que, sendo a matriarca, tudo dirigia com pulso firme. Pois bem, era uma relação de aceitação mútua que não suscita a Lélito grandes conflitos interiores a ponto de, quando a Madrinha morreu, Lélito fazer a sua homenagem com um pensamento significativo: “uma das paredes-mestras desta grande casa acaba de ruir...”

Em toda a obra está patente uma forma negativa de ver as situações, podendo depois, num ou noutro momento, aparecer uma ternura ou sentido mais doce que, aliás, lhe parece intrínseco mas que lhe custa a aceitar e a expressar. Neste contexto vem ao pensamento de Lélito, mais do que uma vez, a sua velha frase “sou um desgraçado, o mais desgraçado e vou ser sempre desgraçado”. É no encontro fugaz com o seu irmão rebelde, o mais velho, que prenuncia que “vai ser escritor quando fôr mais velho...talvez um livro de memórias” ao que o irmão lhe lembrou “que um livro de memórias só interessa se interessar os outros”. Para os mais distraídos, lembro que José Régio escreve a obra – será de memórias? – “A Velha Casa”, mas não assumindo que Lélito possa ser ele próprio.

Outro aspecto que este volume foca é o que se passa no mundo, isto é, fora da casa, e que é quase alheio ao universo do escritor; já o que se passa com o interior d’A Velha Casa (mobiliário e cores e descrições) e o interior da família é descrito com muitos pormenores quer de expressões faciais ou mesmo de utilização de expressões populares que caracterizam bastante bem cada individualidade, quase parecendo um guião para cinema ou teatro. Sendo uma obra com poucos diálogos, os que existem são bastante vivos e, na sua maioria, carregados de algum atrito entre os interlocutores, alimentando aquilo que caracteriza, e muito, o escritor: a existência quase permanente de conflitos.

Sendo uma obra que se caracteriza por ser o “volume dois de um conjunto de cinco” não é mais do que uma descrição de acontecimentos e comportamentos

daquela família, naquela casa, durante um curto período de tempo e, sendo cronológica, recorre a muitas analepses para nos localizar e orientar nesta auto-ficção ou “quase autobiografia” - nunca assumida ou, mais propriamente, sempre recusada - do seu autor na parte final da sua vida de adolescente e antes a sua partida para Coimbra. É a visão de Lélito adolescente sobre aquela família e sobre aquela casa naquele período de tempo.²

4. OS AVISOS DO DESTINO

Em *Os Avisos do Destino*, cuja acção decorre entre 1920 e 1924, Lelito frequenta a Universidade de Coimbra, matriculado no curso livre da Faculdade de Letras. Há, contudo, episódios passados na Azurara, o que faz com que o espírito de *A Velha Casa* se mantenha presente ao longo deste volume da narrativa.

Na cidade universitária, Lelito sofre os vexames da praxe académica, mas, ao mesmo tempo, ganha confiança em si e adquire vontade de viver, sentindo-se recomposto da depressão psicológica que o colégio no Porto lhe causara. Sente-se, por vezes, feliz e “escrevinha os seus papéis”. Hospedado inicialmente numa casa da Rua dos Grilos, propriedade da viúva D. Felicidade, muda-se depois, por influência do colega Estêvão, para a casa de D. Emiliana na Rua das Flores. Faz menção à triste vida da vizinha da pensão, Tó Carocha, pobre, amante de um polícia, com uma pequena filha deficiente e uma filha mais velha, Ester, que lava roupa e se começou a prostituir muito jovem, e também a Mariquinhas Marrafa, menções estas que desvendam vidas de uma sociedade coimbrã mais carente às quais Lelito parece relutante. Nesta casa vem a namorar com Livinha, sobrinha e afilhada da proprietária, e a envolver-se sexualmente com Mariana, uma simples criada. Como resultado desta relação, nasce uma menina, Maria Balbina ou Babi. Esta espécie de união morganática, que nunca poderia merecer a aprovação familiar, vem a ser conhecida apenas do irmão e, mais tarde, por óbvias razões financeiras, do Dr. Laje, amigo da família e testamenteiro do seu pai. Quanto ao namoro com Livinha, ele é abalado por informações de que a jovem teria tido outros namorados a quem prodigalizava certos favores.

² Tenho de confessar que não tendo gostado de ler o primeiro volume intitulado *Uma Gota de Sangue*, fiquei bastante satisfeito com a leitura deste segundo volume - *As Raízes do Futuro* - não descartando a hipótese de vir a ler, pelo menos, o terceiro volume *Avisos do Destino*.

Na tarde da Queima das Fitas de 1924, no seu quarto ano de estudante, depois de uma cena de pancadaria no Café Central (desencadeada pelas acintosas revelações do colega Soeiro sobre o passado de Livinha), o clímax do ciúme verifica-se quando Jaime Franco lhe diz que também Estêvão, o seu companheiro dilecto, estava incluído no rol de antigos namorados de Livinha. Lelito deambula com Jaime Franco por locais esconsos da cidade de Coimbra. O anti-social companheiro vai-lhe explicando as suas teorias sobre o fado, deixando-o por fim à porta de casa na Rua das Flores. É nesse fim de tarde, ao regressar a casa, talvez por efeito do álcool e do ciúme, que se envolve sexualmente com Mariana. Para além destas duas mulheres, há ainda uma terceira na vida de Lelito: trata-se de Cerise, prostituta de uma “casa de meninas” das imediações do Terreiro da Erva, rapariga por quem chega a sentir um certo afecto.

No campo das camaradagens assinala-se como mais importante a que tem lugar com Estêvão Caldeira, colega mais velho, também hospedado na pensão de D. Emiliana, estando aquele a terminar a licenciatura e a preparar o doutoramento. Também se relaciona com o grupo dos intelectuais incipientes de Montes Claros, de que fazem parte o mal-amado Olegário, Castro Maldonado, segundo Lelito o mais lúcido de todos, Carlos Frederico, estudante aristocrata, bêbado e drogado e o inquietante Jaime Franco, animados pelo projecto de criação de uma revista literária. Finalmente há a ligação aos estudantes nortenhos da Rua do Loureiro, amigos de se divertirem e nada dados a exercícios intelectuais. Lelito encontra no convívio com estes rapazes de singelas disposições uma forma de se distrair das exigências do seu mundo interior, todo ele feito de reflexões e aturadas análises psicológicas. É através de Estêvão que o protagonista conhece o velho escritor Ricardo Abrantes, autor do livro *Porta Fechada*, considerado em termos de género uma “biografia íntima”. Ricardo Abrantes, que Lelito insiste em tratar por “mestre”, augura-lhe uma carreira literária depois de ter lido os seus escritos. Ao falecer, deixa-lhe uma estátua de pedra de uma Nossa Senhora do Ó.

Com a passagem de seu irmão, João Trigueiros, por Coimbra, depois de mais um período de permanência no estrangeiro, Lelito assiste a uma reunião promovida pela organização política em que aquele milita. Declara Lelito não esperar vir a ser um grande homem de acção. Daí que a sua presença, a convite do irmão, numa reunião de revolucionários progressistas que se realiza em Coimbra, constitua para ele pouco mais que a desconfortante experiência de ver na mesa de oradores, como líder local do partido da causa operária,

o odiado Joaquim Cancela por quem a sua irmã Maria Clara se apaixonara. Embora discorde por completo da sua ideologia, interessa-se pelas posições heterodoxas do irmão e faz um amigo entre os simpatizantes, um caloiro de Direito (que depois seguiria Medicina) de nome Ângelo Nogueira. É no final desta reunião que Joaquim Cancela comunica a João e a Lelito a sua intenção de casar com Maria Clara, propósito mal-aceite pelos irmãos, especialmente por Lelito.

Para além desta contrariedade, Lelito vem a saber, pelas cartas da mãe, que a irmã Angelina atravessa um período de perturbação a que não são estranhos a religiosidade exacerbada e o culto da memória da tia Clarinha. Outra situação que lhe causa desconforto é o fracasso do casamento do amigo Bento Adalberto, prefeito do Colégio Familiar, algo que, de certa forma, previra quando este lhe apresentara num café do Porto aquela que era então a sua noiva. Grande acontecimento é a publicação da revista do grupo de Montes Claros. Depois de várias hesitações, acaba por sair com o título *Alarme* e com o subtítulo *Folha de Pensamento, Arte e Letras*, o que sugere uma clara analogia com a revista *Presença (Folha de Arte e Crítica)*.

Entretanto, começam os avisos do destino, com coisas preocupantes que sucedem em Azurara e que se consumarão no romance seguinte *As Monstruosidades Vulgares*. Morre o Trovador, gato da família Trigueiros, muito estimado e já velho. Lelito, ao passear pelo jardim, não se apercebe da agonia do Trovador e, como este miasse de forma estranha e se lhe enrolasse nas pernas, dá-lhe um pequeno pontapé para o afastar, continuando o seu passeio. Só depois se apercebe que Trovador estava moribundo. Grande foi a consternação em todos os habitantes da casa da Azurara. Declara-se a doença de Martinho Trigueiros que, o Dr. Laje, médico e amigo da família, admite ser grave, falando-se da necessidade de uma intervenção cirúrgica. A esposa Maria Teresa também não passa bem. Maria Clara, que acredita não obter autorização do pai para casar com Joaquim Cancela, resolve fugir com ele. As suas intenções são goradas graças à perspicácia de Piedade e ao desmaio que sofre, pondo a casa em alvoroço, no momento em que se apercebe da fuga iminente.

Nas últimas férias grandes que passa em Azurara, Lelito tem uma conversa com a mãe sobre o comportamento de Angelina, então com cerca de dezasseis anos, que continua a viver sob influência da religião e da memória da tia Clarinha, seguindo os preceitos e rezas manuscritas “a sangue” no pequeno volume encontrado no sótão da casa. Este volume é queimado por Lelito, com

o acordo relutante de Angelina, para não causar desgostos à mãe que soubera da sua existência pela boca da própria filha. É também neste período que Lelito conhece certos rapazes do Porto com quem mantém conversas interessantes, os quais, segundo o narrador, virão a encontrar-se entre os seus melhores amigos. No final do volume, Lelito recebe em Azurara uma carta de Mariana, informando-o de que está grávida. Passa-se isto no Verão de 1924. O protagonista anda por Coimbra há quatro anos lectivos.

Ao longo do livro, nota-se a grande luta interior de Lelito, as suas hesitações, o questionar constante das suas relações com os outros. Patente a sua dificuldade em fazer amizades com os colegas de Universidade, achando-os sempre inferiores intelectualmente. Excepção para Estêvão com quem simpatiza. A relação do protagonista com o colega e amigo está ainda marcada pela descoberta da sua “anormalidade”: Estêvão é epiléptico, sofrendo a espaços as perturbantes crises da sua disfunção neurológica. Uma tarde em que Lelito praticava com ele sobre temas de arte e literatura, *notou que os seus olhos estavam parados numa fixidez como de pasmo, com uma espécie de brilho sinistro ao fundo*. Esta foi uma das primeiras impressões, mas depois veio o pior. Estêvão acabara de ler a Lelito uma crítica de Castro Maldonado sobre a *Porta Fechada* de Ricardo Abrantes, falara-lhe de Olegário e da triste mediocridade de tantos aspirantes a literatos, fizera a apologia da descida aos infernos e da solidão como forma de compreender os grandes criadores, e eis senão quando a voz se lhe embarga, desviando os olhos e tentando recuperar a placidez da conversação até que a violência do ataque se manifesta: *Curvando-se a ele num ávido movimento de fera, Estêvão cravara-lhe os dentes no braço, com desespero e fúria*. A surpresa e o terror de Lelito foram tais que, nos primeiros instantes deste inesperado ataque, continuava a gritar sem dar por isso. Estêvão, que tanto abominava a anormalidade de homens como Jaime Franco, era afinal um anormal. Lelito reflectirá depois sobre isso a propósito da relação que Estêvão poderá ter tido com Livinha. As discussões de Lelito com Jaime Franco que lhe percebe os seus conflitos interiores - a luta entre o divino e o humano, a dificuldade de convívio, o sofrimento que o redime - tornam-se numa quase repulsa por ele (segundo os estudiosos regianos, este personagem será o seu *alter ego*) que se compraz em fazê-lo expor as fragilidades que Lelito teima em manter como um sofrimento privado.

O modelo narrativo não privilegia as experiências objectivas de transformação do mundo, as lutas e factos políticos que lhe estão associados, sendo que

quando o faz, nos episódios relacionados com a organização em que militam João Trigueiros e Joaquim Cancela, é sobretudo para expressar a perspectiva ideológica do protagonista /narrador, assente na superioridade do individual sobre o colectivo e no valor da liberdade humana sobre a ideologia colectivista e a mobilização totalitária das massas.

Relação com Deus relativamente pacífica neste III Volume, patente tanto no interesse que demonstra pela bela imagem de Nossa Senhora do Ó, como pela rejeição que manifesta pelo diário de penitências da Tia Clarinha que acha perturbador e que a sua irmã Angelina tanto venera. Crítica literária feroz, por vezes num tom revoltoso e quase perverso que umas vezes agrada e outras cansa. Sobre isto, diz-lhe Ricardo Abrantes:

Sabe quem são, no geral, os críticos? Pequenos criadores falhados. [...] os nossos pobres críticos são demasiado humanos: tristes homens feridos e medíocres. Perante qualquer obra de outrem, quase só pensam na que não conseguiram realizar eles próprios. Tanto mais que, secretamente, muitas vezes não desistiram ainda de realizá-la. E, então, que fazem? Vingam-se, que diabo!

Em nenhum momento, porém, se hesitará num ponto: o de que este volume é uma auto-ficção, embora as ficções se nutram em larga medida da realidade e, sobretudo, da realidade inseparável da vida do próprio autor.

5. AS MONSTRUOSIDADES VULGARES

5.1 - Em *Confissão de um Homem Religioso*, Régio confessa: (sublinhado nosso)

[...] Pois sempre o gosto de *fazer prosa* acompanhou o meu gosto de *fazer versos*, e nunca à minha personalidade artística bastou a expressão poética ou a expressão versificada: sempre soube que, se a poesia é que *daria* certos meus momentos culminantes, outras faculdades havia em mim que no romance, na novela, no conto, no teatro e até no ensaio achariam sua mais livre e adequada expressão: o gosto da análise, por exemplo; o da narrativa; o da descrição; o da observação; o da reflexão; o de criar personagens através das quais me multiplicasse, e - atracção suprema de todo o romancista ou dramaturgo! - Sem atraiçoar o que em mim houvesse de mais fundo e rico transbordar dos meus limites particulares...Na espontaneidade dessa minha vocação para a chamada criação ficcionista assenta o meu constrangimento e ressentimento, quando vejo os meus versos postos num grau de qualidade superior

ao dos romances, contos, novelas.... que em meu juízo quase estão ainda por ler. *Sobretudo a obra que tenho por capital na minha produção literária, A Velha Casa, que só a um reduzido escol tem merecido a vagarosa atenção que requer.*

Em carta dirigida a Miller Guerra, justifica novamente o seu carinho pela ficção longa, como é o caso deste romance (sublinhado nosso):

[...] Gosto muito daquele longo, minucioso e múltiplo convívio que nos permitem os romances extensos à Balzac, à George Elliot, à Tolstoi.... romances que são outro mundo no meio do mundo em que quotidianamente nos agitamos e uma vida à parte na vida que levamos todos os dias. *Os personagens de tais romances tornam-se-nos tão reais como os nossos parentes, amigos ou inimigos; e ler torna-se-nos conviver com outra gente, viver outras aventuras, ter outras profissões, morar em outras casas, visitar outras cidades, etc.*

Acrescentaria, eu, que nos pode levar ainda a reviver a nossa vida passada. É por tudo isto que a adorável leitura deste grandioso romance me empolgou, me conquistou.

5. 2. O Vol. IV de *A Velha Casa* tem um subtítulo denominado *As monstruosidades vulgares*, também ditas, pelo próprio Régio, de monstruosidades comuns. É claro que não estamos a falar de anomalias congénitas que afectam várias funções importantes do organismo, mas sim de carácter, do que é contrário à razão ou à moral, ou de factos que profundamente abalam a vida. Falando em razão, e antes de me referir às monstruosidades, parece-me que devo confessar-me: a nossa querida professora frequentemente nos vai falando dos filmes que vê e nos vai recomendando alguns. Pois bem, tenho vindo a criar maior atenção ao cinema, que desleixava bastante e, há dias, vi um filme intitulado “Enigma”. A história é sobre o sistema que o Estado-Maior de Hitler usava para codificar/criptografar as mensagens operacionais e logísticas, sem que os aliados entendessem o seu conteúdo. Foram os ingleses quem decidiu tentar quebrar essa enorme dificuldade, criando um grupo de trabalho constituído por cientistas, criptólogos e outros crânios, nomeadamente um matemático excêntrico. Após algumas reuniões preliminares, o crânio matemático concluiu que, pelas vias que estavam a seguir, o processo demoraria dezenas de anos a descodificar. Só uma máquina resolveria isso. E assim foi, em menos de 3 anos quebrou o enigma.

Como eu não tenho máquina, nem sou génio, nunca poderei compreender o enigma Lelito, as suas ânsias, as suas interrogações. Esta personalidade com-

plexa, cheia de dúvidas e dificuldades existenciais, está nos antípodas daquele que sou. Eu nasci para ser feliz e, portanto, “não sei por onde vou, só sei que não vou por ali”. Prefiro ir sempre a direito.

Gostaria ainda, antes de me referir especificamente ao Vol. IV, de fazer as seguintes considerações: a escrita desta que considero uma grande obra literária, cheia de conteúdo e de análise dos sentimentos, das relações pessoais e familiares e conjugais (ciúme, complexos de inferioridade, preconceitos, atavismos...), demorou longos anos, parecendo-me que a qualidade intelectual e literária se foi acentuando, quer no estilo da escrita, na beleza de muitos diálogos, na forma precisa como retrata as figuras que viviam na *Velha Casa* e no tipo de linguagem utilizado, desde muito evoluído, até outros bem populares. Efectivamente, este Régio do 4º Volume, quinze anos depois do 1º, parece-me mais denso e consistente.

5. 3. Neste 4º Volume, a acção envolve os quatro irmãos em diversas situações e locais (Azurara, Porto, Coimbra e Lisboa), num período de grande tragédia familiar, com a morte do Pai (Martinho Trigueiros), da Mãe (Maria Teresa), da afectuosa e fiel Piedade (quer à Família, quer à Nossa Senhora da Piedade), da filha de Lelito (Babi) e, por fim, de Joaquim Cancela, marido de Maria Clara. Vão-se desenvolvendo, e observando em todo este percurso, situações que o autor entende como monstruosidades. Percebi, pelo menos, as seguintes: *morte, maledicência, calculismo do Lelito, cobardia, violência conjugal, frivolidade, inimizade e devassidão*

5. 4. Lelito, já homem, considerando-se de craveira intelectual superior aos demais, continua, porém, a sentir-se acanhado e pouco ousado. Martiriza-se, lastima-se, sente-se infeliz, sobretudo em ambientes que considera serem-lhe inferiores. A figura central deste romance é, sem dúvida, Lelito, (já agora, Manuel Trigueiros): inseguro, mas também de consciência megalómana. A um homem, ou um jovem como ele, que afirma: “Sou feliz, porque sou infeliz”; “Já comecei a ser uma das criaturas mais infelizes da terra, e hei-de sê-lo, quero sê-lo”, eu contraponho:

ESTOU FELIZ PORQUE SOU FELIZ
SOU FELIZ PORQUE ESTOU FELIZ

6. VIDAS SÃO VIDAS

ou

a autobiografia de Jaime Franco

ou

o cinismo no processo da criação literária

6.1. Nota introdutória sobre a realidade apenas perceptível no texto literário ou a configuração da realidade no texto literário

Antes de seguir com a análise e comentário do texto, não se poderá deixar de recordar que estamos no mundo da construção literária como o autor faz questão de dizer: “Suponho que já o leitor estará suspeitando que também eu tenho uma costela de literato, mas sou diferente dos mais”(p. 224) Mas o texto, embora se suporte numa história em que se refere um nascimento e uma juventude passadas num mundo moral burguês e uma mudança para um mundo moral a que pertence uma personagem feminina cheia de ideais e sonhos, o que o distingue não é o puro relato dos factos dessa história dum nascimento, duma juventude passada num mundo moral burguês e da mudança para um mundo moral moldado por ideais. O que o distingue são as razões que enformam e informam a perspectiva sobre o modo como teriam ocorrido ou em que teriam ocorrido esses factos que estruturam a narrativa. A importância dessas razões é que a realidade literária do que ocorre depende da perspectiva com que a narrativa é elaborada. A avaliação da importância dessas razões que enformam a perspectiva aproxima-nos de uma teoria da construção literária. Neste caso, de uma teoria cínica da construção literária. E isso faz-nos querer enquadrar esta atenção à perspectiva de análise em algumas ideias sobre o processo de construção literária que a seguir se apresentam. Construção literária que implica uma noção literária de realidade ou uma realidade perceptível no texto literário. Realidade que podemos olhar sob duas perspectivas: ou como realidade escondida desvelada no texto literário, ou como realidade intensificada pela ficção literária.

Na primeira perspectiva, a da realidade escondida desvelada no texto literário, o que estamos a dizer é que é o desbravar desse segredo do real, ou dessa realidade “escondida”, que é o objectivo da construção literária ou, de uma forma mais específica, da construção romanesca. Na segunda perspectiva, a da intensificação da realidade, estamos a dizer que a realidade revelada na construção literária é resultado da ficção ou é resultado do irreal romanesco, ou ficcional. Vamos designar ambas as perspectivas, a da realidade escondida desvelada no texto literário e a da realidade intensificada pela ficção literária, por configuração literária da realidade, ou, no contexto desta análise, simplesmente por configuração da realidade.

Em concordância com isto, vamos dividir em duas partes este texto. A primeira, tem mais que ver com a realidade escondida desvelada no texto literário

e designa-se como: A visão cínica do homem e da sociedade na configuração literária da realidade. A segunda parte está mais relacionada com a intensificação da realidade e designa-se como: As hipóteses inventadas que se prestam a ser exploradas literariamente.

6.2. A visão cínica do homem e da sociedade na configuração literária da realidade

Introdução I: a referência ao cinismo e à caricatura em negro

Na última página do capítulo VIII, do Volume IV de *A Velha Casa*, que aqui é designado como autobiografia de Jaime Franco, pode ler-se:

Durante a penosa leitura (das folhas que Jaime Franco lhe entregara relatando a sua autobiografia), fora germinando no espírito de Lelito que Jaime Franco não exagerava o seu cinismo, não se caricaturava em negro, senão para o ofender e provocar. Lançou de si aquelas páginas.

Este exagerado cinismo de Jaime Franco e a caricatura em negro com que se configurava, faz parte do processo que acima se referiu como configuração literária da realidade.

Introdução II: Um começo cínico: uma verídica história que poderia não sê-lo

Um dos meus gostos é inventar autobiografias. Nunca as levo até ao fim pois nunca chego ao ponto em que estou da minha biografia real.

Duas novidades espero introduzir nesta minha nova autobiografia, que são as seguintes: Uma é não ser inventada. Proponho-me desta vez contar a minha verídica história. Das outras eu dizia o mesmo mas não era verdade. Também agora poderia não sê-lo, caro leitor. Acredita lá no que quiseres.

6.3. Cinismo e condições (cínicas?) para uma natureza cínica

1. a indiferença moral e a ausência de sentimentos acompanha a satisfação intelectual de ver claro nas descobertas de ordem sexual:

Sou pouco inclinado a sentimentos ternos (p.226). Quanto às faculdades: já disse que me tenho por inteligente... (p.227) Precocemente iniciado na vida sexual, bastante novo podia já interpretar certas coisas (p.242). Talvez apenas as interpretasse com a satisfação intelectual de ver claro e uma certa ironia que não sei porquê várias vezes acompanha as pequenas ou grandes descobertas de ordem sexual, mas sem qualquer espírito de aprovação ou desaprovção. (p.243)

2. o desejo e satisfação sexuais no lugar do amor

Eu nada ignorava já dos mistérios sexuais, pelo menos dos mais correntes. Desde os 13 anos que conhecia mulher. (p. 236). A uma delas (das criadas de minha casa) devo as minhas primeiras experiências amorosas, e levadas bastante longe, apesar da minha idade então quase infantil (p. 242). Aos 16 anos frequentava quase regularmente casas de mulheres e tentava conquistas fáceis. ... “Cedo pensei que elas me poderiam ajudar” (p. 243). Fora esta espécie de «amor» a que tenho estado aludindo, insisto em que verdadeiramente não sei nem sabia se precisava então de amor (p. 243).

3. ver-se com a franqueza e a lucidez da inteligência como condição para o reconhecimento dos vícios ou perversões como parte das suas qualidades.

(Reconhecendo que das suas qualidades invulgares fazem parte os seus vícios ou perversões ou o que chamam assim... E tendo-se por inteligente (p.227), (habituar-se) a ver-se e aos outros com inteira franqueza e toda a lucidez possível: com o que geralmente chamam cinismo, crueza ou coisas semelhantes (p.238).

6.4. Cinismo a enformar a perspectiva sobre o homem, a sua vida social e familiar

a. Da personalidade anti social no homem

Vários homens trazem consigo um mistério, um crime oculto, um vício interdito, uma segunda vida, uma qualquer mania perigosa, uma personalidade anti-social. O incidente com o Dr. Damião (em que este o tentou seduzir revelando a sua escondida homossexualidade) fez -me suspeitar o que depois muitas vezes verifiquei e me veio a servir de muito, que vários homens trazem consigo um mistério, um crime oculto, um vício interdito, uma segunda vida, uma qualquer mania perigosa, uma personalidade anti-social, em suma... (p. 237).

b. Da vida social marcada por uma luta subterrânea

Da personalidade anti-social do homem decorre a configuração da vida social como marcada por uma luta subterrânea entre os que trazem consigo um vício interdito e os que se valem do conhecimento dessa fragilidade social para os controlarem. Se nos apoderarmos, pois, da sua incógnita, apoderarmos do nosso homem, temo-lo nas garras! E não só no sentido do *chantageur*, posição inferior a que as necessidades da vida algumas vezes me terão obrigado... (p. 238)

c. Das relações com amigos e camaradas do liceu

Influenciar os amigos, torná-los escravos das suas opiniões e caprichos e abandoná-los e a decepção e o ódio que no fim dessas relações de dominação lhe ficava e que materializava a decepção que havia em si.

“Sobre um ou outro camarada que conseguisse conquistar e prender, a minha influência era dominadora: depressa se tornavam escravos das minhas opiniões e dos meus caprichos” (p. 233).

Relações de escravização aos seus apetites sexuais, mesmo envolvendo relações homossexuais. Escravizava e não era escravizado devido à mediocridade ou impotência fundamentais dos seus amigos (p. 233)

d. das relações na família burguesa

Na família burguesa: a mãe que o não amava; o pai que ele desprezava; o amigo da família que à mãe dava a oportunidade de fingir de etérea criatura; a iniciação sexual com uma das criadas.

O trato insignificante dos pais, a irritante distância a que o mantinham. Da mãe que o não chegara a amar e que ele via como sendo do tipo de mulheres que sempre lhe agradou. Do pai que era advogado, que defendia nobres princípios democráticos, lhe dava dinheiro para as suas extravagâncias e lhe inspirava desprezo. Do amigo da família que visitava a casa quase todos os dias, amador de literatura e música, com quem a mãe representava o papel de etérea criatura superior e incompreendida. Das criadas, a uma das quais devia as suas primeiras experiências amorosas, levadas bastante longe, apesar da sua idade então quase infantil (p. 232...242).

6.5. A moral não resulta de um imperativo ético interior

O homem é que inventa a moral. Nesta autobiografia aparecem duas ordens de moral: a moral burguesa e a moral dos ilusórios ideais a que Flávia pertencia.

a. A moral burguesa

Uma moral que serve o homem social, não é servida; e que não serve a todos, serve apenas o homem comum; e da qual faz parte o ser clandestinamente ofendida. O homem comum: o mesmo (homem comum) que a defende é o mesmo que a ofende em várias escapadelas; e o mesmo que a ofende em várias escapadelas é o mesmo que odeia e receia os que se lhe evadem, isto é, os que não a adoptam como convenção social. Como resultado: Sendo a mais própria à vida do homem comum na sociedade tal como está organizada, a moral

significa apenas uma linguagem que sustenta a vida social. Em que moral burguesa e homem comum não se podem separar (p. 244).

b. Mundo moral a que Flávia pertencia

Era um mundo moral que correspondia ao que caracterizava Flávia:

- Uma sentimentalidade excessiva (“Bela duma beleza delicada e magoada, aparentemente frágil, que dizia bem com a sua sentimentalidade excessiva e o seu romantismo incurável”) (p. 262).
- Uma ingenuidade que podia fazer duvidar da sua inteligência. (“Qualquer coisa havia em Flávia de menina permanente: uma frescura, uma ingenuidade que parecia vencer todos os embates, e injustamente podia fazer duvidar da sua inteligência”) (p. 262).
- O dom de viver num mundo imaginário como dentro duma doirada rede. (“Chegava a tornar-se invejável o seu dom de viver num mundo imaginário como dentro duma doirada rede que ele mesmo continuamente urdisse”) (p. 262).
- Uma sensibilidade como patetice pura (Para quem se cansasse de Flávia ou nunca chegasse a simpatizar com ela, a sua sensibilidade apareceria como pieguice ridícula e a sua tendência devaneadora como patetice pura (pp. 262/263).

c. Autor muda para o mundo moral a que Flávia pertencia. Flávia que era rica e o poderia ajudar.

“E um dia abalei” (deixou o mundo moral burguês da casa dos pais para o mundo moral a que Flávia pertencia). “A tal minha carta” (uma carta de que se apoderara dirigida à mãe pelo seu amante) “lá ficara no escritório do pai, como denúncia do mundo moral de que saía.” (p. 261) “Flávia era uma mulher de *uns* quarenta anos, que devia ter sido bela, ou que bela ainda se conservava para o meu gosto.” (p. 262) “Flávia tentava-me porque me agradava como mulher, porque pertencia a um mundo moral diferente, e porque era rica e eu esperava que viesse a ajudar-me.” (p. 264)

d. Problema do “mundo moral”: o autor com vontade de destruir certos mundos morais

Uma vez que não há um imperativo ético no homem, e que o que há são convenções que visam sustentar a vida social, põe-se o problema do posicionamento do autor perante um ou outro mundo moral existente. É o que ele designa por problema do mundo moral, para cuja importância chama cínicamente a atenção do

leitor. “Não sei se já notaste, *caro leitor*, que o problema do «mundo moral», da moralidade, é muito importante neste escrito, a par talvez do seu conteúdo psicológico.” (p. 264) Por outro lado, a propósito de Flávia, há uma referência a certos “mundos morais” que pela sua superficialidade, o seu convencionalismo ou então, paradoxalmente, a sua solidez exacerbam no autor a sua vontade de os destruir (p. 264).

6.6. A vivência do amor com Flávia

Flávia devia ter sido bela, pertencia a um mundo moral diferente, era rica e podê-lo-ia ajudar; tentava-o e agradava-lhe como mulher. A configuração da realidade literária do amor com Flávia apresenta-se reduzida ao acto sexual e cinicamente figurada. Do lado do homem o posicionamento e vivência são configurados como não sendo diferente do que se estivesse com uma prostituta. Sadismo e perigosos enriquecimentos fazem parte do cardápio. Por parte da mulher apaixonada pressupõe-se uma submissão que não se distingue da de uma prostituta.

Assim, destaca-se:

a. A ternura sexual misturava-se com o que chamam sadismo.

...”mulheres como Flávia” ... para geralmente serem adoradas ou aborrecidas provocam a ternura sexual misturada com o que chamam sadismo ou uma benevolência amorosa (p. 263).

b. Gostar de cruéis ou perigosos enriquecimentos.

“Também tenho de confessar que a meu modo gostei verdadeiramente de Flávia”...”Gostei apesar dos cruéis ou perigosos enriquecimentos que o meu feitio naturalmente insere nesse gosto.” (p. 263)

c. Flávia gostava, como as prostitutas, de ser seduzida. E assim como o autor seduzia prostitutas, para delas extrair o que pudessem dar, assim seduzia Flávia. “O interesse desta minha primeira conquista importante vinha ... de eu estar no começo da minha carreira de sedutor (julgo que sabes, caro leitor, que as próprias prostitutas querem ser «seduzidas» se delas se pretende extrair o que possam dar)” (pp. 263/264)³.

³ Lembremos aqui, como adiante, na parte II, se verá, que uma das fantasias que o autor admite como uma «configuração literária» possível para narrar a história da sua vida é a de ter sido gerado numa casa de prostitutas.

6.7 As hipóteses inventadas que se prestam a ser exploradas literariamente e os dados da consciência actual sobre como as coisas se passaram.

Para além deste cinismo e caricatura em negro, o texto caracteriza-se ainda por apresentar diferentes casos que o autor conta como “inventados” e que qualifica como “interessantes para serem objecto de exploração literária”. Vamos começar por comentar os casos em que narrativas “factuais” ou “factos” diferentes da realidade corrente podem ser mais adequados à exploração ou construção literária da realidade. Sejam as seguintes citações:

1. “Tenho inventado que me criei num bairro sinistro, e por miséria e contágio meu pai fora parar à cadeia; que por honrosa excepção fui gerado numa casa de prostitutas” [...] (p. 224).
2. “Não sei se a realidade da minha geração é mais ou menos interessante que a fantasia (da geração numa casa de prostitutas). Mais conforme com a vida corrente cá da nossa Lisboa, isso é”. (p. 225).
3. “Qualquer destas hipóteses que inventei é verosímil e se prestava a ser explorada literariamente.” (p. 224).

Não esquecendo de notar que, na 2ª citação, a “fantasia (da geração numa casa de prostitutas). (é) mais conforme com a vida corrente cá da nossa Lisboa”; e lembrando que, na 3ª citação, “qualquer das hipóteses se prestava a ser explorada literariamente”, podemos concluir, para uma perspectiva de configuração literária da realidade, que a realidade dos vícios, crimes e baixeiras é a mesma nos dois casos: no modo em que foi gerado e nasceu e na fantasia de que foi criado num bairro sinistro e gerado numa casa de prostitutas⁴. Sendo certo que na segunda citação se diz não saber “se a realidade da sua geração é mais ou menos interessante que a fantasia” (da geração numa casa de prostitutas). Mas isso não significa que se esteja a dizer que a realidade em si, dos vícios, crimes e baixeiras não seja, do ponto de vista literário, a mesma nos dois casos. O que está a dizer é apenas que numa delas se pode chegar a uma configuração da realidade mais interessante do ponto de vista literário que na outra.

Mais um factor a interferir ou a determinar a realidade literária: os dados da consciência actual a completar o modo como as coisas se passaram: “Talvez as

⁴ Lembre-se o que acima se disse a respeito de Flávia: que o sexo praticado com Flávia não tem mais dignidade que o sexo praticado com prostitutas. Assim sendo, podemos aqui lembrá-lo para dizer o mesmo deste em relação àquele.

coisas se não passassem então como as procuro hoje expor. Provavelmente as completo agora com os dados da minha consciência actual “(p. 234). Sendo a realidade perceptível na narrativa literária afectada pelos dados da consciência actual do autor, confirma-se porque é que a verídica história que desta vez o autor se propõe contar, (ver citação anterior (p.223)), é um processo que está sempre em construção e sempre sem corresponder à sua situação real.

Para quem em nada acredita e só vê e só valoriza o que a inteligência lhe permite perceber, isto de um processo sempre em construção e sempre sem corresponder à situação real será um cínico resultado e uma cinica desvalorização da construção literária?

Se, com essa invocação de “os dados da consciência actual” havia uma intenção cínica do autor de desvalorizar a realidade literária, também não se pode esquecer que a realidade literária é, de facto, um processo sempre em construção. A consciência do homem (escritor ou não) não pára de se reconfigurar. Independentemente disso julga-se ter conseguido perceber a importância das razões que enformam a perspectiva com que são olhados os factos para se chegar à realidade literária. De facto, fica realçada a importância das razões que enformam a perspectiva do real na construção ou configuração da realidade literária numa narrativa.

7. A VELHA CASA

Ler *A Velha Casa* é ler uma grande criação e “as grandes criações da literatura e da arte não são imediatamente para todos” (III p. 186); são para aqueles que querem o encontro consigo próprios para também encontrarem os outros, e que fazem desse querer um percurso persistente, oposto a qualquer superficialidade. Intérpretes dessa “linguagem das suas vozes íntimas” (III p. 54), poderão alcançar a dimensão universal no encontro consigo, tal como Lelito a poderá ter encontrado na simplicidade de Azurara: “Buscar-se a si próprio além, para quê, se já ali se encontrara...?” (V p. 57).

Casa que nem o tempo envelhece, antes engrandece - uma casa intemporal porque albergadora de multímodas gerações, alheias a modas ou costumes da ribalta, mas profundamente conscientes de uma ampla missão / dimensão estética e humana.

Reflexões sobre o uso da língua portuguesa

ALBERTINA PINTO RIBEIRO

Ultimamente, a Língua Portuguesa tem vindo a receber, distraída, complacente, ingénuo e reverenciadora, uma enorme invasão de vocábulos estrangeiros, designadamente ingleses. Não há emissão televisiva e radiofónica que não instale, eruditamente, os seus enxertos importados, que fazem turismo residente em muitíssimos domínios: política, publicidade, economia, moda, desporto, arte, enfim, um mapa linguístico inglês recobrando o português, uma “brentrance” a nosso pedido.

Mas, se há áreas lexicais em que o intruso pode ter pertinência por especificidade tradutora, muitos há em que se facilita a imigração por simples e imponderado modismo. Lembremos *timing*, *briefing*, *running*, *show*, *ceo*, *coaching*, *open day*, *open space*, *look*, *red carpet*, *feed-back*, *top*, *personal trainer*, *talk show*, *show business*, *off*, *in*, *shirt*

Ou ainda, por outra via, *performance*, *tournee*, *chef*, entre mais.

Se a Língua Portuguesa não integrasse vocábulos próprios perfeitamente tradutores dos conceitos ou se estivessemos perante anglicismos, francesismos incorporados nos sistemas gráfico e fonético portugueses, outra seria a questão. Porém é de adopção imediata e irreflectida que parece tratar-se. Mas, quando se tem pão em casa (e bom), vai-se pedir ao vizinho?

Outro é o caso de pronúncia dupla de vocábulos estrangeiros como Gulbenkian, Nobel, Juncquer, Al Qaeda...Por vezes, na mesma emissão,

basta que mudem o jornalista, o político, o comentador, para se ouvir a variante.

Na realização fónica portuguesa, pratica-se correntemente diérese sobre palavras tais que gratuito, fortuito, desfazendo, portanto, o ditongo, que deve ser pronunciado numa só emissão: *uí é*, pois, uma pronúncia anómala.

Assiste-se ainda a morfologias espúrias, com regimes preposicionais intrusos: “chamar de” ocorre com acentuada frequência, como se fosse da norma portuguesa dizer, pela mesma via de razão: “Eu chamo-me de António. Ela chama-se de Isabel”.

O DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA, da Academia das Ciências de Lisboa, regista a locução adverbial “a sério”, que

aplica em: levar a sério, tomar a sério. Por que razão se usa, “à séria”, que o mesmo dicionário não conhece?

E “ter culpa” obrigará a “pedir desculpas” para poder receber “desculpas aceites”?

Prosseguindo na análise de número e ao dizermos os Andrade, os Távora, será que admitimos dever ter Eça titulado o seu romance “Os Maia” em vez de “Os Maias”?

Quanto ao género gramatical, “personagem” dispõe dos dois, masculino e feminino. No entanto, na apresentação de usos, o mesmo Dicionário sempre aplica o qualificativo feminino: personagem modelada, personagem plana, personagem redonda, personagem secundária, personagem muda.

É, aliás, o género prevalectante nos lexemas com a mesma sufixação. Torna-se, por isso, estranho, ouvir os profissionais do teatro, do cinema, das telenovelas, na mesma oportunidade, uns a seguir aos outros, usarem cada um a sua forma.

TAC, que o Dicionário aqui consultado regista como “substantivo masculino”, é gramaticalmente autónomo face a “tomografia axial computadorizada” de que constitui um acrónimo. Logo, “o” TAC e não “a”.

“Controlo” admite a forma dupla “controle”. Se bem que alfabeticamente a segunda devesse preceder a primeira, a verdade é que a forma privilegiada é a primeira: “controle” surge à cabeça. Controle está mais próximo da origem francesa - *contrôle* - e, por vezes, a sua pronúncia errada suprime a vogal final. É, todavia, controlo que preside a todos os exemplos citados: controlo de armamentos, posto de controlo, controlo social, grupo de controlo, controlo remoto, torre de controlo, unidade de controlo periférico, controlo de natalidade.

A língua não é estática, é certo. Mas também é certo que se nos impõe defendê-la, preservá-la, honrá-la. Garantir para ela o selo de natalidade, de molde a que também ela possa receber o tão e bem provalado “Portugal sou eu”. Pois que seja! Ser, o verbo matricial que identifica pátria e língua:

“A minha pátria é a língua portuguesa”.

Epifania

FRANCISCO PRÍNCIPE

Em 06 de Janeiro de 2015
Dia de Reis

O féretro subia a pedregosa ladeira, íngreme, difícil e, naquele dia, tórrida. Era uma caixa pesada, com ferros rebuscados, incaracterísticos e afeados que bordejavam uma madeira de um brilho artificial, profundamente impróprio e desagradável.

Seguia estendido, dentro do carro fúnebre que, de porta levantada, expunha um falso jardim de flores que agasalhava aquele frio esquifo, trouxa sepulcral, silenciosa e plúmbea. Ramos, coroas, cartões escritos e fitas enlaçadas dispunham-se num amontoado ordenado de pétalas de vermelhas e brancas rosas, com colarinhos de verdes avencas e espargos; seguiam na carreta, tentado amaciar a realidade. Embrulhavam, vivificando e memoriando, em natural e colorida beleza, a negrura da ocasião.

Atrás, duas crianças brincavam na surdina da impercetibilidade do que estava a acontecer. No calor da sua idade, e do dia, saltavam compostamente, entre os familiares, que com cerrada e apiedada frente perseguiram o carro e o féretro. As crianças saltitavam em vestidos ligeiros, mostrando uma expressão contraditória, mas linda, ao momento que decorria.

A urna era enorme, assim como tinha sido grande o homem que portava; arrastava-se na subida escarpada acompanhada do roncar lento e esforçado do carro e da respiração ofegante dos acompanhantes. O sol revelava-se num calor apertado e condicionador, fazendo com que a saudade fosse tomando a forma de um garrote que aperta, aflige e sufoca.

Na primeira fila seguia a família mais chegada, sobrinhos e primos que constituíam um muro em cujo centro se destacava o único filho. Eram compactos na estreita ladeira, alguns gordos, outros emagrecidos, todos já velhos. No meio, o constrangimento do filho era disfarçado pela necessidade de vigiar, de perto, as crianças, suas netas, que seguiam brincando na incompreensão infantil da morte e, na sua inocência, serviam de alegre atalho entre o fenecimento e a vida.

O ataúde seguia devagar e inexoravelmente, levando o fim de uma existência. Tinha sido uma grande vida que pertencera a um homem encorpado no tamanho, comprido na idade, extraordinário nas viagens, nos feitos, nas capacidades, nas missões e nos sonhos que, naquele momento, seguiam, também eles, dentro da urna, emudecidos e, terrivelmente, ineficazes.

Seguiam devagar na longa e íngreme encosta que os levava ao cemitério; lágrimas de suor misturavam-se na dor do cortejo. Atrás, agrupados, os protocolares acompanhavam a custo o calor, o féretro, a família e a dor. Alguns caminhavam no sussurro das conversas de conveniência, abafavam com ais, na enconchada mão, os risos de uma piada deslocada ou de uma conversa de crítica. Os panegíricos, nestas ocasiões, são de desconfiar e as palavras adequadas são ditas em circunspectas fórmulas, não passando de murmúrios rápidos e arredios e, frequentemente são transportadas em longos abraços que, inusitadamente, são batidos em largas e sonoras palmadas, têm como fim falsear a eupatia.

O sermão laudatório, já o padre fizera; suficiente e convenientemente. Na sua distância profissional o cura sempre fala; é seu dever revisitar a história do defunto ou, pelo menos, recriar as expectativas, comuns e ilusórias, da vida do fenecido. Nunca se sabe onde está a verdade. A única que nos é dada conhecer, naquele momento, segue enclausurada, aprisionada pela prisão de chumbo, amadeirada, que subia, lentamente, a íngreme e escaldante ladeira.

É uma cerimónia terrível, assistir ao funeral de um homem. Não, por a morte em si mesma, mas pelo impacto factual que a vida, agora terminada, deixa. Um conjunto de atos, causas e consequência foram, indelevelmente, legados e, como tal, a morte não os safa e nunca os apagará. A morte é como o núcleo de um cometa que avança na inelutável e cega rota devastadora mas, atrás de si, deixa uma cauda infundável, larga e enorme, espalhada num espectro longo e ignoto, seja na sua beleza ou na sua capacidade de destruição. Tudo se estende numa enorme estrada espacial, como uma constelação de factos, de questões e de memórias que, arrastando-se por aquém, formam um cenário de uma labareda viva, visível e resplandecente.

Lentamente o féretro subia a íngreme calçada que terminava no silencioso cemitério. Nada existe, de material, num cemitério, apenas ilusões de uma passagem já efetuada, refletidas em ódios, indiferenças ou, mais comum, em ternos afagos de quem nos amou; quando tal acontece aquele espaço torna-se

pacífico, quase festivo e os nossos olhos revivem quando constatam a saudade, consoladora, do amor das origens.

O cemitério, que existe no topo desta íngreme calçada, está recheado de memórias vivas que discorrem diante do sentir da alma. Não são, na realidade, palpáveis; mas, como são umbráticas e singulares, movimentam-se numa essência reservada e privada, por tal, agigantam-se e agitam o íntimo.

O carro continuava a subir, arrastando cem anos de vida, pesada, marcante, escrita em corajosos e duros pergaminhos, que agora somente eram úteis, quando lidos e relatados numa narrativa de recordação transmita. As crianças, que brincavam respeitosa e atrás da carreta, nada sabiam dessa vida, somente conheciam a figura grande, austera, até distante que, de longe em longe, dava guloseimas na tentativa última de conquistar memórias. Era o bisavô, longínquo, amável, e reto. Tão reto, tão direito e impenetrável que era incapaz de entornar algum do mel que, sabia-se, existia. Escondia-o bem escondido e, agora, irremediavelmente perdia-se de tão fechado que estava. Esperava pelo saber da memória, para se dar a conhecer.

O cortejo subia, o calor apertava e uma mágoa de privação ia crescendo. A carreta parou, as flores foram desmanchadas, ficando a nudez de uma madeira feia, envernizada e cerrada. Os homens pegaram no esquifo, como quem pega em nada. A porta do jazigo estava aberta, escancarada, numa construção de granito tão duro e frio como a realidade da vida e da morte.

Aquela casa era, de certo modo, eterna, continha bisavós, avós, mães e, principalmente, uma mãe. Agora ficaria com um pai que já era bisavô. As crianças, as bisnetas, percorriam o espantado olhar pela montra da família de quem nada, ainda, sabiam. Ouviu-se o desfazer dos sussurros, ouviu-se o bater das portas dos carros que subiram a ladeira, ouviram-se as despedidas e promessas de recordações perenes. Todos foram embora, as crianças ficaram imóveis perante o silêncio sepulcral daquela cerrada e escura frente de enigmáticos féretros.

Naquele silêncio, uma mão pousou sobre a madeira fria da urna, recém posta, foi um gesto raro e íntimo de uma complacência inovadora e, como tal, único. Aquela capa de madeira, feia e fria, não seria, agora, um obstáculo, já que, a partir deste momento não mais entaves poderiam existir.

Aquele gesto de aliança geracional prolongou-se e repercutiu-se numa constância de um sentir profundo que, até ali, fora vítima de uma retidão da matéria

que, inexplicavelmente, impedira de exprimir, de olhar e comunicar, como se houvesse uma invisível vala de assanhados espinhos.

E no silêncio da memória, aquele simples gesto revelou a possibilidade e necessidade de se abraçarem, amando-se com a ternura que a saudade revela e oferece.

Do Porto a Barca de Alva, pelo rio Douro¹

ANTÓNIO VASCONCELOS²

Participar num cruzeiro fluvial no Douro é a melhor forma de apreciar a extraordinária beleza das paisagens do Vale do Douro. Situação única em Portugal, na Europa só tem paralelo com o Vale do Reno

A primeira viagem que fizemos no rio Douro foi a 14 de Outubro de 1994, no navio **Vista Douro**, da empresa “Douro Azul”.

Tratou-se de uma louvável iniciativa do Eng. Alexandre Sousa Pinto, na qualidade de Presidente do Conselho Directivo da Ordem dos Engenheiros - Região Norte, que, no final do primeiro mandato, convidou os corpos gerentes e seus cônjugues para uma viagem no rio Douro.

Fui convidado na qualidade de vogal do Colégio Regional de Electrotecnia, tendo sido acompanhado de minha saudosa mulher, Maria Elisa, nessa viagem que começou com o trajecto Porto - Régua, efectuado de autocarro, com regresso ao Porto no referido navio, navegando até ao Cais da Ribeira.

Mais tarde efectuámos outras viagens no rio Douro, em vários percursos parciais: do Porto à Régua; da Régua ao Pinhão e da Régua a Barca d’Alva. Pude, deste modo, ficar a conhecer todo o vale do rio Douro.



Paisagem do Douro

¹ Notas - todas as imagens são de minha autoria, à excepção da “Milénio e vista Douro”, cedida pela empresa Douro Azul.

² O autor agradece:

(a) ao Eng. Carlos Brito o seu testemunho, que permitiu redigir este texto;

(b) à empresa Douro Azul a cedência da imagem do navio Milénio do Douro.

DO PORTO À RÉGUA

Cais de Vila Nova de Gaia, manhã cedo. Já lá está o navio **Milénio do Douro**, que nos levará até à Régua pelo Douro acima. Os marinheiros retiram as amarras e a escada de acesso, o motor acelera e vai começar esta viagem fluvial.



Navio Hotel da Douro Azul

A Ribeira vista do rio toma aspectos inusitados, numa perspectiva nova em que a neblina da manhã não deixa perceber todos os contornos. Rapidamente passamos por debaixo das pontes Luís I, Infante, Maria Pia, S. João e Freixo. Entretanto descemos ao *deck* inferior onde é servido um abundante pequeno almoço. Pelas amplas janelas ainda podemos ver o imponente edifício da Central Térmica de Ciclo Combinado da Tapada do Outeiro, alimentada a gás natural.



Barragem de Crestuma Lever

A barragem de Crestuma-Lever aparece ao longe. Logo que o navio entra na eclusa, os passageiros correm apressadamente para o *deck* superior para melhor acompanharem todas as operações. Os marinheiros amarram o barco aos suportes móveis que acompanham a subida da água e logo começa o fecho

da comporta. Já passa das nove e meia e dentro da eclusa sente-se bastante frio e humidade. A lenta subida do navio é um espectáculo único. Bastaram quinze minutos para chegarmos ao topo e de imediato começa a abrir a comporta superior. O rio aparece novamente, numa paisagem cheia de luz. A viagem continua e algum tempo depois estamos em Entre Rios, depois de atravessarmos a nova ponte Hintz Ribeiro, que substituiu a antiga ponte metálica colapsada em 2001. O rio faz aí uma pronunciada curva para o lado direito, permitindo que se veja a povoação de Entre Rios e o rio Tâmega que aqui desagua.

Na margem esquerda está o Mosteiro de Alpendurada, com o seu cais privativo. A paisagem modifica-se, as margens tornam-se abruptas e o rio estreita. Passamos entretanto quase ao lado da Senhora da Cardiga, uma imagem pintada na rocha, a quem os barqueiros dos barcos rabelos pediam protecção para os perigos da navegação, causados por umas fragas, hoje escondidas pela albufeira.

O almoço é servido no confortável *deck* inferior, todo forrado a madeira de mogno e com assentos das cadeiras forrados com tecido de padrão inglês. O navio dispõe de cozinha própria, onde o cozinheiro e ajudantes preparam as refeições.

Avistamos Carrapatelo, sua barragem e eclusa, a primeira a ser construída no Douro. Sucedem-se as mesmas operações, com a diferença que esta eclusa tem 35 m de altura, o que faz dela a mais alta do Douro e uma das mais altas do mundo.

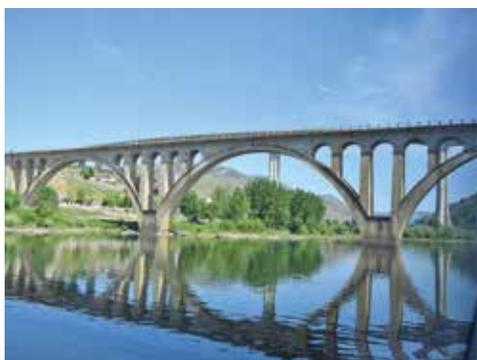
Muitos comem à pressa para novamente poderem ver o espectáculo da subida do barco. A eclusa enche-se também de embarcações de recreio, que aproveitam a boleia dada pela nossa embarcação (os barcos de turismo não pagam a passagem).

O vale alarga, o rio torna-se calmo e bucólico e o calor aperta. Aproxima-se Mosteirô e a sua moderna e esbelta ponte de betão, projectada pelo Eng. Edgar Cardoso. É tão baixa que obriga a tripulação a recolher o mastro do navio. Perto desta localidade o rio encontra a linha do Douro, que nos vai fazer companhia ao longo da viagem.

O rio estreita novamente e o comandante tem de manobrar constantemente o leme, de modo que a embarcação esteja sempre no interior do canal de navegação, balizado pelas bóias de cor verde e vermelha, espalhadas pelo rio. Passamos por pequenas povoações, Ermida e sua nova alta ponte, Porto de Rei e Barqueiros. Começa nesta última localidade a região demarcada do Vinho do Porto, com rochas xistosas, repletas de socalcos de vinhas.

O rio passa agora por um grande meandro e ao longe já vemos a Régua e suas três pontes. Entretanto podemos ver do lado esquerdo um novo moderno edifício, a então Sede do Instituto dos Portos e dos Transportes Marítimos (IPTM), Delegação do Norte e Douro. (desde Junho de 2005 a APDL é a Entidade responsável pela gestão de toda a via navegável)

O navio acosta no cais na margem direita do rio, perto da estação de caminho-de-ferro e assim termina esta viagem inesquecível, ao fim de sete horas de navegação.



Ponte de alvenaria da Régua



Sede do Edifício da sede do IPTM

DA RÉGUA A BARCA D'ALVA

São oito horas da manhã e a “Princesa do Douro” parte do cais da Régua. O navio vai repleto de turistas, em direcção a Barca d’Alva, onde irá chegar pelas cinco da tarde. Tem uma capacidade de 200 passageiros e dispõe de dois decks, o do restaurante (piso inferior) e o da grande esplanada, (piso superior), onde se situa o bar. Será uma longa e deslumbrante viagem, com cerca de 110 km, pelo Douro acima.

Enquanto os passageiros tomam o pequeno-almoço a bordo, são rapidamente atravessadas as três pontes da Régua e pouco depois a embarcação entra na eclusa da barragem da Régua. É fechada a comporta de jusante e a água começa a subir até atingir o nível superior, vinte e sete metros acima. Em seguida abre-se a comporta de montante e aparece uma nova paisagem, com o rio cheio de água, parecendo um lago. Os passageiros assistem com curiosidade a estas manobras, para muitos uma novidade.

Daqui até ao Pinhão a viagem segue no troço mais emblemático do Douro, ladeado de famosas Quintas de vinho do Porto. Começa-se por avistar a Quinta dos Frades, bem conhecida pelo seu solar com duas torres. Seguem-se outras Quintas de nomeada, entre as quais, a do Seixo (com as suas vinhas ao alto), a do Porto e a de La Rosa. Do lado direito avista-se a estrada Régua-Pinhão e do lado esquerdo vê-se a linha do Douro, cuja via-férrea quase encosta nas águas do rio. Entretanto passa velozmente um comboio e alguns turistas aproveitam este momento fugaz para tirar algumas fotos. No fim duma curva do rio, avista-se o Pinhão e sua bela ponte, o coração da Região Demarcada do vinho do Porto, instituída pelo Marquês do Pombal em 1756.

O rio começa a ficar cada vez mais estreito e são poucas as quintas que se avistam das margens. Antes da foz do Tua, o navio reduz a velocidade, pois estamos no troço mais estreito da via navegável do rio Douro, no qual as embarcações não se podem cruzar. Assim, a Princesa do Douro foi obrigada a parar para dar passagem a outro navio de turismo, que descia o rio. Após os apitos da praxe, trocados entre os dois navios, a Princesa do



Quinta dos Frades

Douro continua a sua marcha e depois avista-se a célebre Quinta dos Malvedos, propriedade da família Symington. Após o rio Tua, as margens do rio, são agora constituídas por enormes fragas de granito. O navio quase roça as margens do Douro, conduzido pelo olhar atento do experiente mestre e seus auxiliares, que observam cuidadosamente as bóias e a carta de navegação.

Aproxima-se a barragem da Valeira, o local mais espectacular da viagem. A Princesa do Douro entra na eclusa e repetem-se as mesmas operações já observadas na barragem da Régua. Após a passagem da eclusa, o rio dá uma curva quase a noventa graus e então avista-se o apertado desfiladeiro com rochas a pique, descendo para a água, numa paisagem ciclópica. A albufeira da Valeira submergiu em 1976 o temível Cachão com o mesmo nome. Numa fraga do lado direito foi gravada uma réplica da lápide original, comemorativa da remoção do referido Cachão, em 1791, durante o Reinado de Dona Maria II. Neste local faleceu em 1862, vítima dum naufrágio, o Barão de

Forrester, cidadão britânico e insigne homem do Douro, autor do primeiro mapa do rio Douro.

Pouco depois é atravessada a nova ponte metálica da Ferradosa, que substituiu a centenária ponte contemporânea da construção da linha do Douro. É nesta ponte que o comboio atravessa o rio em diagonal, deixando a margem direita e passando para o outro lado, onde irá continuar até Barca d'Alva. As vinhas quase desaparecem, com as excepções da bela Quinta de Vargelas, junto à estação do mesmo nome, e o Solar da Quinta de Vesúvio, construído por Dona Antónia Ferreira, fundadora da Casa Ferreira e actualmente propriedade da família Symington. Foi uma extraordinária e corajosa mulher, que se salientou no mundo dos negócios do vinho do Porto. Este solar foi imortalizado no filme Vale Abraão, de Manoel de Oliveira, onde foram filmadas as últimas sequências.

A paisagem muda completamente tornando-se menos agreste e nesta altura é servido o almoço, confeccionado a bordo. O Douro torna a estreitecer e faz um grande meandro na zona do Vale de Meão, onde desagua o rio Sabor, seu afluente. Atinge-se o Pocinho, actual *términos* da linha do Douro. O navio transpõe a última eclusa, desta vez a da barragem do Pocinho. Daí em diante até Barca d'Alva, não se avista presença humana, a não ser a abandonada linha de comboio, desactivada em 1988, que acompanha constantemente o rio do lado direito. A paisagem é rude com montes arredondados, repleta de oliveiras e amendoeiras e o silêncio é total, somente perturbado pelos motores da embarcação.

A esbelta ponte Almirante Sarmiento Rodrigues anuncia o fim da viagem. O enorme edifício da antiga estação fronteiriça de Barca d'Alva aparece do lado



Ponte do Pocinho

direito e mais adiante avista-se a ponte ferroviária do rio Águeda. Esta ponte faz fronteira entre Portugal e Espanha e era por ela que antigamente os comboios seguiam até Salamanca, pela linha da Fregueneda.

Os passageiros desembarcam no porto fluvial de Veja Terron, situado já em território espanhol e onde termina a via navegável do Douro. A viagem continua depois de autocarro até ao Pocinho e em seguida de comboio até a Régua, onde termina assim este inesquecível dia.

A NAVEGABILIDADE DO DOURO

No rio Douro nacional, (Porto a Barca d'Alva) foram construídas cinco aproveitamentos hidroeléctricos, respectivamente Crestuma-Lever (1986), Carrapatelo (1971), Régua (1973), Valeira (1976) e Pocinho (1983), que criaram grandes albufeiras de águas tranquilas, tendo sido assim domado este rio, célebre pelas suas cheias devastadoras. Cada uma das barragens foi dotada de uma eclusa, com dimensões tais que permitem a sua transposição por navios de grandes dimensões. Com a conclusão da barragem de Crestuma-Lever em 1986, a navegabilidade do Douro tornou-se uma realidade na totalidade do troço nacional, ou seja, entre a Foz, no Porto, e Barca d'Alva, numa extensão de 210 km.

No dia 24 de Outubro de 1986 partia do Cais da Ribeira o navio “Ribadouro” a caminho da Régua. O Eng. Carlos Brito era então Governador Civil do Porto e tudo decorreu sob a responsabilidade do mesmo Governo Civil.

Pretendeu-se dar a conhecer aos nossos parceiros da CEE a navegabilidade do Douro e a sua região. Foram convidados da viagem os Embaixadores e Embaixadoras dos países da CEE e representante do Governo, o Secretário de Estado dos Assuntos Europeus.

A navegação foi conduzida por oficiais e outros elementos da Armada Portuguesa, os quais asseguravam a segurança através do comando do barco e do apoio de meios próprios para sondagem permanente da rota. Ainda não havia sinalização do canal nem sequer eliminação de picos de rocha subaquáticos. O regresso ao Porto foi de comboio. (a)

A primeira embarcação turística chegou à Régua em Outubro de 1986 e, quatro anos mais tarde, a Barca d'Alva.

Mais tarde, em Julho de 1988, o então Presidente da República, Dr. Mário Soares, numa das presidências abertas, efectua uma descida cultural do Douro desde Barca d'Alva até ao Porto.

No final de 2016 existia a operar no Douro cerca de um centena de embarcações, das quais uma dezena de navios hotéis, que disponibilizam uma grande variedade de ofertas turísticas que vão desde o passeio simples de curta duração (passeio das pontes do Porto e Gaia) até ao cruzeiro semanal Porto - Barca d'Alva em barco-hotel de luxo.

Sugestões de leitura - Roteiro da Via Navegável do Douro, Gabinete de navegabilidade do Douro, Novembro de 1991.



Navio Hotel da Crosieurope

Giro eu e a Terra

MARIA FERNANDA BAHIA

Depois daquele amanhecer radioso, protege-me a sombra do planar dos grifos no subir das escarpas a vindimar uma aventura com um desejo carrasco e feroso. Ajuda-me o ímpeto eólico. A progressão torna-me cada vez mais perto do vazio azul e é lá que eu quero gritar os oxítonos e ouvir o eco no estalar da Natureza, o jorro vibrante sem malícia.

Os passos exigem intervalos gastos no deleite dos olhos postos nos túbulos da madressilva e a sua já atenuada fragrância a invadir-me a respiração rarefeita. Aqui e acolá, pedaços de tojo, urze e carqueja estão esboroados no trilho e entre as pedras, propositadamente postas por anteriores passantes ou desviadas por raposas ou outra fauna.

E cheguei. Não ofegante como pensava, sim surpresa.

Não quero pensamento mais do que a visão que me preenche. A vontade é dar um beijo de corpo inteiro à paisagem circular viva. Esta biodiversidade transmite força e, ao mesmo tempo, cria amor humano. As vozes companheiras são surdina e não ousa fotografar. Até onde me leva a retina?

Aquele ponto bem ao longe será casinha de férias com terreiro e tanque onde crianças brincam e se molham, ou pode ser um moinho junto ao ribeiro com leito vadio? Sei lá! Não identifico nem me importa a resposta porque seria distrair-me em palavras. Vejo o rendilhado a meus pés numa extensão imensa, para lá da serra, depois do vale tão fundo, coberto com algodão raro de neblina. Ao meu rodopio transfigura-se a vista, a cromaticidade muda tão rapidamente o semblante que eu não terei nunca modelo para gravar em telas a beleza que me atravessa a pupila.

Dou voltas devagar e mais depressa, uma e outra vez, mais outra e, a cada uma, parece-me ter mudado de lugar. Giro eu e a Terra.

E a noite fez-se.

Porto, Abril de 2017

Fundo relance

ALBERTINA PINTO RIBEIRO

A criança tinha os olhos redondamente abertos. Fixados. Imóveis. Num relance, doeu ver aquela morte viva esculpida em vida humana, incipiente ainda e já a apontar o fim. Que calor, que luz faltaram àquele ser em iniciação? Que água e que mão-afago passaram ao lado, passaram ao largo, gravaram mágoa? Passaram longe... Tão longe ...

Limites

ALBERTINA PINTO RIBEIRO

1.
Desce a Montanha
para encontrar o Mar.
Na areia fina,
ajoelhei,
repassada do fascínio
do big bang Deus --
Que Tudo fez criar,

2.
Desce o dia...
Cai a noite ...
E nunca mudarás este curso natural ...
Porque, tão-somente,
és Homem.
Falta-te ser Deus.
Aí mudarias o curso que não mudas.

3.
Não posso mais dizer-te.
Nunca te disse. E já não posso.
Agora sabes o encontro desviado.
E sabes ler as páginas vazias.

Unidade cultural *Poesia e Dizer*

MARIA CELESTE SOUSA ALVES

O programa da unidade cultural de *Poesia e Dizer* tem contemplado, nos últimos anos, a Poesia Portuguesa Contemporânea, caminho nem sempre fácil de percorrer. Foi necessária a adaptação a uma nova forma de compreensão da poesia, processo que passou, algumas vezes, por um esforço de libertação da lógica e da razão para se prosseguir numa via dinâmica de reconstrução. Nesta nova perspectiva, à palavra poética foi atribuída uma responsabilidade criadora peculiar que não se limita a focalizar uma realidade exterior, privilegiando antes o encontro com a essência das coisas. É o triunfo do sentir e do pensar. A posição estática de mero receptor passivo foi agora abandonada e o dizer poético tornou-se sobretudo um processo interpelativo. Esta atitude de abertura ao novo passa pela utilização da palavra, num desafio constante com a actividade criadora, que sempre tem como objectivo a fruição do belo e do inefável. E foi este movimento interior, indizível, que levou à produção de textos escritos diversos que - de forma espontânea ou motivada - têm sido uma constante ao longo das aulas. Dos vários poemas apresentados, foram seleccionados os que constam nesta revista FONTE e poderão ser apreciados nas páginas que se seguem. Importa ainda salientar o facto de as nossas aulas quinzenais decorrerem num ambiente ímpar de empatia, comunicação, diálogo e amizade, de forma que podemos sem dúvida afirmar que essas admiráveis ambiências nos têm fortalecido o espírito, constituindo, também elas, uma forma, quiçá mais elevada, de poesia.

Guardadora de primaveras

CARLOS A SILVA SANTOS

Dedicas ao jardim um tempo
como se quisesses guardar ali a
primavera,
fazer dele um colorido sempre renovado
de um tempo novo ou tardio,
num abraço permanente de flores.
Inebrias-te nos cheiros novos que
descobres
e segues uma transumância
perturbadora
como de um qualquer guardador do
intangível
que conservas em segredos,
e não expões aos olhares insensíveis
do mundo que te rodeia.
Fazes da tua arte, quase uma ciência,
penetras na arquitectura misteriosa do
girassol,
conferes-lhe a sabedoria da tua relação
com um sol que não sabemos qual é,
mas que é raiz
de tudo o que desenvolves na tua terra.
Elegeste rosas e jasmims, e
fizeste com elas a tua coroa,
o diadema que ofereceste à primavera,
que todos os dias fazes acontecer
e onde te tornaste rainha.

Raízes

JOSÉ MARCÍLIO TELES

Há rumores de mil cores enfeitando o
espaço
de gorjeios infantis
transportando aquele abraço de anãs
juvenis
árias que perduram na mensagem
da nossa voz e da nossa imagem.

São rumores de tambores
repercutindo a esperança de olhares
inquietaos
toada de lembranças
liturgia de afectos.

São rumores maternais
presos à terra que nos diz
que só o maior dos vendavais
arranca da árvore a raiz.

Se o mar soubesse...

MANUELA MIGUENS

Se o mar soubesse a força que me dá
Quando tudo o mais se esvai e me
aborrece
Se o mar pudesse sair de onde está
E ficar comigo, quando eu quisesse...

Fundo em mim, como em terra
despojada
Surgia vida, um mundo a desbravar
No meu ser, que então não tinha nada
Começava um mundo novo a despertar

Um mundo de infinitos e promessas
Um mundo de alegria e emoção
Trazido em ondas, pelo mar salgado...

Um mundo sem ódios, raivas, e sem
guerras
Construído com esperança, Paz e união
Um mundo ideal, para enfim ser
terminado

Uma Vida

M^A BEATRIZ JURADO

Veio no acaso de um dia,
Com os demais caminhou,
Nem ombro a ombro,
Nem de mão dada.
Sabia tão só
Das suas veredas,
Das escarpas,
Dos mares de areia a perder,
Das luras infindas da alma
Que lhe calhara.

Dias e noites consigo,
Ilhada dos outros,
Só de si dispondo,
As pedras talhava,
Na porfia
Do concerto redentor.

Paralela, sempre,
Não buscou justiça,
Consolo, partilha,
Nem nunca amor.
Vieram
Os que vieram,
Quando vieram,
E porque vieram
Não sabe.

Julgou cumprir-lhe o labor
Pra o retorno merecer;
De si, não deu,
Quem o poderia querer?

Írá no acaso de um dia,
Casualmente, como veio.
Não rebelada,
Nem mesmo descrente...
Será, apenas, o fim.

Jacarandás e saudade

MA ESTEFÂNIA MARQUES

Julho chegou!
Florescem os jacarandás
adotados pela cidade.
Mas...
onde está o jacarandá
da minha saudade?

No largo do Viriato
que quase cobria
quando floria
azul- violeta
era lindo de ver!...
E quantas vezes
fazia esquecer
o som agudo das sirenes,
a proximidade do Hospital!...

Porque lhe queriam tanto mal?

Quando agora passo
junto ao vazio
que deixou,
fecho os olhos.

Imagino os seus ramos
entrelaçados,
como que abraçando;
e transpondo o tempo
e o espaço,
o azul-violeta
das suas flores
voando...

Florescem os jacarandás
pela cidade
mas nenhum é tão belo
como o jacarandá
da minha saudade.

Resultado Improvável

MARIA DE FÁTIMA MARTINS

Na minha frente
há uma folha de papel, em branco,
imóvel e paciente.
Preso entre os dedos, o lápis aventura-se
na escrita.
E sai a palavra, a frase, o texto
escorrendo no papel.
E eu risco, escrevo e volto a riscar.
A folha continua imóvel, paciente, mas
não em branco.
E eu escrevo, risco e volto a escrever.
As palavras olham-me com desdém.
Empunho o lápis e mato as palavras.
Amarfanho a folha e lanço-a ao cesto:
arremesso convertido.
Basquete: 3 pontos
Poesia: 0

Maio de 2017

Mar

M. FÁTIMA MOTA

Quanto mar!
São as ondas revoltas a dançar
E todas se agitam sobre a espuma
branca.
É a brancura a escorrer
Sobre a rocha negra...
Há um cheiro a sal, uma música no ar,
Sinfonia forte, compassos vibrantes
Gigantes, gritantes para amedrontar.
Mas logo a seguir, já o mar acalma

E vem de mansinho
 Em murmúrios suaves, ternos,
 plangentes
 Cantar em segredo...
 Só que está a fingir por breves instantes:
 O mar, o que gosta, é de impor o medo.
 É a eterna cantiga:
 Ora encanta e enleia
 Ora acusa e castiga.
 Este é o meu mar!

Escavo nos pensamentos

MARIA FERNANDA BAHIA

saem recordações aos punhados
 amontoados
 desenho com elas um jardim
 só para mim
 evola um perfume intenso
 espalhado em redor
 atravessa portões fechados
 segue por caminho aberto
 demora-se aqui e ali
 tem o seu rumo traçado
 enfeitiça por encanto
 e tanto
 que não sabe quanto
 nem quão longe se evadiu
 ajudado pelo vento
 inebria até o mar
 e sobe tão alto
 que lá se transforma
 em canto de luar.

Chaves, Maio de 2016

Ecoss do Douro

M^A INÊS F. TAVEIRA

Debruçada numa sacada da casa
 Olho os vinhedos em socalmos
 Que se estendem até ao rio
 Olho cada folha de um outono
 Castanho avermelhado
 E verde seco amarelado pelo tempo
 Folhas já um pouco ressequidas
 Fustigadas por um estio abrasador

Uma onda de silêncio desce e sobe a
 encosta

E percorre-me o corpo todo
 Olho a neblina que se eleva suspensa
 No cume da montanha aqui defronte
 Uma brisa morna tinge o ar com o
 mosto
 Que ainda fermenta nos lagares
 Vindos não sei de que céus
 Pássaros em revoada
 Desafiam a quietude da tarde

Até que entardece

Oiço com maior nitidez
 O murmúrio compassado
 Da água no tanque de pedra
 E ao longe vagamente
 O toque das Avé- Marias
 No sino do campanário

Doong ... doong ... doong

A tarde pouisa no vagar do tempo
E convida ao recolhimento

A brisa leve dá agora lugar ao vento
Que agita a magnólia centenária
Debruçada sobre o velho tanque de
pedra
Há um vago perfume no ar
Último sorriso do jardim das rosas
Há folhas caídas no espelho da água
Muitas outras jazem por terra

Pouco a pouco
O sol esconde o seu esplendor
Esbate-se a cor de fogo
O céu empalidece
Crescem as sombras
Apaga-se toda a luz

Olho as janelas acesas
As primeiras luzes nos caminhos
Ouço o ladrar longínquo e magoado dos
cães

Pouco a pouco a noite cai
Fora
Dentro

Esta é a hora de todos os encantos

Boa noite Poesia

Tentativa de Comunhão

M^A MARGARIDA MESQUITA RAMOS

Vem pela madrugada e aproxima-te
devagar
para que o tempo me pareça mais longo

Tentarei ouvir-te e não falar,
perscrutando o que
de mais indizível existe dentro de ti

Que consigas, ao menos por momentos,
esquecer
as agruras da vida e fixar-te, com
alegria,
no que ela tem de positivo

Olha a água do rio que corre, plana à
superfície
e, no entanto, avança por cima de
pedregulhos
angulosos, robustos e agressivos

Procurarei adivinhar todos os teus
sonhos e,
se possível, ajudar a concretizá-los

Não te despeças com pressa para que
eu sinta
como eterno, o momento do encontro.

Concurso de Quadras de S. João 2017

RESULTADOS DO CONCURSO

1.º Prémio

Tu chamaste-me atrevida
 Por ir p'ra roda bailar?...
 Não sou de passar pela vida
 A ver a vida passar

Maria Estefânia Marques

2.º Prémio

O fogo estala no ar
 Salpicando o céu de estrelas.
 E eu, presa ao teu olhar,
 Nem sequer consigo vê-las.

Maria Estefânia Marques

3.º Prémio

Tanto balão, tanta cor,
 Tanta rua palmilhada!...
 Vamos p'ra Foz, meu amor,
 Esperar a madrugada.

Maria Estefânia Marques

MENÇÕES HONROSAS

Invicta, nobre, leal -
 Cidade com tradição -
 Junta um povo sem igual
 Na noite de S. João

No vaso de manjerico
 A quadra vou escrever
 A esperança com que fico
 É que tu a saibas ler.

Albertina Pinto Ribeiro

Disseste ter o desejo
 De regar meu manjerico
 Logo no primeiro beijo
 Ao dançar no bailarico

Maria Fernanda Bahia

Levaste-me até ao céu
 Na noite de S. João,
 Mas quando a chama morreu,
 O balão caiu ao chão.

Vá lá, não fiques sisudo
 Nesta noite de folia!
 S. João oferece tudo:
 Festa, amor, alegria!

Estalam foguetes no ar,
 Ardem fogueiras no chão,
 É o Porto a Foliar
 Na noite de S. João!

Maria de Fátima Martins

O foral manuelino do Porto. Notas de enquadramento e análise

FRANCISCO RIBEIRO DA SILVA¹



Foral Manuelino da Câmara



Foral Manuelino do Bispo

1 - INTRODUÇÃO

No dia 20 de junho de 2017 cumpriram-se quinhentos anos da outorga do Foral à cidade do Porto por D. Manuel I. A Câmara Municipal não deixou passar a efeméride sem a assinalar, tendo organizado uma Exposição comemorativa na Casa do Infante, publicado o respetivo Catálogo e promovido um ciclo de conferências. A Revista FONTE associa-se aos festejos foraleiros através desta pequena memória.

¹ Professor Catedrático da Faculdade de Letras da UP (ap.) Sócio de Mérito da Academia Portuguesa da História. Sócio Efectivo da Academia de Marinha. Socio-Correspondente do Instituto Histórico-Geográfico de São Paulo. Sócio Correspondente do Instituto Histórico-Geográfico de Minas Gerais. Mesário do Culto e da Cultura da a Santa Casa da Misericórdia do Porto.

2 - O QUE É UM FORAL?

É a primeira pergunta que provavelmente muitos farão.

Na resposta, teremos de ponderar a distinção entre forais medievais e forais novos ou manuelinos. Muitas vezes pensa-se e escreve-se que um foral é uma espécie de certidão de nascimento de um concelho. Se falarmos de forais medievais, a definição pode aceitar-se, mas com a ressalva de que muitos forais da Idade Média não instituíram concelhos porque eles já existiam. Na verdade, a formação e a organização mínima das comunidades de vizinhos foi quase sempre anterior à concessão do foral. Este, sendo expressão da autoridade régia ou senhorial, é também um reconhecimento régio (ou senhorial) dos direitos ancestrais da comunidade. É neste sentido que entendemos, por exemplo, o foral dado por D. Hugo à cidade do Porto em 1123. Aliás, o próprio diploma de D. Hugo aponta para a existência prévia de uma organização municipal rudimentar, visto que alude a um «conselho dos homens bons».

Na medida em que fixam normas que regulavam a vida local, os forais medievais foram instrumentos importantes para a governação político-administrativa das comunidades concelhias, não só no interior de si mesmas, mas também na sua relação com o Poder régio. Como escreveu José Marques, «a constituição de concelhos mediante a outorga de forais a povoações já desenvolvidas ou apenas embrionárias está subordinada ao objectivo formal de as povoar melhor e de lhes proporcionar um enquadramento jurídico-administrativo estável»².

Não se pode dizer o mesmo dos forais manuelinos. A hipótese da criação de novos concelhos parece estar fora das premissas. A existência das terras e dos concelhos a que são concedidos os forais, encontram-se já dotadas de um mínimo de organização administrativa desde há séculos. A concessão do foral pode ser olhada como um reconhecimento da importância histórica da Terra e do concelho, mesmo que este, entretanto, tivesse sido colocado na dependência de outro, como era o caso dos antigos concelhos do Termo do Porto.

É em vão que se procurarão neles normas sobre a organização do governo municipal ou sobre o modo de relação dos concelhos com o poder central. A referência eventual a magistraturas concelhias, por exemplo o juiz ou o quadrilheiro, não é para as criar ou restabelecer, mas parte-se do princípio de que

² José Marques, Povoamento e defesa na estruturação do Estado medieval português in «Revista de História», vol. 8, Porto, CHUP, 1988, p. 12.

estão no terreno e que devem actuar em conformidade. E é frequente a referência a bens concelhios, como os baldios e os maninhos ou até a direitos municipais, como as coimas ou determinadas taxas.

O foral manuelino é, pois, um diploma régio pelo qual se definem quantitativamente as relações tributárias de uma dada Terra ou concelho com o Senhor do Reino que é o Rei ou com os senhorios locais a quem esses direitos foram doados. O estabelecimento dessas taxas, direitos e pensões levou em conta as normas escritas, como os forais velhos ou inquirições, e o costume. Essas indicações foram averiguadas e esclarecidas e, em consequência, foram recuperadas, abolidas ou atualizadas. Aliás, os protagonistas e interessados deste processo são três entidades: o povo laborante (representado pela Câmara ou por elementos credenciados da comunidade), os donatários ou senhorios e o rei, em cujo nome são emitidos todos os forais. E a cada uma destas entidades é entregue um exemplar do diploma. No caso do Porto, o senhorio era o Bispo, a que Dona Teresa associara o Cabido.

O trabalho efetuado no tempo do rei D. Manuel I ficou conhecido historicamente como «reforma manuelina dos forais». A expressão tem sentido na medida em que, na sua causalidade, está o pedido repetido dos povos em Cortes para que se reformassem esses instrumentos legais antigos que se tinham desatualizado ou pervertido em virtude de circunstâncias diversas, incluindo falsificações dos senhorios. Mas, finalmente para muitas terras, não se tratou de reformar algo, mas da concessão de um diploma inteiramente novo, ao menos na sua formulação jurídica.

3 - O FORAL DO PORTO

Na sua origem e no processo da sua elaboração, o foral do Porto é distinto da maior parte dos forais manuelinos. Porquê? Não por causa da negociação prévia com o concelho porque essa foi a metodologia seguida em muitos. Mas o acordo não foi fácil. É que a interpretação dos direitos régios na cidade, desde longa data vinha sendo objeto de rijas e escandalosas contendas entre os três protagonistas: o rei e os seus agentes, o Bispo/Cabido com seus rendeiros e também os Juízes e Vereadores da Câmara Municipal. As muito faladas questões medievais entre o Bispo e a Cidade ou entre o Bispo e o Rei passaram em parte pela questão dos direitos senhoriais e tributos a solver pelos vassallos. Por isso, para lograr um texto aceitável pelas partes, Fernão de Pina, o negociador e mandatário régio, foi obrigado a estudar em profundidade todos os

documentos régios e episcopais que desde D. Hugo regulavam essas matérias, sabendo que não era fácil conciliar num diploma escrito os interesses do Rei, da Igreja, dos Burgueses e do povo em geral, num período em que a cidade do Porto já se ia afirmando como uma cidade comercial e pólo aglutinador das três Províncias do Norte, o que se veio a consagrar no final de Quinhentos com a fundação por Filipe II da Relação e Casa do Porto, cuja jurisdição abrangia todo esse espaço.

Uma leitura atenta do foral, que é acessível a não especialistas, mostra-nos a noção clara de que ele, no fundo, é acima de tudo uma carta de tributos e taxas, não já exclusivamente a favor do antigo senhorio, mas em que este aparece ainda como figura tutelar. A Igreja do Porto continua como grande beneficiária das rendas senhoriais. Mas atenção: não se trata aqui de jurisdição. Essa fora definitivamente cedida ao Rei em 1406 por concordata assinada por D. João I e D. Gil Alma. Mas, no que diz respeito ao poder simbólico, o Bispo do Porto continuava como figura tutelar

3.1 - Prerrogativas processuais da Igreja

Antes de avançarmos para a sistematização dos tributos foraleiros, não devemos deixar em claro o acordo estabelecido entre o Rei e o Bispo, transcrito no corpo do foral, no sentido de este não vir a ser estorvado na percepção dos direitos. A ideia fundamental era que, embora tivesse havido no passado contendas sobre a jurisdição da Igreja no arrecadar dessas rendas e direitos, tal seria evitado no futuro, para o que se estipulariam os seguintes pontos:

1. O Bispo, no seu próprio nome e do Cabido, nomearia os seus mordomos, rendeiros e requeredores, os quais arrecadariam os direitos e levariam os faltosos perante o Juiz dos ditos direitos e só perante ele.
2. Esse Juiz, do agrado e do consentimento da Igreja, seria pessoa leiga e dependente da jurisdição régia, teria um escrivão leigo que seria da Igreja e conheceria todos os feitos que aos direitos pertencessem, daria sentenças de penhora, se fosse o caso, e dele poderia apelar-se para outra instância: o Juiz dos feitos reais.
3. Da sentença deste poderia haver recurso para o Almojarife (espécie de Diretor de Finanças da época) e deste para o Corregedor da Comarca. Mas, para não aumentar a burocracia, os processos não se tresladariam, antes seriam levados os próprios processos e o Corregedor neles poria

seu despacho conforme entendesse mais justo, sendo a publicação desse despacho feita pelo escrivão do Corregedor.

4. Daqui, em certos casos, poderia haver ainda apelação para o Juiz dos feitos reais da Corte. Mas a apelação seria feita pelo escrivão do Juiz de onde o processo fosse levado.

Por outras palavras, o Bispo tanto poderia receber seus direitos pelos rendeiros e requeredores das rendas reais, como poderia nomear pessoas para arrecadar os ditos direitos e foros, os quais poderiam citar pessoas para serem penhoradas. Mas as execuções não seriam feitas senão por mandado do juiz. Aos penhorados restava sempre o direito de agravar para os oficiais régios, o Corregedor ou o Juiz dos feitos da Coroa.

Finalmente, esclarecia-se outro motivo ancestral de discórdia: o Bispo podia trazer água aos seus Paços, de acordo com o estipulado no foral antigo, e mesmo que, de tempos a tempos, deixasse de usar essa faculdade, não a perderia.

3.2 - Que direitos do Bispo/Cabido?

3.2.1 - direito das Colheres, direito das canadas e redízima da alfândega

O primeiro direito da Igreja era o chamado «direito das colheres», que primitivamente se arrecadava em casa contígua à Sé, incidindo sobre a medição de todo o pão, farinha, nozes, castanhas e legumes, mercadorias que, conduzidas pelo rio ou por terra, viessem de fora para se venderem na cidade. De cada quarenta alqueires, um ficaria para o celeiro do Bispo. Apenas seriam isentos os moradores da cidade quando as coisas que trouxessem fossem provenientes de suas produções ou rendas próprias, mesmo que se destinassem à venda. Mas das mercadorias que comprassem fora para vender na cidade pagariam como os outros, exceto se se destinassem a uso e consumo domésticos. O pão de fora que, vindo por mar, entrasse pela barra, pagava 1/60 avos do alqueire, proporção mais favorável aos mercadores, como convinha ao comércio de um produto essencial. Deste tributo eram isentos os vizinhos da cidade e arrabaldes, isto é, de Miragaia, Santo Ildefonso, Massarelos e Cedofeita. O imposto era cobrado fora de muros junto da fonte que ainda hoje existe, muito escondida, lá em baixo, em frente ao antigo edifício da Alfândega, chamada precisamente Fonte da Colher.

Também o vinho era onerado por várias taxas, umas para a Igreja, outras não. Uma chamava-se das **canadas**, que era assim: de todo o vinho que se ven-

desse «a prancha», ou seja, na própria barca ou batel, pagar-se-iam 25,5 canadas, a dividir entre partes iguais pelo Bispo e pelo Mordomo de Vila Nova, conforme mandava o costume antigo iniciado com D. Afonso III. Outro era o dos **milheiros**, ou seja, para além das canadas, pelo vinho vendido à prancha pagava-se uma segunda taxa, na proporção de dez em mil, ou seja, uma tributação de 1% . O terceiro era o imposto da **entrada**: por cada pipa entrada na cidade pagavam-se 30 reis para os cofres municipais. Esta particularidade do foral do Porto deve ser sublinhada porque, em nenhum dos vários forais manuelinos que fui estudando, aparece tão claramente o enquadramento municipal de um tributo. Mas se o vinho fosse vendido no areal da Ribeira, e não no barco, não pagaria os direitos de canada nem de entrada, estando apenas sujeito aos milheiros. Diga-se de passagem que o tributo da entrada vigorou pelos tempos fora, provavelmente até à abolição dos forais por lei de Mouzinho da Silveira de 13 de Agosto de 1832. Pelo menos até 1827 é possível encontrar registos no Arquivo Distrital do valor da sua arrematação pela Câmara do Porto. Mas não era tudo: sobre o vinho, ou melhor, sobre o vinho que se exportasse, recaía ainda uma quarta taxa a dividir a meias entre os rendeiros do Bispo e os do Rei: era a **malatosta**, que se materializava em 48 reis sobre cada tonel de vinho.

Não se esgotavam aqui os direitos forais da Igreja portugalense. Ao Bispo/Cabido pertencia a **redízima da alfândega**, que se desenhou assim: de todas as coisas de que se cobrasse dízima alfandegária, a décima parte, conhecida por redízima, era para a Igreja. Para boa organização deste imposto, a mesma Igreja poderia montar escrita própria e arrendá-la independentemente. Isso era conveniente, até porque à redízima eram submetidas as mercadorias privilegiadas e isentas da dízima régia. Destas coisas de que não havia dízima régia, o cabido tinha o direito de receber ainda **portagem** à razão dos milheiros, isto é, de mil, dez (1%), isto se os mercadores não fossem vizinhos da cidade, porque, se o fossem, nada pagavam.

Graças a esta piedosa benesse, o investigador dispõe hoje de uma boa coleção de livros identificados como «redízima e portagem», que se guardam no Arquivo Distrital do Porto. Neles ficou registado o movimento alfandegário dos séculos passados. A utilidade desta série é acrescida porque ninguém sabe onde param os registos da Alfândega do Porto. Foi em vão que os procuramos nos Arquivos do Porto e nos principais de Lisboa.

Falando-se da redízima eclesiástica, é imperioso que se recorde aqui a **dízima da alfândega** pertencente ao Rei. De todas as mercadorias, compra-

das fora e trazidas por mercadores ou pescadores que entrassem pela barra da Foz, pagar-se-ia na alfândega a dízima, com excepção dos seguintes produtos: madeira, pez, breu, resina, vinho, peles cabruas, pescado seco trazido por mercadores ou pescadores. Posteriormente, por sentença de 22 de Fevereiro de 1529, a resina, o pez e o breu foram retirados da lista dos produtos isentos porque se concluiu que não havia justificação legal para o privilégio. A inclusão do vinho na lista dos produtos excetuados quererá significar que eram comercializados na cidade vinhos procedente do exterior? Talvez a referência queira abranger todos os outros vinhos do reino. Há notícias mais tardias da concorrência dos vinhos das Canárias e do Condado de Barcelona. Mas não deixa de ser estranho porque, a fazer fé no testemunho de Rui Fernandes, que escreveu por volta de 1531, o vinho maduro de Lamego começava a chegar ao Porto em grandes quantidades.

3.2.2 - O pescado

A primeira taxa a pagar à Igreja pelos pescadores que morassem na cidade até Monchique era a chamada **dízima velha**. A expressão «dízima velha» permite a suposição de que se havia inventado uma dízima nova. De facto, assim era, mas não era para a Igreja, mas sim para o Rei. Esta, se tivesse sido satisfeita noutro lugar, não pagaria em duplicado no Porto nem em lado nenhum. Os pescadores que não fossem moradores na cidade, mas no termo do Porto, pagariam a dízima velha nas igrejas das respectivas freguesias.

O foral previa isenções de foro do pescado quando se tratava da alimentação própria. A essa isenção dá-se o nome de **conduto**, palavra que, na minha região de origem, se utilizava para designar genericamente o prato que se seguia à sopa, quando a refeição era mais que a sopa. Por esse privilégio concedia-se aos mestres dos navios e aos pescadores que pudessem retirar da dízima uma parte do pescado fresco para a sua alimentação de cada dia, de acordo com o número de pessoas que viessem no navio. O peixe resultante do conduto era isento mesmo que viesse a ser vendido.

Outros direitos foraleiros sobrecarregavam o pescado dos pescadores portuenses, a saber: o condado que onerava todo o pescado que, por terra, se levasse da cidade. Curiosamente, a taxa seria concertada entre os interessados: os que o «sacavam» e os senhorios dos direitos de saída ou de «sacada»; o navão ou nabo - que, aliás, no Porto ficava abolido pelo foral manuelino, mas que outrora tinha existido e consistia na entrega aos senhorio de um peixe

por cada navio de pesca, que não tinha que ser o melhor visto que o primeiro a escolher era o dono do navio. Se se pescassem apenas dois peixes (de razoável porte), um deles era para o senhorio. Se viesse apenas um, pertenceria ao pescador, mesmo que trouxesse peixe miúdo. Quer dizer que o peixe de que se trata no navão era peixe graúdo.

Por outro lado, ninguém lançaria saveiros ou lampreieiros no rio Douro sem licença do mordomo do Bispo. A licença custava a primícia do primeiro sável ou lampreia, sem esquecer os outros direitos. Se alguém ousasse metê-los na água sem a prévia autorização, pagaria o triplo em dinheiro ou por penhora. E dos solhos que se pescassem, metade seria para o Bispo.

As bancas de venda do peixe não ficavam fora do alcance do foral: por cada banca a regateira pagava anualmente ao Bispo dez reis a título de **açougagem**. E por cada dia que a regateira se sentasse na banca para vender o seu peixe, pagaria mais um ceutil. Se trouxesse outra ou outras cargas ao longo do dia, deixaria mais um ceutil, até ao máximo diário de dois ceitis. A açougagem incidia também sobre o comércio de carnes. Cada pessoa que vendesse carne de boi/vaca, porco, carneiro/ovelha pagaria de açougagem por cada animal respetivamente nove, cinco e dois ceitis. E o único açougue autorizado para o abate e venda desses animais pertencia à Igreja e ficava perto da Sé, no sítio conhecido pelo «Castelo».

3.2.3 - Portagem e passagem

Numa cidade de grande movimento e de transação de bens, como era a do Porto, parece óbvio que os foros de portagem e de passagem não eram coisa de somenos. Mais em concreto, mas sem pormenores, acrescentarei que todas as mercadorias compradas ou vendidas na cidade por pessoas de fora eram sujeitas à portagem do valor de 1% (dez por milheiro). Percebe-se da leitura do foral que, do ponto de vista da portagem, a saída de mercadorias era, em geral, menos onerada que a entrada.

Parece importante enfatizar que a correspondência das moedas antigas de maravedi e dinheiro à moeda corrente foi objeto de um acordo negociado entre o Bispo/cabido e os Regedores da Câmara Municipal com o consentimento do povo. Em virtude desse acordo, para manter o direito aos foros de portagem e passagem, a Igreja teve de prescindir do soldo ao Bispo devido a título de «vizi-nhança» pela propriedade das casas, o qual fora imposto pelo foral de D. Hugo.

Como sempre, há que ter em conta os privilégios de isenção que abrangiam algumas pessoas e certas mercadorias.

Que géneros é que gozavam de isenção da portagem? Pão cozido, queijadas, biscoito, farelo, ovos, leite (ou produtos dele derivados mas sem sal), prata lavrada, vides, canas, carqueja, tojo, palha, vassouras, pedra, barro, lenha, erva e todos os géneros destinados à Armada Real e ainda mantimentos que os caminhantes comprassem para si e suas bestas.

Para além dessa taxa genérica de 1% sobre o valor das mercadorias compradas ou vendidas, existia outra forma de portagem que consistia em onerar as mercadorias por junto, considerando-se para o efeito a carga maior (transportada em dorso cavalari ou muar), carga menor (carga de asno) e em costal (carga transportada às costas de um homem). Se a carga fosse transportada em carro ou carreta, seria equivalente a duas cargas maiores. A carga menor pagaria metade da maior e a costal apenas a quarta parte. Mas a taxa a aplicar variava em função dos produtos e, muitas vezes, no foral do Porto previa-se que fosse paga em espécie.

Quais eram as pessoas que gozavam do privilégio de portagem? Os eclesiásticos, de ambos os sexos, inclusive os de ordens menores, beneficiados, clérigos ou havidos como tal. Também eram isentos os «vizinhos» da cidade, palavra que, *grosso modo*, designava os naturais e residentes ou os que morassem há quatro anos ou detivessem um ofício ou dignidade, de nomeação régia ou do senhor da terra. Os de Vila Nova de Gaia estavam abrangidos pela isenção, mas não os habitantes de Gaia, a Grande (entenda-se as freguesias do concelho).

Quanto à taxa da **passagem** do rio, ela era devida à Igreja e ao Mordomo de Gaia em partes iguais e só pagariam uma passagem e não duas, uma à Igreja outra ao Mordomo, como abusivamente se vinha praticando. Mas se a passagem fosse para vender na outra margem, pagariam portagem no local onde vendessem, mas nesse caso não pagariam passagem. Quanto importava a taxa de passagem? Dependia do volume das cargas. Uma besta muar carregada pagava seis ceitis (um real); se a carga fosse de asno, pagava metade. Cada cabeça de boi, vaca, ovelha, cabra ou porco entregava 1 ceitel. Mas se a besta muar ou cavalari aparecesse encabrestada para vender, pagava 1 real. As fêmeas pagavam 3 ceitis. Mas se trouxessem filhote que mamasse, ficaria isenta.

O foral, no intuito de facilitar a vida a quem tinha de pagar, determina que, para a escrituração e recebimento das taxas de portagem e de passagem, se construa a Casa da Portagem na Ribeira ou nas proximidades da Praça onde

se fazia o comércio. Quem devia construir a Casa? Era a Igreja (que era a beneficiária), com ou sem a colaboração da Câmara Municipal.

4 - A QUESTÃO DO SAL DE SANTA MARIA

Dissemos acima que as matérias que perturbavam a paz social da cidade não eram apenas as que punham o Rei de um lado e o Bispo do outro. Também os interesses do Bispo e dos Mercadores eram difíceis de conciliar, dando origem a que-relas que se arrastavam por décadas, com violências e escândalos à mistura. Uma delas foi a questão do sal de Santa Maria. O que é isso do sal de Santa Maria? Era o seguinte: o Bispo defendia que lhe fora dado o direito de cobrar de todos os navios que viessem do exterior, barra dentro, determinada quantidade de sal. Os mercadores e senhores de naus estavam de acordo com o princípio, mas não com as quantidades/ valores exigidos. O Tribunal, que poderia ter desempenhado papel arbitral, não se mostrou eficaz no desfecho da questão. Para resolver definitivamente o problema e pôr termo às destemperanças e ódios, houve que chegar a um acordo negociado pelas partes, que no caso foram a Igreja portuense e a Câmara Municipal. A concordata conseguida, a que se chamou «avença e amigável composição», embora celebrada nos inícios do século XV, foi julgada tão importante e tão atual que foi anexada ao texto do foral, por decisão de Fernão de Pina, datada de Évora de 13 de Maio de 1520. Ora, o «anexo» acrescentado que se pode ler na versão do foral conservado no Arquivo Histórico Municipal do Porto, só por si constitui mais uma originalidade do diploma portuense.

O acordo celebrou-se nos Paços do Concelho (no «Sobrado em que fazem a Rolação³) no dia 24 de Fevereiro de 1410 no final de uma assembleia muito concorrida. Por parte da Igreja compareceram o Bispo D. João Afonso Aranha e os Procuradores do Cabido, D. João Afonso, Chantre, e D. Rui Gonçalves, Arcediago de Meinedo. Por parte da Cidade estavam presentes as autoridades municipais, Vasco Martins Cubas, Ouvidor, em substituição do Juiz Ordinário, João Ferraz, os Vereadores Gil Vasques de Sousa e João Esteves de Valença e ainda homens de negócio como Nicolau Domingues Patrão, Afonso Anes Pateiro, Álvaro Domingues de Teive, Diogo Gomes, João Cibrães e Gonçalo Martins de Miragaia e muitos outros vizinhos, mercadores, homens bons e senhores de navios, convocados por pregão público.

³ O «Sobrado» é a sala de cima dos antigos Paços do Concelho, com frente para a Rua de S. Sebastião e também para a Sé, conhecido vulgarmente por Casa dos Vinte e Quatro.

O cerne da questão a dirimir era o seguinte: todos os navios, tanto grandes como pequenos, de cada viagem que fizessem deviam pagar, a título dos **milheiros**, vinte almudes de sal, pela medida da cidade do Porto. Mas, muitas vezes, o sal encarecia tanto que não era possível aos mestres de navios e mercadores pagarem o que o Bispo/Cabido exigiam. Daí seguiam-se contendas indesejáveis. Os mercadores confessavam-se homens crentes e tementes a Deus e à Igreja e devotos de Santa Maria, padroeira da Sé Catedral, e por isso mostravam-se dispostos a pagar, mas propunham uma revisão razoável desses direitos.

Acordaram então nos pontos seguintes:

1. de todos os navios grandes ou pequenos que carregassem sal para a dita cidade ou carregassem para outras partes mas viessem descarregar na cidade – pagaria cada um por cada viagem, pelos milheiros do Porto, 20 almudes de sal, como mandava o foral⁴ e como sempre foi.
2. Todos os outros navios, pequenos ou grandes, que carregassem sal ou outras coisas para a Galiza ou para os portos do Reino, pagariam em dinheiro pelo modo como pagavam os que iam para a Flandres, isto é, conforme a capacidade dos navios. Essa capacidade foi dividida em sete escalões a que correspondiam taxas progressivas⁵.
3. Quem devia satisfazer o pagamento eram os Mestres dos ditos navios ou os senhorios deles e para tal dispunham do prazo de 20 dias.
4. Se não o fizessem, seriam demandados perante os vigários da Igreja e coagidos por censura eclesiástica (excomunhão) e logo penhorados pelo mordomo da cidade, sendo o penhor vendido no prazo de nove dias. Mesmo que fossem desembarcar a outros portos, mandariam recado a suas mulheres ou procuradores para que pagassem no Porto.
5. Seriam desobrigados de pagar apenas no caso de os navios serem tomados por corsários ou se se perderem. Mas, neste caso, se fossem restituídos ou se salvasse alguma coisa dos que se perdessem em naufrágio, pagariam em proporção disso mesmo.
6. Para se avaliar a tonelagem dos navios, o Bispo e Cabido nomeariam um ou dois homens bons e os mestres dos navios, outros dois.

⁴ O foral de que se fala não era o de D. Hugo, mas provavelmente alguma das Inquirições feitas por algum dos reis da I Dinastia.

⁵ Para os pormenores, ver de José Manuel Garcia e Francisco Ribeiro da Silva, *Forais Manuelinos do Porto e do seu Termo*, Lisboa, INAPA, 2001, p.122-123.

Não se perdeu tempo: logo ali foram nomeados por parte do Bispo/Cabido Nicolau Dominguez Patrão e por parte dos mercadores, Diogo Gomes. Tudo foi combinado às claras perante testemunhas identificadas e idóneas. Para que o acordo fosse totalmente válido, carecia da aprovação do Papa e do Rei de Portugal. Também isso foi resolvido. Como costumava acontecer nestes acordos, foi fixada uma multa para quem prevaricasse e fugisse ao estipulado: dez mil dobras cruzadas de bom ouro e justo preço.

Tratando-se do foral do Porto, o que é curioso quanto ao acordo é que ele não consta, senão no essencial, no texto original do Foral do Porto. Ou seja, no capítulo XXXII 6 ordena-se que se cumpra a composição e contrato tanto na paga do direito como no cálculo da valia das moedas. Mas não se transcreve no foral. Acrescenta-se, todavia, um dado novo: se algum dos que deviam pagar, no tempo da paga fosse morar para Gaia ou para outro lado para fugir à obrigação, não poderia durante todo esse ano voltar a viver na cidade. Esta norma é elucidativa sobre o modo como muitos entendiam o cumprimento das obrigações foraleiras: se houvesse modo de escapar, não faltava quem o tentasse.

5 - CONCLUSÃO

O Foral manuelino do Porto que, como os restantes, vigorou até 1832, regu-
lou durante mais de três séculos uma boa parte da vida contributiva dos por-
tuenses. Não é principalmente por essa razão que ele é recordado e exposto
ao público. Trata-se de um documento artisticamente valioso pelas iluminu-
ras, pelas cores utilizadas, pelos motivos decorativos, pelo desenho das letras,
pelo suporte em pergaminho, pela encadernação. Mas, cumulativamente, em
virtude do seu simbolismo mítico na história municipal, o Foral converteu-se
numa peça relevante do património imaterial dos Concelhos.

⁶ Sigo aqui a versão impressa no Porto, em 1788, na oficina de António Alvarez Ribeiro, intitulada Foral da Cidade do Porto de 20 de Junho de 1517, pág. (18).

A Igreja dos Clérigos

ALBERTO DIAS LOPES

INTRODUÇÃO¹

Com excepção do retábulo do Santíssimo Sacramento, neoclássico, construído em pleno séc. XIX, e da decoração dos espaços das paredes da nave entre os fustes das pilastras, em granito, executados nas obras de restauro do mesmo século, a Igreja dos Clérigos é a representação mais marcante do estilo barroco em Portugal. Constitui também a obra mais imponente de Nicolau Nasoni.

É uma igreja de nave única de forma elíptica, recordando modelos de arquitectura romana, como o da igreja de Santa Maria in Campitelli, de Carlo Reinaldi², ou da igreja de Santiago de La Valeta, em Malta³.

Por sua vez, a galeria superior, de origem toscana que, entre o entablamento da parede e a abóbada, percorre a nave, constituiu uma novidade na arquitectura do Norte, novidade que foi utilizada como modelo em muitas das igrejas construídas posteriormente⁴.

Curiosas são, também, as evidentes semelhanças da Torre dos Clérigos concebida pelo arquitecto toscano e da Torre Nueva da Sé aragonesa de Zaragoza, da autoria de Gian Bautista Contini (1641-1722), tanto ao nível da configuração como da linguagem barroco-romana. Ainda que Nicolau Nasoni possa não ter conhecido esta obra, a proximidade entre ambas “traí o domínio das mesmas fontes do classicismo romano de Seiscentos”⁵.

Esta igreja insere-se no espírito da contra-reforma, logo, de afirmação do poder papal. Isso vê-se na escolha do estilo, o Barroco, nova concepção do classicismo renascentista, surgido depois do sofisticado maneirismo, que se

¹ Nota: Esta introdução tem por base o site:<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/en/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70401>

² WOHL, 1993; SERRÃO, 2003, p. 268,

³ Alves, 1989, p. 123.

⁴ SMITH, 1966, p. 91.

⁵ Serrão, 2003, p. 268

distingue pelo ímpeto de fantasia e paixão, servindo, particularmente para o efeito de mostrar a mensagem da religião à gente do povo. Vê-se, também, quer pela consagração da igreja a Nossa Senhora da Assunção, quer ainda pela consagração, em altares, de figuras de Santos mais relacionados com a igreja unida à volta do poder papal. É também evidente em pormenores como a decoração com símbolos do poder papal, no uso decorativo e identificador do monograma da Avé-Maria e, ainda, pela distribuição por outros altares de retábulos com outros elementos dessa iconografia.

O INTERIOR DA IGREJA

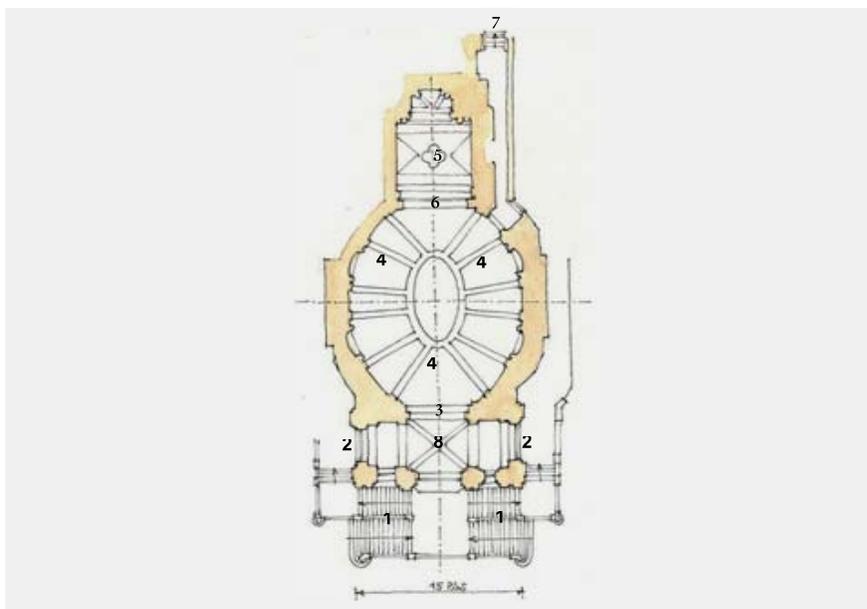


Figura 1

1. Escadas exteriores.
2. Entradas de acesso ao nártex.
3. Arco-passagem para o nártex.
4. Nave e esquema da decoração da abóbada.
5. Capela-mor.
6. Arco na passagem para a capela-mor.
7. Uma entrada de acesso à nave.
8. Nártex.

Esquema/planta da igreja: a capela-mor, a nave elíptica e o nártex

Em cada uma das extremidades do eixo longitudinal da nave elíptica e como que a ela acrescentados, ficam, dum lado, a profunda capela do altar-mor e, do lado oposto desse eixo, o vestíbulo ou nártex, de forma rectangular.

Neste esquema, a “secção” da parede que contorna a nave está assinalada por uma “faixa” colorida entre os dois traços. O traço exterior, de forma poligonal, representa o contorno exterior da parede da igreja e o traço interior corresponde ao contorno da nave, de forma elíptica, e da capela-mor de forma rectangular.

As irregularidades no desenho do contorno interno da nave, claramente elíptico, correspondem às doze saliências do entablamento por cima das doze pilastras, seis do lado direito e seis do lado esquerdo. As reentrâncias, marcadas naquele contorno, correspondem às zonas onde ficam os quatro retábulos dos altares que existem no espaço da nave.

De cada um dos lados do nártex, os traços correspondem a portas de acesso do exterior ao nártex.

O nártex era o lugar destinado aos catecúmenos. Já os prelados e fiéis entrariam na nave ou chegavam à capela do altar-mor, passando por galerias interiores, acima referidas, a que se acedia do exterior, conforme mostra a figura.

Uma observação cuidada permite ainda notar que o traçado dos desenhos da abóbada dão seguimento visual às pilastras das paredes da nave.



Figura 2

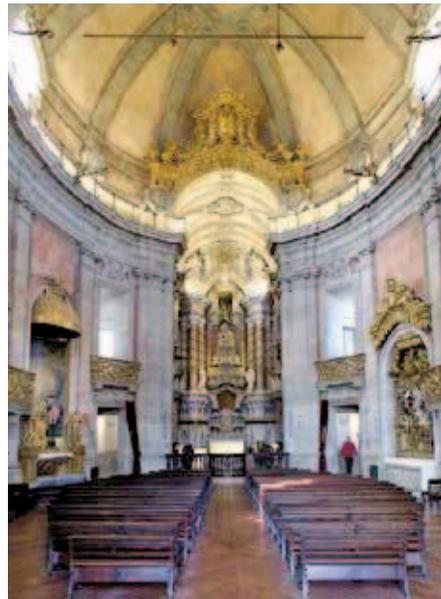


Figura 3

A NAVE

A abóbada

A figura 2 mostra uma imagem da abóbada da igreja; percebe-se bem que ela tem contorno elíptico, correspondendo, portanto, ao desenho elíptico da nave.

Também visível é a decoração central da cúpula, um baixo-relevo que representa a mitra papal, as chaves de S. Pedro e o monograma da Senhora d'Assunção, a que é dedicada a igreja.

As paredes e a galeria

A figura 3 permite acrescentar mais algumas informações sobre o interior da igreja.

1. As pilastras na decoração das paredes da nave

- a. As paredes da nave são “ritmadas”, “moduladas” ou “decoradas” por pilastras em granito. A figura mostra parte das pilastras- fustes e capitéis - e o entablamento das paredes (arquitrave + friso), acima dos capitéis.
- b. As pilastras das paredes da nave têm seguimento visual por equivalentes desenhos de estruturas na abóbada.
- c. Os espaços das paredes, entre os fustes das pilastras, constituem uma espécie de painéis revestidos por uma imitação, em gesso, de mármore cor-de-rosa. Estes painéis foram executados nas obras de restauro da igreja no séc. XIX.

2. A galeria

Há uma galeria, em varandim, (entre a abóbada e o entablamento) ao longo do topo da parede da nave, continuando ao longo da parede que contorna a capela-mor e passando por detrás do retábulo do referido altar. O acesso a esta galeria faz-se pelo 2º piso do edifício entre a igreja e a Torre.

3. O arco triunfal

Na transição da nave para a capela-mor, destaca-se o arco triunfal “coroado” por uma sanefa em talha dourada. Na imagem da figura 3 vê-se ainda a abóbada sobre a capela-mor.

“Aberturas” da nave



Figura 4



Figura 5

Aberturas do lado do altar-mor (Figuras 3 e 4)

Na proximidade do arco triunfal percebem-se quatro aberturas a que se acede pelas galerias que percorrem o espaço entre as paredes exterior e interior.

1. Ao nível do chão, uma abertura de cada lado do arco triunfal, onde desembocam os corredores que contornam a capela do altar-mor. Corredores a que se acede pela porta para o exterior da igreja indicada por 7 na figura 1.
2. A meia altura da parede, há uma abertura de cada lado, ambas guarnecidas de guarda-corpos, em talha dourada, e encimadas por um frontão moldado, tipicamente barroco.

Aberturas do lado do nártex (Figura 5)

Ao fundo da nave, junto do nártex, também existem quatro “aberturas” a que se acede pelas galerias já referidas:

1. ao nível do chão, uma de cada lado do arco do coro alto; estas são hoje portas falsas, usadas como confessionários;
2. a meia altura da parede, uma de cada lado, igualmente guarnecidas de guarda-corpos, em talha dourada, e encimadas por frontão moldado, tipicamente barroco.

A figura 5 mostra, ainda, parte do nártex e um varandim.

1. Ao fundo da nave, o nártex, que se desenvolve para a esquerda e direita e, por cima deste, o coro-alto.
2. Um guarda-corpos ou varandim por cima do arco que limita a abóbada sobre o nártex.
3. A abóbada sob o coro alto e sobre o nártex.

Esta abóbada, sob o coro alto, está enquadrada e delimitada por quatro arcos:

- em primeiro plano, o arco, bem visível na figura, que separa essa abóbada da nave da igreja;
- no último plano, o arco que separa a zona do nártex do exterior;
- os dois arcos restantes, um à esquerda, outro à direita, completam o suporte por baixo do coro alto.

CAPELA-MOR

Algumas imagens - Abóboda (pormenor), órgão e cadeiral.



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Figura 6 - Pormenor da abóbada - Esculpidos em pedra: um livro, sagrado, sobre um ramo constituído por pés de trigo (o pão) e por pés de vide (o vinho). Sobre o livro, um cálice e, dentro do cálice, uma cruz (lembrando o corpo de Cristo).

Mais uma reafirmação, própria da contra-reforma, a presença do corpo de Cristo nas hóstias consagradas.

Figura 7 - Imagem de um dos órgãos de tubos- um de cada lado na parte superior das paredes laterais da capela-mor.

Figura 8 - Imagem das cadeiras de encosto alto que existem na parte inferior de ambas as paredes laterais da capela-mor.

O retábulo do altar-mor



Figura 9

A monumentalidade do espaço interno acentua-se através do retábulo da capela-mor, estilo Luís XV, todo de mármore de diversas cores, executado entre 1767 e 1780 pelo arquitecto Manuel dos Santos Porto.

Este retábulo apresenta um nicho muito alto e largo, ao fundo do qual e no alto de um “trono” de estilo rococó, se pode ver uma imagem da Nossa Senhora da Assunção. Criando a ilusão de altura, o trono é constituído por patamares sobrepostos, cada um deles, de menor dimensão que aquele que o precede na progressão da base ao topo. Cada um dos patamares apresenta diferentes sinuosidades e diferentes tonalidades de mármore.

De cada lado desse trono, e um pouco à sua frente, há dois conjuntos de três colunas coríntias, de secção poligonal já próxima de secção circular, cujo primeiro terço do fuste é diferente do da parte superior.

Pela sua disposição, de cada um dos lados do trono, os dois conjuntos das três colunas “abrem-se” como pórtico de entrada guiando o olhar para o trono de Nossa Senhora da Assunção, ao fundo. O trono, recuado em relação a esses dois conjuntos de três colunas, está ladeado por duas colunas, de fuste liso e cilíndrico, encimadas por capitéis coríntios, uma de cada lado do trono. Estas duas colunas, de secção circular, são de menor diâmetro que as de secção poligonal que as antecedem. Criam ilusão de distância.

Há um efeito de altura obtido pela diminuição das dimensões dos patamares do trono de N^a S^a da Assunção. Há um efeito de profundidade pela redução do diâmetro do fuste liso das colunas que ladeiam a imagem da Virgem, relativamente aos das colunas colocadas mais à frente. O *trompe l’oeil* muito usado no barroco.

Na parte mais alta do retábulo, fazendo o seu coroamento, vê-se um frontão moldado, ornado de cada lado por um anjo. As suas figuras estão voltadas e apontam para uma auréola, em madeira, mostrando o monograma “AM” envolvido por nuvens. Molduras, algumas côncavas, folhas de acanto, festões, conchas e volutas ornamentam o dito coroamento.

As colunas que constituem o “pórtico” de entrada no “templo”, como acima referido, apoiam-se em pedestais constituídos por duas partes sobrepostas. A parte dita superior apresenta várias faces, de formato convexo. Já os lados ou faces da parte dita inferior são de formato côncavo e apresentam linhas menos sinuosas. Todos estes elementos são decorados com representações de conchas e folhas.

Como que à entrada do pórtico, ao nível da base do trono, sobre os mesmos pedestais, em que se apoia cada um dos conjuntos das três colunas que ladeiam o trono de N^a S^a da Assunção, podemos ver, de cada um dos lados do pórtico, semi-voltados para o trono, à esquerda, S. Pedro, e à direita, S. Filipe Nery.

Estas imagens dos santos patronos, de S. Pedro e de S. Filipe Nery, são, além da de Nossa Senhora da Assunção, tipicamente barrocas, ou mesmo, tendo em conta os drapeados, de barroco tardio.

Entre aqueles pedestais pode ver-se um pequeno “pórtico” encimado por uma moldura e ornamentado por cabeças de querubins e por grinaldas de flores; a abertura do pórtico, tapada por uma espécie de cortinado, faz lembrar um pano de boca de cena fechado. Será por detrás desse pano de boca de cena fechado que estão as urnas com os restos mortais do mártir Santo Inocência e, eventualmente, de Nicolau Nasoni, falecido em 1773.

Por baixo deste pequeno pórtico e ainda entre os mesmos pedestais, encontra-se o sacrário, de formas sinuosas próprias do estilo barroco.

Os padroeiros da Igreja dos Clérigos no altar-mor

A Irmandade dos Clérigos, criada em 1707, resultou da fusão de três confrarias então existentes: a Confraria de São Pedro *ad Vincula*, a Congregação de São Filipe Néry e a Confraria de Nossa Senhora da Misericórdia. Estas três confrarias eram todas da mesma natureza que a da Congregação do Oratório, fundada por S. Filipe Nery em 1564, e desenvolviam, na Santa Casa da Misericórdia do Porto, uma actividade paralela e similar em favor do clero pobre. Após a fusão o nome da irmandade foi, inicialmente, Confraria de Nossa Senhora da Misericórdia, São Pedro e São Filipe Néry. Depois, passou a ter a designação simplificada de Irmandade dos Clérigos.

Aludindo à união das três irmandades, a Igreja dos Clérigos, para além da padroeira principal, que é Nossa Senhora da Assunção, tem dois co-padroeiros, São Pedro (*ad vincula*) e São Filipe Néry, ambos representados no retábulo do altar-mor.



Figura 10

Nossa Senhora da Assunção

Das alegorias por que se reparte a iconografia de Nossa Senhora é a da Glorificação na Assunção que nos aparece na imagem do alto do trono do retábulo da capela-mor e, por isso, designada como Nossa Senhora da Assunção, a que é dedicada a Igreja.

Se não considerarmos os quadros provenientes de doações feitas pelos benfeitores, outras alegorias da Virgem⁶ estão ainda, como se verá, representadas em imagens esculpidas em relevo inteiro nos retábulos desta igreja.

São Pedro

Geralmente a iconografia de São Pedro com as chaves numa das mãos é exemplar na sua relação com o relato bíblico.

Quando Jesus pergunta aos seus discípulos (Mt 16, 15:19):

«E vós, quem dizeis que eu sou?» Simão Pedro, responde: “Tu és o Cristo, o Filho do Deus vivo”. [...]E eu te declaro: tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a Minha Igreja, e as portas do Inferno nunca prevalecerão contra ela. Eu te darei as chaves do Reino dos Céus”[...]»

Para além das chaves estão, também, aqui representadas as correntes que se supõem terem sido as que acorrentaram Pedro – apóstolo e discípulo de Jesus Cristo – quando esteve preso em Jerusalém⁷.

São Filipe Néry

São Filipe Néry, (1515 - 1595), florentino de nascimento, passou a maior parte da sua vida em Roma onde se tornou tão popular que, depois de S. Pedro, será o segundo patrono da Cidade Eterna. Ele é conhecido como o Santo da Alegria e desde muito novo revelou um carácter muito bondoso e vocação cristã.

Decorria o Concílio de Trento (que foi de 1545 a 1563), quando a pedido do Papa Pio IV, Filipe Néry fundou em Roma, em 1564, a Congregação do Oratório, em que os sacerdotes, mantendo-se seculares, sem votos de pobreza e obediência, cada um contribuindo para as despesas comuns, passaram a viver e a orar em comunidade. A aprovação formal e final dos estatutos da congregação

⁶ Virgem Mãe com o Menino; Paixão, na morte de Cristo.

⁷ A devoção por São Pedro “acorrentado” está associada à igreja, no Monte Ópio em Roma, datada do séc.V, que albergaria a referida corrente; nesse lugar existe hoje a Basílica de San Pietro in Vincoli, que alega albergar as correntes originais.

ocorreu somente dezassete anos após a morte do fundador, em 1612. Esta Congregação visava a educação cristã da juventude e do povo, e o auxílio aos mais necessitados.

Filipe Néry contribuiu para a renovação da vida cristã.

A posição das mãos na escultura reflecte a sua reconhecida piedade.

Altars das paredes da nave



Figura 11 - Parede do lado esquerdo da nave



Figura 12 - Parede do lado direito da nave

Os altares nas paredes longitudinais da nave

Nas figuras 11 e 12 vê-se que a nave é preenchida com quatro altares: dois em cada uma das duas paredes longitudinais da nave.

Entre os altares, vê-se um púlpito em talha dourada, a que se acede por uma porta que abre para a galeria, a meia altura, acima referida, a propósito das figuras 4 e 5.

Cada um desses altares com os respectivos retábulos está envolto por um arco, de volta inteira, de moldura relativamente simples, e encimado por sanefas (lambrequins) de talha dourada.

Os primeiros retábulos destinados à nave da igreja foram os colocados próximo da capela do altar-mor, de cada um dos lados da nave:

- à direita, visto do lado da capela-mor, esteve o retábulo do altar de S. Paulo, onde está hoje o retábulo do Santíssimo Sacramento;
- à direita, está o retábulo do altar de S. Bento.

Os quatro retábulos destinados à nave da Igreja dos Clérigos foram executados entre 1749 e 1753. Mas o de S. Paulo foi desmontado no começo do

século XIX e substituído pelo actual retábulo do Santíssimo Sacramento. Isso resultou de o trono do retábulo do altar-mor, num dos aspectos mais singulares da Igreja dos Clérigos, ter sido concebido para acolher a imagem de Nossa Senhora da Assunção em vez servir, como era normal, para expor em certas datas o Santíssimo Sacramento. Para a Irmandade dos Clérigos isso terá sido um factor crucial para, chegado o séc. XIX, com a recuperação da igreja, levar à execução dum retábulo do Santíssimo Sacramento na nave da igreja.

Dos quatro retábulos da nave da igreja três são barrocos e um, o do Santíssimo Sacramento, é neoclássico.

OS TRÊS RETÁBULOS BARROCOS DA NAVE

Altar de S. Bento

A imagem de Santa Ana com a Virgem Mãe e o Menino, que está no centro, veio do seu próprio retábulo, hoje de Nossa Senhora das Dores.

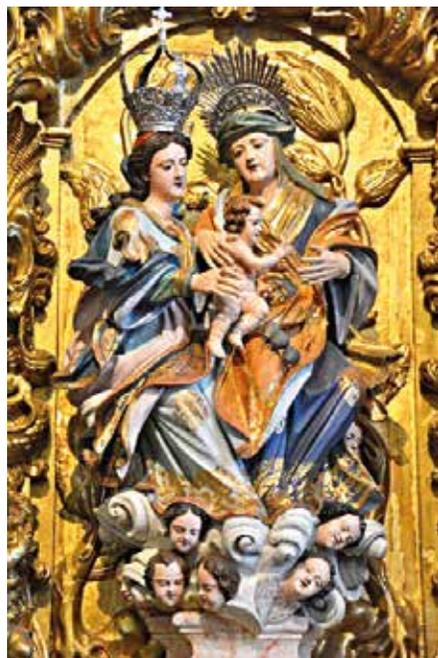


Figura 13 - Santa Ana com a Virgem Mãe e o Menino

S. Paulo, que estava em retábulo próprio, hoje do Santíssimo Sacramento, está à esquerda. S. Bento, que dá o nome ao altar, está à direita.

Virgem Mãe com o Menino e Santa Ana

Virgem Mãe com o Menino é uma das alegorias pela qual a Mãe de Jesus é venerada.

S. Paulo

Apóstolo dos gentios (Gálatas 1:16), impulsionador da propagação da fé cristã ao defender que a fé em Cristo, não a circuncisão, faz um cristão (Gálatas 2:16), S. Paulo, conjuntamente com S. Pedro, foram reconhecidos como os dois pilares da catolicidade da Igreja e por isso eram representados juntos muitas vezes. As imagens de São Paulo para o culto apresentam-no, como aqui, quase sempre de pé com o livro das epístolas e também com uma espada. A espada alude ao seu martírio, pois foi decapitado, mas também é símbolo da palavra divina por ele anunciada, como diz a Carta aos Hebreus (Hebreus 4,12): “a palavra de Deus é viva e eficaz, mais penetrante que uma espada de dois gumes”.

S. Bento

Santo italiano do século VI, Idade Média, fundou o Mosteiro de Monte Casino. A regra, que escreveu para esse Mosteiro, acabou por ser usada como regra definitiva da Ordem, ainda em vigor passados 1400 anos. Foi a única Ordem no Ocidente anterior ao ano mil. Com este movimento estabeleceu a reforma e a união da Igreja e, com ele, se fez a gestação de uma alma europeia que se definiu e se difundiu por todos os continentes. Foi proclamado pelo Papa Paulo VI (24/X/1964) “Padroeiro da Europa”.

O culto popular de S. Bento: sendo um santo monástico, portanto do mundo conventual, elitista, S. Bento tornou-se um santo popular por influência dos monges beneditinos, que instigavam a devoção das gentes dos coutos dos seus mosteiros e das terras que lhes eram foreiras.

O culto⁸ de S. Bento apresenta dimensões curiosas e diferenciadas conforme as regiões. No Alentejo, S. Bento, é padroeiro de seis freguesias e lugares devido à devoção das ordens militares, ao tempo da reconquista, que seguiam todas

⁸ Em “O Culto Popular de S. Bento” por Geraldo J.A. Coelho Dias em revista da Faculdade de Letras, em Portugal

a Regra de S. Bento, proposta por S. Bernardo. Mas é no Entre Douro e Minho que é objecto de culto, multiplicando capelas, imagens e romarias populares.

Altar de S. André Avelino



Figura 14

O altar era antes de S. José. A imagem de S. José (tendo nos braços o Menino Jesus) terá sido destruída por bomba durante o cerco do Porto (1832-1833). S. André Avelino, já parte do retábulo inicial, tornou-se a imagem central.

S. André Avelino, que lhe dá o nome, está ao centro; S. Emídio está à esquerda; São Nicolau está à direita.

S. André Avelino (1521- 1608) - Decorria o Concílio de Trento quando, com trinta e cinco anos, por volta de 1556, abandonou o mundo e entrou na ordem religiosa masculina dos Clérigos Regulares fundada em setembro de 1524 por São Caetano de Thiene. Foi reformador da sua ordem durante o período de dez anos em que exerceu o cargo de Mestre de Noviços e durante o período em que, escolhido, exerceu o lugar de Superior.

Beatificado em 1624 pelo Papa Urbano VIII e canonizado em 1712 pelo Papa Clemente XI, está, também, representado na Igreja de São Paulo, em Nápoles.

S. Emídio - Nasceu em 278 d.C. na cidade de Treveri, no vale do Rio Mosele, território do império romano, hoje parte da Alemanha. Converteu-se ao cristianismo aos vinte e três anos de idade. Ordenado sacerdote e consagrado bispo, acabou decapitado no tempo das perseguições de Diocleciano. A Basílica em Ascoli Pisceno é lhe dedicada. É considerado protector contra os terremotos.

São Nicolau - Nasceu na Ásia Menor onde faleceu em 350 d.C. Esteve no concílio de Niceia, onde se elaborou o credo que expressa a fé em Cristo. Depois da queda da Ásia Menor, sob o domínio turco, as suas relíquias foram trazidas para Bari, Itália. É objecto de devoção na Europa Central⁹. É reconhecido como taumaturgo devido aos milagres que lhe foram atribuídos. Neste retábulo com crianças numa selha a seus pés, alude-se ao milagre, por ele operado, da sua ressurreição. A sua imagem foi mais tarde relacionada e transformada no ícone do Natal, chamado Pai Natal.

Altar de Nossa Senhora das Dores



Figura 15

N^a S^a das Dores, que lhe dá o nome, está ao centro, S. João Baptista está à esquerda e S. João Evangelista está à direita. Neste retábulo esteve a imagem de Santa Ana.

N^a Sa das Dores é uma das alegorias pela qual é venerada Maria (Mãe de Jesus). O ímpeto de fantasia e paixão, característico do barroco, é especialmente notório na figura de N^a Senhora das Dores. Característica do barroco

⁹ Algumas Igrejas Ortodoxas, como a Igreja Ortodoxa Russa, honram-no com a celebração litúrgica do último domingo do ano no calendário juliano. Os cristãos de ritos copta católicos e ortodoxos e de rito bizantino dedicam-lhe grande relevância e a celebração de sua vida pastoral tem grande destaque. Os calendários romano e bizantino celebram o seu dia como sendo a 6 de dezembro.

tardio, essa fantasia revela-se ainda nas talhas modeladas dos enriquecidos interiores do templo.

S. João Baptista nasceu algum tempo antes de Jesus e começou a sua vida pública também antes. Jesus foi baptizado por ele no Jordão. Foi S. João Baptista que, quando viu Jesus que vinha caminhando em sua direção, (S. João 1:29-34), disse: “Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo”! Neste altar, usando, como é tradicional, uma pele de animal está a apontar para um cordeiro que se levanta a seus pés.

S. João Evangelista - Pode-se supor que S. João, durante toda aquela trágica noite da crucificação, tenha permanecido sempre nas proximidades de Cristo, e que não saiu senão para ir comunicar a Maria Santíssima o que se passava com seu Filho.

Acompanhou-a então no caminho do Calvário e (S. João 19:25-27) ficou aos pés de Jesus no Calvário, juntamente com várias mulheres. Seguindo uma instrução do próprio Jesus, na cruz, João tomou Maria, sua Mãe, sob seus cuidados.

O retábulo do Santíssimo Sacramento e a sua iconografia

Já se disse que o retábulo do Santíssimo Sacramento, na nave da igreja, foi construído, no lugar do antigo retábulo de S. Paulo, nas obras de recuperação da Igreja no século XIX.

Para o destacar dos outros retábulos da nave, a irmandade decidiu elevar um pouco o arco em pedra do antigo retábulo. Este retábulo divide-se, de baixo para cima, em três planos horizontais. No primeiro plano, está a mesa trapezoidal do altar. Sobre a face frontal do corpo desse trapézio, não visível na imagem, encontra-se uma representação, em relevo, da Arca da Aliança envolta num ramo de pés de trigo e de um ramo de videira (evocando a eucaristia). A decoração, refinada, à base de folhas, rebentos, flores e fustes, de formas geométricas e pouco volumosas, é tipicamente neoclássica.

A mesa do altar é completada com um pedestal de cada lado que suportam duas estátuas de anjo, uma em cada pedestal.

Os anjos sobre os pedestais, pela sua postura, chamam a atenção do observador para a parte central onde se encontra o sacrário, tipicamente neoclássico, que se assemelha a um oratório em forma de templo (designado por sacrário-templo).

O sacrário-templo está dotado de uma porta em arco enquadrada por colunas, de fuste canelado simples, que se erguem até à platibanda do taberná-

culo. A sua cobertura, em forma de cúpula, é coroada por uma estatueta alegórica com uma postura clássica, tendo nas suas mãos um cálice e um livro - que representam a Fé ou a Religião. A sua porta apresenta um *Agnus Dei* irradiante, rodeado de cabeças de querubim. Do centro da platibanda deste sacrário-templo ergue-se um Cristo crucificado.

Sobre a mesa onde pousa o sacrário-templo, dois pares de tocheiros. Estes tocheiros adoptam a mesma estética das colunas do sacrário-templo, são de fuste canelado simples. Sobre os pedestais destes tocheiros pode-se observar um cálice, uma *píxide*, um candelabro e um ostensório.

No centro do retábulo, por detrás deste sacrário-templo, encontra-se um painel côncavo revestido por uma tela, a toda a largura e altura, com imagens de anjos em adoração por cima das quais se vêem imagens de querubins entre nuvens.

O plano superior do retábulo do Santíssimo Sacramento é constituído por um dossel, cujo formato é uma réplica da cobertura, em forma de cúpula, do sacrário-templo. No seu cimo, sobre um pedestal de dois níveis, encontra-se o pelicano eucarístico, que alimenta seus filhos com o próprio sangue, numa alusão a Jesus Cristo que deu a Sua vida pela humanidade.



Figura 16

BIBLIOGRAFIA

- SERRÃO, Vítor; “O Barroco”, Lisboa 2003
 SMITH, Robert C.; “Nicolau Nasoni, arquitecto do Porto”, 1966
 WOHL, Hellmut; “Portuguese Baroque Architecture, The Age of the Baroque in Portugal”, Washington, 1933
 PEREIRA, José Fernandes; “O barroco do século XVIII, História da Arte Portuguesa, vol.3”, Lisboa 1995

CEBALLOS, Alfonso G. Rodriguez de, “La Torre Nueva, de G. B. Contini, en Zaragoza, y la Torre de São Pedro dos Clérigos, de N. Nasoni, en Oporto, Bracara Augusta, 1974”.

ALVES, Joaquim Jaime Ferreira; “Clérigos, Igreja dos, Dicionário de Arte Barroca em Portugal”, Lisboa 1989

Para as referências às obras de alteração e de recuperação da igreja-

LOPES, Beatriz Hierro / QUEIROZ, Francisco ; *L’eglise et la tour des Clérigos*. Irmandade dos Clérigos, 2013 (388 páginas, D.L.: 365776/13)

REFERÊNCIAS

<http://www.capuchinhos.org/biblia/index.php?title> (para as citações dos Evangelhos e das epístolas de S. Paulo) =Cartas_de_S%C3%A3o_Paulo

<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/en/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70401>

João Lobo Antunes (1944-2016)

MARIA FERNANDA BAHIA

Homem de sorriso afável, com postura de aparente distância mas muito atento às preocupações da sociedade contemporânea, pelo que actuou com relevantes intervenções públicas, deu a sua mente e voz a governantes, advogou o civismo, reivindicou direitos de cidadania académica. Relatos de proximidade são reveladores de uma personalidade com certo humor. Por lhe ser reconhecido excelente valor cultural aliado à independência de julgamentos, ouviram-se vozes concordantes a sugerir o seu prestigiado nome para potencial candidato à Presidência da República.

Médico praticante na missão de enobrecer a medicina, atento aos doentes e na denúncia de erros médicos. Quando regressado dos EUA, em 1984, a sua presença foi notada pelo empenho que desenvolveu no estabelecimento das boas relações entre os Serviços Hospitalares. Pela análise fria das condições encontradas na neurocirurgia portuguesa, perante os seus pares, propôs-se conseguir o ponto-chave, o de os fazer aceitar a exigência de assimilar a adopção dos novos padrões de qualidade. Na plenitude, mostrou ser um neurocirurgião ligado às neurociências. Entusiasta de aprofundar mais o conhecimento sobre o envelhecimento, dedicava particular atenção a situações vividas em família e na consulta, as quais viriam a servir de justificativo à sua inquietação na ética do quotidiano, na inter-relação do foro neurológico e outros. O seu saber abrangente e competência valeram-lhe a função de Presidente da Comissão Nacional de Ética para as Ciências da Vida.

Professor Emérito, Cientista e Investigador com uma vasta experiência docente e mais de duas centenas de publicações, inserindo, para além da sua área mais específica, temas transversais como as ciências sociais, políticas de educação, a tecnologia em vários campos, a ética, a vida e a morte. Com coragem intelectual, escreveu acerca do encerramento de escolas sem mestres verdadeiros e da fusão da Universidade Clássica com a Universidade Técnica de Lisboa. Com orgulho do conhecimento que tinha recebido de seus mestres, fez render a sua sabedoria e, ajudado pelo intuito natural e perspicácia, descobria talentos jovens na Faculdade de Medicina de Lisboa, os quais entusiasmava e direccionava para centros de excelência. Há testemunhos dos seus alertas

a investigadores com bom trabalho, no sentido de contrariarem o manifesto individualismo, antes avocarem a respectiva responsabilidade de liderança e gestão científica nas equipas interdisciplinares e nas instituições, para maior rendibilidade e alargamento do conhecimento.

Autor e Editor, talvez por ter convivido desde o berço com os livros, talvez pela exigente prática cirúrgica, adoptou uma escrita elegante e sedutora com o ajuste temperado do texto. Em qualquer dos seus escritos transparece o seu pensamento sobre as coisas que claramente analisa e as identifica como simples ou complexas, numa consciência de mérito e de pudor. É referido como príncipe sem ser perfeito, não se auto-intitulava escritor, dizendo, porém, possuir muito material para escrever. Não se apelidava eciano, mas há quem o reconheça no Suave Milagre.

Não foi dado tempo para envelhecer a João Lobo Antunes, Sócio honorário desde 25 de Novembro de 2014, de quem o Instituto Cultural D. António Ferreira Gomes muito se orgulha.

D. António Francisco dos Santos (1948-2017)

ARMANDO COELHO

A surpresa do 11 de setembro deste ano bateu-nos à porta, logo de manhã, para nos trazer consternação com anúncio do inesperado falecimento de D. António Francisco dos Santos, bispo, por tão breve tempo, da nossa diocese, desde abril de 2014 até este dia, sempre se assumindo como a mais viva incarnação, feita corpo, alma e voz, da tão sublime, literária e iconograficamente, parábola bíblica do “Bom Pastor”, como foi sublinhado pelo Senhor Cardeal Patriarca na celebração das suas exéquias.

Tivemos oportunidade, em diversas circunstâncias, que havemos sempre por especiais, de o ouvir ou dialogar sobre as mais diversos problemas, desafios e inquietações humanas e sociais, mas também de o ter como interlocutor muito atento às questões culturais, mesmo quando de expressão reduzida, como aconteceu connosco, por exemplo, sempre que havia lugar para a troca de impressões sobre aspetos do capítulo que tivemos oportunidade de escrever sobre as origens da cidade do Porto (*História do Porto*, Porto Editora, 1994, 1ªed.), em especial sobre os dados arqueológicos e históricos referentes à extinta diocese de Meinedo, pondo particular interesse na evolução interpretativa quanto ao estatuto urbano e grande expectativa quanto às perspetivas de valorização patrimonial desse sítio singular, que foi antiga sede de diocese, da qual também recebera, premonitoriamente, a titularidade com antecedência à da Diocese do Porto.

Mas cumpre-nos, sobremaneira, memorar a afabilidade de relacionamento quando nos acolhia em audiência, ou presidia a sessões, ou nos deu até a honra de aceitar pertencer ao conselho consultivo do Instituto Cultural, que escolheu para seu patrono a excelsa e desassombrada figura de D. António Ferreira Gomes, Bispo do Porto, a cuja cátedra sucedeu. Pelo nosso Instituto, sempre exprimi muito estimado apreço, distinguindo a sua função carismática em prol da formação cultural e do desenvolvimento social e comunitário, segundo os princípios e os valores inspirados na vida e obra desse paladino da dignidade e da liberdade humana, tal como nos transmitiu em mensagem recente.

Tão incomensurável era a sua admiração por este seu predecessor, que ainda nos ecoam as palavras, de fino recorte literário e sotaque saborosamente telúrico, que o ano passado nos deixou, pairando pelos ares da Casa Andrezen, por ocasião do encerramento da sessão solene de abertura do novo ano do Instituto, celebrada sob o signo do *Pórtico* que D. António abriu para os *Contos Exemplares* de Sofia.

E mais reverencial se nos tornou o carinho demonstrado para com a nossa instituição quando, por sua expressa vontade, quis que a homenagem a D. António Ferreira Gomes programada para a sessão deste ano tivesse lugar na Sé Catedral do Porto, “a sua Sé”, de modo a evidenciar, tanto quanto possível, a mais sentida expressão deste simbolismo.

Sucessor de D. António e nomeado bispo do Porto por sua Santidade o Papa Francisco, destes dois nomes era espelho e irradiava a sabedoria e a bondade que deles havemos como virtudes exemplares, por si exaustivamente postas ao serviço dos outros, de todos os outros. Quem sabe, se uma resposta providencial para Platão ou para Shakespeare, quando se perguntavam sobre o verdadeiro sentido dos nomes: *What’s in a name?* “O que há neste nome?": **António Francisco dos Santos: Um nome para a eternidade.**

D. Manuel da Silva Martins (1927-2017)

FRANCISCO RIBEIRO DA SILVA

Nada do que tocasse a D. António Ferreira Gomes era indiferente ou estranho a D. Manuel da Silva Martins. Logicamente conhecia bem o nosso Instituto, interessava-se por ele e gostava de estar informado sobre as suas atividades. De algum modo, era um dos nossos. Não podemos, por isso, deixar de evocar a sua memória e exarar aqui o nosso agradecimento pelas lições de vida que nos deu, que não perdurar e orientar os nossos caminhos.

Entendo que devo situar em dois momentos e em dois planos a evocação saudosa de D. Manuel Martins. No plano dos afetos e da convivialidade, devo confessar que D. Manuel Martins me tocou positivamente em dois momentos distintos. Na minha juventude, para além de Professor competente de disciplinas de direito canónico, foi também o Educador que me ensinou duas coisas que procuro não esquecer: a primeira foi que na interação com o outro, a mesquinhez é execrável ao contrário da magnanimidade que nos aproxima da perfeição exigível. A segunda, que colhi não já das palavras mas do seu exemplo de vida, foi o poder e a força da Lealdade. D. Manuel Martins foi leal ao seu Bispo exilado, em todas as circunstâncias, até ao fim e sem quebra. Creio que a lealdade é uma virtude radical. Apanágio dos fortes.

Por outro lado, nos últimos tempos, o convívio com ele no Centro Integrado de Apoio à Deficiência (CIAD) da Santa Casa da Misericórdia do Porto fez-me perceber (e partilhar) a alegria dele ao observar aqueles jovens, rapazes e raparigas, diferentes mas irradiando felicidade, talvez ingénua mas genuína. «Saio daqui com a alma cheia» - ouvi-lhe este desabafo mais que uma vez.

Mas há um outro plano, o da missão, que transcende a dimensão da relação puramente individual. Ou seja, o plano do Bispo e Pastor cujo programa foi o de *«anunciar o Evangelho da justiça e da paz»*. O primeiro Bispo de Setúbal rapidamente percebeu que o seu «altar não podia estar na Igreja» mas na cidade, «no mundo dos homens, onde se grita, onde se sofre, onde se berra».

D. Manuel Martins proclamava a dignidade da pessoa humana e isso levava-o naturalmente a defender as pessoas concretas cuja dignidade era vilipendiada de muitos modos. Interceder pelos pobres, pelos desempregados,

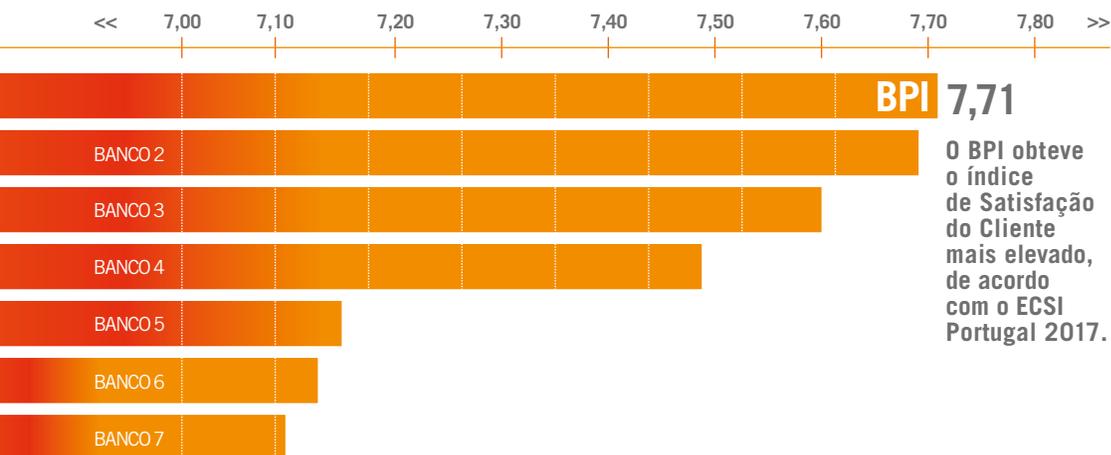
pelos que não recebiam o seu salário, pelos injustiçados era a forma direta de corresponder ao apelo do Evangelho e não uma maneira camuflada de fazer política. É sabido que lhe chamaram «Bispo vermelho», mas rotulá-lo assim, no fundo mais que o ofender a ele, devia ser olhado como uma forma indirecta de acusar a Igreja de omissão. Ou seja, se a Igreja tivesse sempre cumprido o Evangelho e o que está prescrito no sermão da montanha em favor de todos os desprotegidos, provavelmente não teria havido lugar para «os vermelhos» nem para os seus messianismos mais ou menos utópicos. Por isso, D. Manuel Martins continuará a ser o modelo de pastor radicalmente comprometido com as ovelhas. É essa a imagem dele que preferimos guardar e lembrar, sempre que tal for oportuno.

Nº1 na Satisfação dos Clientes.

O BPI é líder pelo 2º ano consecutivo na Satisfação dos Clientes, de acordo com o Índice Nacional de Satisfação do Cliente - ECSI Portugal 2017.



Este índice, baseado numa metodologia internacional comum, permite avaliar a qualidade dos bens e serviços disponíveis no mercado nacional, em vários sectores de actividade, com base em 8 dimensões: imagem, expectativas dos Clientes, qualidade apercebida, valor apercebido (relação preço/qualidade), satisfação, reclamações, confiança e lealdade. O ECSi Portugal é um estudo independente, desenvolvido anualmente pelo Instituto Português da Qualidade, pela Associação Portuguesa para a Qualidade e pela NOVA *Information Management School* da Universidade Nova de Lisboa.



O BPI obteve o índice de Satisfação do Cliente mais elevado, de acordo com o ECSi Portugal 2017.

Este estudo utiliza uma escala de satisfação de 1 a 10 e é realizado com recurso a 250 entrevistas telefónicas a Clientes de cada Banco/Marca estudado, com base numa amostra seleccionada de modo aleatório e extraída da população portuguesa.

Este prémio é da exclusiva responsabilidade da entidade que o atribuiu.

