

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

**História, ficção e transgressões em *Triunfo do Amor Português*
de Mário Cláudio**

Graça Joana da Cruz Gomes

2009

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

**História, ficção e transgressões em *Triunfo do Amor Português*
de Mário Cláudio**

Dissertação de mestrado em *Literatura Portuguesa – Investigação e Ensino*, especialidade em História e Periodização da Literatura Portuguesa II, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra sob a orientação da Professora Doutora Ana Paula Arnaut.

Graça Joana da Cruz Gomes

2009

Agradecimentos

Agradeço a todos os meus professores de Literatura Portuguesa que me demonstraram as capacidades da linguagem literária. E fico grata, principalmente, à Professora Doutora Ana Paula Arnaut, minha professora e orientadora, pela atenciosa disponibilidade que sempre me demonstrou, pelas preciosas indicações bibliográficas que me forneceu, pela leitura atenta que dedicou a todas as fases do presente trabalho e pelas palavras de incentivo que sempre me dirigiu.

Agradeço também à minha família pelo apoio incondicional que sempre me dispensou e a todos os que souberam estar presentes durante todo o período que dediquei a esta dissertação.

Índice

Introdução	3
Capítulo 1: Amores contados e amores vividos	
1 – Cantos de Amor	10
1.1 – Delírios 1	11
1.2 – Delírios 2	14
2 – Contar o amor sem tempo	21
2.1 – Subgêneros	23
2.2 – Visões e interpretações	33
2.3 – Categorias	36
2.4 – Ingredientes mágicos	38
Capítulo 2: Aguarelas da Corte	
1 – A propensão criadora	44
2 – Os amantes prodigiosos	49
3 – De amante a rainha	59
4 – Um casamento de brincar	66
5 – Segredos do Convento de Odivelas	70
Capítulo 3: Esquissos de Amor	
1 – Doença, morte e culpa	76
1.1 – Presságios trágicos	82
2 – Imagéticas amorosas	87
3 – O caminho para a lenda	93
Capítulo 4: Rimas apaixonadas	
1 – Amores de Perdição	101
2 – Amantes exilados	111
Conclusão	125
Bibliografia	130
Índice de autores	134

Introdução

Processo

*As palavras mais simples, mais comuns,
As de trazer por casa e dar de troco,
Em língua doutro mundo se convertem:
Basta que, de sol, os olhos do poeta,
Rasando, as iluminem.*

José Saramago, *Os Poemas Possíveis*

1. A pesquisa que levamos a cabo pretende desvendar um pouco da incógnita que rodeia a escrita de Mário Cláudio, alertando para o valor do seu trabalho, para o interesse da sua maneira de (re)escrever e para a urgência de o ler. Para além disso, o objectivo da presente dissertação passa, mais especificamente, por proceder a um fundamentado e crítico comentário dos contos presentes em *Triunfo do Amor Português*¹.

Após se identificarem e justificarem os alicerces temáticos que servem de base a esta antologia – a história, a ficção, o amor e a transgressão – há que explorar as diferentes vertentes em que estes tópicos se concretizam no *corpus* em análise e há que reflectir sobre as correspondências que se estabelecem entre essas questões.

Mário Cláudio é um dos escritores/poetas cuja perspectiva criadora transforma “as palavras mais simples, mais comuns, as de trazer por casa”, como é dito na epígrafe. Foi já galardoado por diversas vezes e a sua obra é já reconhecida pelo público. No entanto, a verdade é que a produção ficcional claudiana não possui ainda uma fortuna crítica extensa. Ainda assim, é possível encontrar vários ensaios importantes para o estudo e para a compreensão da obra do autor. A capacidade imaginativa de Mário Cláudio e a tendência para (re)utilizar temáticas histórico-biográficas são questões incontornáveis que podemos ver tratadas no artigo «Os quadros da crónica ou a História segundo o romancista». Utilizando como exemplo os livros *Guilhermina*, *A Quinta das Virtudes*, *Tocata para Dois Clarins* e *O Pórtico da Glória*, entre outros, Carlos J. F. Jorge refere que neles há “um sujeito enunciativo [que] aborda o documento, pretexto da história a construir, e modifica-o de forma a que o objecto de ficção se destaque pela

¹ “Se fosse preciso afirmar Mário Cláudio como escritor, este livro (...) vinha coroar a sua obra”, Agustina Bessa-Luís, prefácio a *Triunfo do Amor Português*, Ilustrações de Rogério Ribeiro, Lisboa, Dom Quixote, 2004, p. 14.

relação com a História do seu tempo, mas sob os efeitos da metamorfose operada pelo discurso poetizante do autor”².

Esse trabalho que precede a escrita das suas obras, o modelar do objecto de estudo de acordo com as intenções criativas, liga-se ao interesse que demonstra em (re)criar a biografia de determinadas personalidades famosas da nossa História e Cultura. Encontramos outro importante contributo sobre a propensão criadora no ensaio «Sobre *biografias* e *biógrafos* na ficção de Mário Cláudio». De acordo com Fernando Ribeiro, “o labor biográfico constitui a dimensão exterior de uma *paisagem da escrita*”³ e, por isso, ao analisar a *Trilogia da Mão* o ensaísta conclui que as personagens criadas por Mário Cláudio se distanciam da personalidade histórica que lhes corresponde e se entregam ao mundo ficcional que lhes dá uma nova existência:

Dada a distância que separa a ficção construída em torno de certos nomes e a verdadeira história que lhes subjaz (...) Amadeo, Guilhermina e Rosa tornam-se por isso nesta leitura, enquanto entidades textuais, mais próximos dos sujeitos que os escrevem que das personagens reais que lhes servem de modelo e que são o ponto de partida para o acto de biografar⁴.

Reflectir sobre a natureza destas personagens e sobre a interligação que se vislumbra entre realidade e ficção na escrita claudiana pode desvendar ainda outras questões que são igualmente de destacar. É o caso da interacção dos enredos ficcionais criados pelo autor e “o legado mitológico antigo”. No artigo «Mário Cláudio. Aproximação a um retrato»⁵ discute-se, por exemplo, a relevância do mito na obra claudiana. Servindo-se de casos concretos, Ana Paula Arnaut ilustra a importância fundamental de alguns episódios mitológicos ou de algumas personagens das epopeias clássicas (e também da epopeia camoniana) para a construção de determinados romances. Em *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*, a mesma autora leva a cabo uma investigação mais complexa dedicada às obras *As Batalhas do Caia* e *Amadeo*, cujo intuito passa por

² Carlos J. F. Jorge, «Os quadros da crónica ou a História segundo o romancista», in *Colóquio Letras* nº 161/162, Julho – Dezembro 2002, p. 204.

³ Fernando Ribeiro, «Sobre *biografias* e *biógrafos* na ficção de Mário Cláudio», *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas – Actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses* (Aveiro 9 e 10 de Novembro de 1995), Coordenação de Luís Machado de Abreu, Aveiro, Associação de Estudos Portugueses, 1996, p. 70.

⁴ *Idem, ibidem*, p.75.

⁵ Ana Paula Arnaut, «Mário Cláudio. Aproximação a um retrato», in LEÃO, Delfim F., FIALHO, Maria do Céu e SILVA, Maria de Fátima (coords.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Prefácio de Mário Cláudio, Coimbra, Ariadne Editora, 2005.

ajudar a desvendar os meandros por onde o movimento literário post-modernista português caminha⁶.

*Mário Cláudio – Ficção e Ideário*⁷ é um outro trabalho de pesquisa que se dedica à relação Ficção/Realidade e Ficção/História na bibliografia de Mário Cláudio. Neste livro, Joaquim Matos serve-se dos vários romances do autor para suportar as suas teses. De uma maneira geral, aponta-o como um prestigiado escritor do panorama literário contemporâneo, cuja poesia e prosa se distinguem pela imaginação criativa e pelo trabalho rebuscado da forma.

Outro importante contributo para o estudo da obra claudiana é *O Romance Histórico em Portugal*⁸. Ao mesmo tempo que procede à definição do género, Maria de Fátima Marinho reflecte sobre as suas principais características, dedicando algumas páginas à vertente histórica de alguns dos romances de Mário Cláudio: *A Quinta das Virtudes*, *O Pórtico da Glória*, *Tocata para Dois Clarins*, *As Batalhas do Caia* e *Peregrinação de Barnabé das Índias*.

Óscar Lopes e António José Saraiva também invocam este escritor na sua *História da Literatura Portuguesa*, indicando-o como um importante estudioso da obra de António Nobre e fazendo questão de referenciar “os seus textos” como sendo de uma notável “composição poética”⁹, mesmo tratando-se de prosa.

Estes trabalhos de investigação constituem uma grande parte da bibliografia passiva que existe sobre a escrita claudiana e foram muito importantes para a base teórica que sustenta as ideias apresentadas neste trabalho.

As entrevistas do próprio escritor também ajudam a esclarecer os objectivos da sua criação ficcional e explanam, de alguma forma, a origem das personagens e das narrativas, o que ajuda a ler a sua obra. A leitura destes depoimentos dá-nos a conhecer os bastidores da produção literária, o trabalho de pesquisa que antecede a escrita dos

⁶ Ver Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002.

⁷ Joaquim Matos, *Mário Cláudio – Ficção e Ideário*, Porto, Edições Caixotim, 2004.

⁸ Maria de Fátima Marinho, *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

⁹ A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª Edição, Porto, Porto Editora, 2005, p. 1083. Outros estudos: Maria Lúcia Lepecki, “*Damascena*, a profecia”, in *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Caminho, 1988; Arnaldo Saraiva, *Um Texto Assim: estudo sobre a narrativa «Um Verão Assim», de Mário Cláudio*, Porto, Livraria Paisagem Editora, 1974. Destacamos ainda as seguintes dissertações de Mestrado: Maria Ângela Azevedo Furtado Brum, *A “Trilogia da Mão” ou a biografia impura*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1997; Maria de Fátima Ferreira Rolão Candeias, *Um Olhar de Soslaio: sobre “Trilogia da Mão” e “Tocata para Dois Clarins” de Mário Cláudio*, Porto, Universidade do Porto, 1995; e Fernando José Ferreira Ribeiro, *“Trilogia da Mão”, de Mário Cláudio: A Paisagem de uma Escrita*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1995.

romances e permite-nos conhecer um pouco da personalidade do escritor e quais são os propósitos da sua arte¹⁰.

2. No que diz respeito à estruturação discursiva do presente trabalho, é conveniente indicar que optamos por abordar a expressividade da linguagem ao mesmo tempo que procedemos à leitura das diferentes temáticas em apreço. Cremos conseguir assim uma fluidez do discurso sem quebras abruptas nem retomas forçadas e descompassadas de itens já abordados. Procuramos igualmente aprofundar temáticas que sejam partilhadas pela maioria dos contos, guiando-nos por uma linha coerente de sentido.

As diferenças orgânicas de cada um destes contos foram a primeira dificuldade que encontrámos na organização interna da dissertação, porque elas permitem inúmeras perspectivas de abordagem. Cada conto é totalmente único dentro da antologia e todos eles nos surgem como universos ficcionais completamente independentes onde as personagens (personalidades históricas ou imaginadas) vivem em diferentes lugares (reais ou ficcionais) e os temas primordiais, acima enumerados, são discutidos com diferentes níveis de importância.

Tentando ir ao encontro da organização interna da obra, o primeiro capítulo desta dissertação dedica-se ao estudo de “A Bela Menina” (o primeiro conto de *Triunfo do Amor Português*). Veremos como este conto apresenta desde logo alguns dos temas que são abordados de forma diversificada e mais desenvolvida nas outras narrativas da antologia, o que justifica que lhe dediquemos uma leitura mais pormenorizada.

A esse momento antepõe-se apenas uma breve explanação, através do uso de exemplos ilustrativos, dos diferentes tratamentos e da evolução que a temática amorosa sofreu ao longo dos tempos. Não podemos esquecer que o amor surge como tema predilecto por parte das diferentes artes e principalmente da literatura. Indicar as imagéticas amorosas que alguns autores da nossa História Literária adoptaram poderá facilitar o reconhecimento dos arquétipos amorosos primordiais da cultura nacional que são recriados por Mário Cláudio.

¹⁰ Ver, por exemplo: Jorge Marmelo, “Camilo Broca não é Camilo Castelo Branco (mas pode ser)”, entrevista a Mário Cláudio in *Jornal Público/Milfolhas* de 10 de Junho de 2006, pp. 4-5; Valdemar Cruz, “Mário Cláudio”, entrevista ao autor in *Expresso* de 24 de Dezembro de 2004, pp. 12-15; Noémia Malva Novais, “Escritor do Amor e da Morte”, entrevista a Mário Cláudio in *Diário de Coimbra* de 19 de Fevereiro de 2005, pp. 6-7; e Pedro Dias de Almeida, “A escrita é um susto”, entrevista a Mário Cláudio in *Visão* de 5 de Junho de 2008, pp. 154-156.

Desta forma, encaramos esse capítulo inicial como uma preparação que permite proceder a uma melhor leitura interpretativa da antologia, em toda a sua complexidade e com as inúmeras perspectivas possíveis de abordagem. Visando uma apresentação coesa do pensamento e com o intuito de permitir um fácil acompanhamento das ideias que estão a ser apresentadas, o *corpus* restante foi dividido em três grupos, de acordo com os critérios que passamos a apresentar.

Em primeiro lugar, consideramos que alguns dos pares amorosos que Mário Cláudio recupera foram reis e rainhas de Portugal. Logo, partilharam o espaço social da Corte, debateram-se com as mesmas relações de poder (e com o peso da responsabilidade de governar) e viram as suas vidas igualmente testemunhadas e julgadas pelo povo (personagem colectiva e sempre atenta nos contos).

Partindo destas características comuns, pretendemos reflectir sobre a constituição das personagens em *Triunfo do Amor Português* e sobre os métodos teóricos que antecedem a sua construção (o “método proustofílico”, por exemplo). Para além disso, tencionamos justificar a razão da escolha de determinado narrador para uma história específica, baseando-nos nas implicações que essa opção tem na leitura dessas narrativas (questão esta que está directamente relacionado com a “regulação da informação narrativa”, como veremos).

Planeamos igualmente chamar atenção para ao facto de Mário Cláudio demonstrar uma linha de interesse (re)criativo e uma apetência para as temáticas histórico-biográficas, descendo ao pormenor dos contos “Dom Pedro I e Inês de Castro”, “Dom João V e Madre Paula”, “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro” e “Dom Pedro V e Dona Estefânia”. Neste segundo capítulo, temos também como intuitos verificar como a união da vertente real e da vertente ficcional resulta na escrita do autor; observar as diferenças e as semelhanças entre os arquétipos amorosos aí apresentados; e tomar consciência das relações que se estabelecem entre as bases temáticas que alicerçam a obra (história/ficção, amor/transgressão).

O outro critério de organização do *corpus* que foi tido em conta está relacionado com o carácter lendário que algumas destas personalidades adquiriram ao longo dos tempos, como é o caso da Severa, a fadista da Mouraria, Roberto de Machin e a sua amada Ana de Arfet, o casal ligado à fundação da ilha da Madeira, e Mariana Alcoforado, a que ficou para sempre conhecida como a “Freira de Beja”.

Definida a matéria de estudo do terceiro capítulo, torna-se mais fácil reflectir sobre as diferentes máscaras que o amor adopta, sobre a natureza complexa desse

sentimento e sobre a forma como ele se relaciona com o espaço onde se desenrola a acção. Assim, também podemos observar como o discurso do narrador, os comentários das personagens secundárias e as atitudes dos protagonistas se associam para criar os diferentes arquétipos amorosos. Este é o único capítulo onde não se dedica uma atenção mais pormenorizada a cada um dos contos, mas sim aos temas que vão ser abordados.

Para além disso, queremos encontrar os temas de influência decadentista que estão ligados às várias imagéticas do amor apresentadas, ver de que forma os presságios trágicos funcionam na ficção claudiana, indicar algumas das características que elevaram estas histórias ao estatuto de lendas, e reconhecer as principais estratégias que Mário Cláudio utiliza para apresentar uma perspectiva inovadora a estas narrativas já conhecidas.

Por fim, tendo em linha de conta que Tomás António Gonzaga, Luís de Camões, António Nobre e Camilo Castelo Branco são escritores de renome no panorama literário nacional parece-nos pertinente agrupá-los num novo conjunto de análise. Acresce ao exposto que, como se sabe, estes escritores partilharam sentimentos e experiências de vida (como o desalento amoroso e o exílio), ao mesmo tempo que procediam à realização das suas obras.

Neste quarto capítulo continuaremos a desvendar as novas facetas da transgressão e as ligações intrínsecas que ela estabelece com o amor. Procuraremos igualmente demonstrar a importância da pesquisa que Mário Cláudio dedica aos relatos biográficos das personagens para o desenrolar das narrativas (numa transposição clara da realidade para a ficção). Ainda ligado a este trabalho do escritor, que antecede a sua criação literária, propomo-nos esclarecer quais as estratégias que são utilizadas para transmitir realismo/visualismo às personagens, aos acontecimentos e às épocas retratadas.

Apesar da diversidade intrínseca às histórias que reúne, *Triunfo do Amor Português* apresenta uma estrutura organizativa coesa, com princípio, meio e fim. Como já referimos, o primeiro conto pode servir de prólogo a todos os outros onze contos que a antologia reúne. Por outro lado, o último conto, “António Nobre e Alberto de Oliveira”, contém no seu parágrafo final uma conclusão que é passível de ser lida à luz de todas as narrativas anteriormente compiladas e, numa perspectiva mais abrangente, à luz de todas as histórias de amor que foram vividas em Portugal:

Os amores anónimos, e sem direito de cidadania, dos portugueses e das portuguesas, os quais não foram reis, nem rainhas, nem poetas, nem romancistas, consumir-se-iam naquele elevado lume [a fogueira criada pelo queimar das correspondências entre os protagonistas], e até que de tanta ardência, explicada ou oculta, nada mais restasse do que um montinho de cinzas, alimento da perpétua radiância da cerejeira brava¹¹.

Tendo presente a lógica que guiou a reunião dos contos, pretendemos neste trabalho chamar a atenção para o facto de que Mário Cláudio consegue em *Triunfo do Amor Português* recuperar algumas das grandes histórias de amor da nossa Cultura e da nossa História. Através dos seus universos ficcionais, o escritor proporciona-nos uma visão de como o amor baseado na transgressão pende quase impreterivelmente para um final infeliz. A natureza destas histórias pode mesmo contribuir para que elas se mantenham presentes na memória colectiva do povo português e imunes ao inexorável decorrer do tempo.

De seguida veremos como os caminhos da História e da Ficção nos surgem agregados nesta obra e como “o autor joga, assim, com uma (re)apresentação de universos que sempre se mescla com a capacidade imaginativa, numa eterna aliança entre facto e ficção (...)”¹². Procuraremos esclarecer ainda quais são as consequências directas desta opção tão característica a este autor em cada um dos mundos ficcionais que foram criados e compilados nesta antologia.

¹¹ Mário Cláudio, «António Nobre e Alberto de Oliveira», *Triunfo do Amor Português*, Ilustrações de Rogério Ribeiro, Prefácio de Agustina Bessa-Luís, Lisboa, Dom Quixote, 2004, p. 254 (este conto será doravante designado como A.A. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

¹² Ana Paula Arnaut, «Mário Cláudio. Aproximação a um retrato», Ed. cit. p. 21.

Capítulo 1

Amores contados e amores vividos

1 – Cantos de Amor

*Grava-me como selo no teu coração
Porque forte como a morte é o amor
Voraz a paixão como o abismo
Seus ardores são chamas de fogo (...)
Por maiores que sejam as águas
Jamais apagarão o amor (...).*

Cântico dos Cânticos

A natureza complexa do amor faz dele um tema interessante e muito debatido nas mais diversas áreas culturais. Podemos encontrá-lo nas folhas da História, nos cantos sagrados, nas partituras de música, nas telas de pintura e, principalmente para o caso concreto em estudo, nos textos literários. As questões que o amor levanta foram pensadas por poetas e escritores de todas as nacionalidades desde a época medieval até à contemporaneidade. Dos mais diversos *eus* e *tus* da literatura lírica, dramática e narrativa, surgem-nos vários registos do que o amor permite sentir e, regra geral, as consequências de um sentimento não correspondido resultam quase sempre na expressão sincera do sofrimento mais puro.

O amor é também tido como indefinível por promover sentimentos contraditórios, euforias inexplicáveis, crises existenciais e depressões assumidas que aproximam o sujeito amante do desejo de morrer. É, por diversas vezes, acompanhado pela antítese que o descreve como “votado a labirintos onde se entra, e donde se sai, quando não se está certo, nem seguro, de pretender alcançar o centro”¹. Desta forma, a temática amorosa revela-se um campo fértil para a exploração criativa dos artistas e o que varia é a forma como esse tema surge desenvolvido e perspectivado ao longo dos tempos pelas artes.

Visto que nos debruçamos, neste trabalho, sobre uma obra literária cujos contos partilham o amor enquanto tema principal, afigura-se-nos indispensável traçar algumas considerações, ainda que breves, sobre a forma como este assunto foi encarado e defendido por alguns escritores da História da Literatura Portuguesa. Recuperar essa

¹ Mário Cláudio, A.A., *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 238 (ver a nota 11 da introdução do presente trabalho).

informação pode ajudar-nos a ler e a interpretar as várias facetas do amor que são retratadas em *Triunfo do Amor Português*.

No entanto, devemos referir que o trabalho que se segue não aborda senão casos meramente pontuais, considerados ilustrativos da evolução que o amor sofreu enquanto tema literário. Não se ambiciona fazer uma explanação exaustiva da história do amor na Literatura Portuguesa, mas sim e apenas apontar alguns exemplos, retirados da obra poética² de vários autores, que poderão ser mais significativos para a leitura da obra em estudo. E também não se pretende fazer referência a todos os momentos da periodização da Literatura Portuguesa, mas apenas àqueles que são considerados mais elucidativos para o encadeamento desta dissertação.

1.1 – Delírios 1

Recuando ao Portugal medieval, devemos lembrar-nos de que a literatura era encarada neste período de uma forma colectiva, social, e que as principais temáticas eram o Amor e a Guerra.

Por outro lado, para interpretar esta literatura é importante entender que as relações pessoais ocupavam um papel muito relevante para a sociedade da época. E torna-se essencial captar a cosmovisão que os próprios trovadores que compunham estas cantigas tinham do amor. Para se chegar a esse objectivo, é impossível ignorar ou contornar o código do *Fin'Amors*, que impunha a cortesia e a delicadeza do sentimento amoroso que não convidava à posse real. O trovador, consciente desta ética sentimental, aprendia a possuir a mulher da alta sociedade apenas no plano literário.

Por vezes, o amor surge descrito num ambiente bucólico, envolto em referências e motivos naturalistas e secreto por constituir adultério. O trovador é bem conhecedor do código de etiqueta social que o impossibilita de manter um relacionamento com a amada (ou a *Senhor*) fora do imaginário ficcional. Deste modo, o amor passa a ser considerado como uma força exterior ao sujeito e o *eu* poético apresenta-se como vítima de um aprisionamento e de um desejo de possuir aquela que nunca poderá ter.

Pontualmente, surgem poemas onde a mulher é confundida (e metaforicamente representada) com a terra ou com uma outra propriedade. Neste contexto, acreditamos que não é despropositado referir que no conto “A Severa e o Conde de Marialva” se

² A preferência pelo modo lírico deve-se ao facto de, na breve extensão das composições poéticas, ser possível encontrar uma compilação abundante de aspectos semânticos, temáticos, formais e estilísticos.

recupera esta imagética do amor enquanto posse. Como veremos, tanto a Severa como o Conde percebem o ser amado como um objecto que lhes pertence, o que desgasta a relação amorosa e a condena ao sofrimento e à inevitável separação³.

Ainda no âmbito da poesia trovadoresca, a estrutura de exploração ideológica da Cantiga de Amigo segue quase sempre um mesmo modelo. O *eu* poético desabafa com a sua confidente (a figura da mãe ou de uma amiga) porque foi enganada pelo seu amado. Apesar de lhe ter prometido encontrar-se com ela, o *tu* não comparece no lugar combinado. A tomada de consciência é sempre acompanhada pela dor do abandono e o estado de espírito do sujeito poético torna-se um misto de amor e de sofrimento profundo⁴. Esta temática encontra-se igualmente representada no conto “D. João V e Madre Paula”, uma vez que o monarca abandona a amante depois de ela dar à luz⁵, e em “Mariana Alcoforado e o Conde de Chamilly” onde a freira, não conseguindo ultrapassar a solidão, tem surtos de loucura e adocece⁶.

O tratamento da temática amorosa na lírica camoniana do século XVI é igualmente ilustrativo. Aí deparamo-nos com um ideário ficcional em torno do amor que é diferente daquele que se descreveu há pouco e que, para além disso, é fundamental para quem explora o tema do amor na literatura.

No soneto “Transforme-se o amador na cousa amada”⁷ podemos verificar que o desejo e o amor surgem condicionados de forma directamente proporcional à ausência do objecto amado e à carência da concretização desse mesmo amor. Significa isto que quanto maior for a distância entre o sujeito amante e o objecto amado e quanto mais difícil for a concretização desse amor, maior é a nitidez com que a amada surge desenhada na alma do amador.

A metáfora que é criada por Camões neste poema, e sobre a qual já tanto se reflectiu, comprova uma nova maneira de perspectivar o amor. As influências do

³ Confrontar com o ponto 2 do terceiro capítulo desta dissertação.

⁴ Podemos apontar como exemplos ilustrativos deste estado de espírito revoltado do sujeito poético o poema de D. Dinis “Nom chegou, madr’, o meu amigo”; o cantar de amigo “Madre, passou per aqui un cavaleiro” retirado do Cancioneiro de Fernão Rodrigues de Calheiros; ou a cantiga “Donas, veeredes a prol que lhi ten” da autoria de Paai Soares de Taveirós. Acerca deste assunto destacam-se os artigos de António Resende de Oliveira, «A mulher e as origens da cultura trovadoresca no Ocidente Peninsular», in *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais* (Actas do Colóquio), Vol. II, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, 1986, pp. 21-34; e o ensaio de José Carlos Ribeiro Miranda, «Calheiros, Sandim e Bonaval: Uma rapsódia de Amigo», Comunicação apresentada ao V Colóquio Galaico-Minhoto, Braga – Barcelos – Famalicão, 1994.

⁵ Ver ponto 5 do segundo capítulo.

⁶ Confrontar com o ponto 2 do terceiro capítulo.

⁷ Maria de Lurdes Saraiva (prefácio e notas), *Camões – Sonetos, Texto Integral, Edição Anotada*, Livros de Bolso Europa – América, 1975, p. 202.

neoplatonismo, do aristotelismo e até mesmo também do ascetismo cristão (através do uso de termos pertencentes à área vocabular da fé religiosa e ao uso de símbolos pertencentes à tradição judaico-cristã) contribuem para formar uma concretização ideal do amor onde o *eu* e o *tu* se unem numa fusão espiritual perfeita, uma vez que a contemplação passa de física a uma memória presente na própria alma de quem ama.

A imagética amorosa presente neste poema ecoa na recriação que Mário Cláudio faz do mito de Pedro e Inês. Aquando da exumação do corpo da Castro, Pedro mostra como a ama ainda, embora a beleza dela se tenha desvanecido. Podemos constatar que o rei deseja Inês sobretudo num patamar incorpóreo, devido à natureza imortal do amor que os une⁸.

O poema camoniano “Tanto de meu estado me acho incerto”⁹ ajuda igualmente a ilustrar a vertente lírica de Camões e a forma como este desenvolve a temática amorosa ao longo da sua obra. Destaca-se a indefinição do estado de espírito do sujeito poético, que surge como consequência do amor, e a associação que é normalmente estabelecida entre esse estado indefinível e a frieza que caracteriza o *tu* amado. Em “Luís de Camões e a Infanta Dona Maria”, Mário Cláudio também reproduz essa indiferença a que o poeta faz menção neste poema. Quando D. Maria vê o poeta a aproximar-se não deixa transparecer qualquer tipo de emoção, o que nos sugere que Camões poderá ter sentido esse tipo de rejeição (aparente ou não) pessoalmente¹⁰.

Por vezes, a temática da morte da mulher amada surge como a causa do sofrimento atroz que o sujeito poético sente. Encontramos este sentimento em “Alma minha gentil, que te partiste”¹¹, onde a argumentação do sujeito apresenta como fase culminante a vontade expressa de querer morrer só para poder juntar-se ao *tu*, no Céu.

Mário Cláudio também retrata o desespero perante a morte da amada no conto “Roberto Machin e Ana de Arfet”. Posteriormente veremos como ao vê-la morrer, Roberto perde progressivamente o desejo de continuar a viver e anseia pela reunião com o espírito da amada no Céu¹².

A noção de concretização amorosa vai sofrendo alterações profundas ao longo dos períodos da História Literária, sendo esta uma das consequências directas da forma como a literatura trata o amor e todas as emoções que com ele se relacionam. Se no

⁸ Ver ponto 2 do segundo capítulo deste trabalho.

⁹ Maria de Lurdes Saraiva, *op. cit.*, p. 183.

¹⁰ Ver ponto 2 do quarto capítulo.

¹¹ Maria de Lurdes Saraiva, *op. cit.*, p. 169.

¹² Ver ponto 2 do terceiro capítulo.

século XVI assistimos ao desejo de reunião espiritual com o ser amado e à crescente noção de insatisfação justificada pelo Neoplatonismo, encontramos nos séculos XVIII e XIX a interferência da paixão carnal nos desejos do ser amante.

1.2 – Delírios 2

Prosseguindo com o intuito de apontar algumas feições do amor cantadas ao longo dos tempos, acreditamos ser necessário debruçarmo-nos também sobre o tratamento da temática amorosa no final do século XVIII e no princípio do século XIX.

Descritos de uma forma genérica, foram tempos marcados pelos ideais imortais de Liberdade, Igualdade e Fraternidade, embora também se tenham distinguido pelos desenvolvimentos da Ciência, pelo Iluminismo e pela progressiva crença no racionalismo. Atentando no âmbito concreto da literatura, atravessou-se nesta época uma fase de adaptação e de transição, uma vez que nas composições poéticas coevas se manifestavam influências neoclássicas, pré-românticas, e se apresentavam inclusive esforços retóricos e requintes linguísticos de influência barroca:

A Literatura não podia deixar de reflectir todos estes acontecimentos. De facto, o século XVIII tem sido geralmente apontado como uma época de crise em que se cruzam, sobrepõem, digladiam ou coexistem diferentes estéticas literárias, como a barroca, a iluminística, a neoclássica e a pré-romântica. Alvoreceu com o mesmo artificialismo literário, a mesma estafada retórica, os eternos conceitos aristotélicos, de que já vinha enfermando o século anterior¹³.

A poesia de Bocage é um exemplo desta confluência de estéticas e apresenta, ao mesmo tempo, um novo cenário de transmissão e de observação do Amor e das suas consequências directas. Apesar de se entregar ao novo gosto estético, este autor permanece ao mesmo tempo fiel às formas neoclássicas, usando sem pudor e como ambiente contextualizador do seu imaginário ficcional as descrições nocturnas e pessimistas do *locus horrendus*.

Em confluência com a natureza que o rodeia e entregando-se variadas vezes ao desânimo depressivo e à solidão, o *eu* lírico em Bocage confronta directamente o Amor, questionando-o acerca da sua crueldade, frieza e sobre o seu íntimo relacionamento com o Ciúme. Esta estratégia argumentativa baseia-se no uso de alegorias maiúsculas e as

¹³ Maria Antónia C. Mourão e Maria Fernanda P. Nunes (orgs.), *Bocage – Antologia Poética*, 3ª Edição, Lisboa, Ulisseia, 1998, p. 27.

suas teses acabam, por vezes, com o chamamento da Morte ou com a consciência da inexorabilidade do Destino, numa concepção da vida enquanto realidade angustiante e continuamente frustrante.

Apesar de existirem dois séculos de História que separam Luís de Camões de Barbosa du Bocage, ambos amaldiçoaram o dia em que nasceram¹⁴ e demonstraram arrependimento pela vida passada¹⁵ nas suas obras líricas. No entanto, as dissidências que existem entre os dois autores no âmbito da perspetivação do amor destacam-se: Camões encara a morte como a consequência da dor de amar, enquanto Bocage a invoca como caminho para a salvação, depois de uma vida torturada pelo Amor.

Na obra lírica camoniana, o amor mais puro afigura-se numa vertente espiritual e a mulher amada apresenta-se divina e superior ao mundo terreno. Já Bocage revela e aborda corajosamente a faceta mais física do amor representada metaforicamente através do fogo que consome o *eu* no seu íntimo. Se Camões combina elegantemente o gosto bucólico com as alegorias mitológicas, muito ao gosto da literatura italiana da época, Bocage começa a diluir progressivamente uma emotividade romântica na sua expressão artística.

É de referir que estas diferentes concepções do amor surgem também nos contos de Mário Cláudio. Em “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”, a cumplicidade dos protagonistas passa apenas pelo seu relacionamento físico (carnal) e pela união para atingir o poder. Já no conto “Dom Pedro I e Inês de Castro”, como já dissemos, os protagonistas ultrapassam a vertente física do amor (que lhes é vedada pela morte), elevando o sentimento que os une a uma esfera ideal.

O Amor em Bocage está normalmente associado aos conceitos de sofrimento e de morte. Surge-nos perspectivado como uma entidade perseguidora e egoísta que ri do sofrimento que causa nos outros. Esta temática aparece recorrentemente debatida através dos binómios Razão/Desejo e Consciência/Amor, muito ao gosto das crenças progressistas da época no que elas dizem respeito à crença no racionalismo e na ciência: “Importuna Razão, não me persigas; /.../ Queres que fuja de Marília bela, /...e o meu desejo / É carpir, delirar, morrer por ela”¹⁶. O *eu* em Bocage é sempre um *eu*

¹⁴ Recordem-se os sonetos “Do cárcere materno em hora escura” in Maria Antónia C. Mourão e Maria Fernanda P. Nunes, *op. cit.*, p. 79; e “O dia em que eu nasci moura e pereça” in Maria de Lurdes Saraiva, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵ Tendo em conta o verso “Saiba morrer o que viver não soube” in “Meu ser evaporei na lida insana”, Maria Antónia C. Mourão e Maria Fernanda P. Nunes, *op. cit.*, p. 101; e o famoso soneto “Erros meus, má fortuna, amor ardente” in Maria Lurdes Saraiva, *op. cit.*, p. 212.

¹⁶ Maria Antónia C. Mourão e Maria Fernanda P. Nunes, *op. cit.*, p. 69.

conhecedor da paixão, mas que não pára de se questionar sobre se deve ceder à chama desse sentimento ou se deve arrefecer os seus impulsos entregando-se à Razão consciente e sábia.

Este poema fala exactamente da luta entre estas duas forças dentro do próprio eu – a parte consciente de que o Amor só traz sofrimento, e a parte irracional que opta por ignorar os riscos e se entrega ao sentimento e à dor sem olhar para trás. Desta dualidade resulta o estado de espírito atormentado de que padece o sujeito poético em Bocage. Regra geral, o amor é perspectivado como uma “total entrega física e espiritual, renúncia a tudo o mais que a vida possa oferecer”¹⁷.

Muitas vezes esta força amorosa torna-se cúmplice da Fortuna e contra esta aliança o ser humano nada pode senão sofrer de acordo com as suas vontades cruéis: “Triunfa, Amor, gloria-te, inimigo”¹⁸. Para além do ciúme doentio, da morte, da liberdade e do amor carnal vs amor platónico, outra temática usual em Bocage é a da incapacidade da Razão perante o *eu* dominado pelo amor: “Razão de que me serve o teu socorro? / Mandas-me não amar, eu ardo, eu amo; / Dizes-me que sossegue, eu peno, eu morro”¹⁹.

Para quem conhece *Triunfo do Amor Português*, é fácil reconhecer esse conflito interior a que Bocage faz referência nos amantes dos contos “Roberto Machin e Ana de Arfet” e “Luís de Camões e a Infanta Dona Maria”. As personagens do primeiro conto debatem-se com a indecisão entre as consequências morais dos seus actos e a necessidade de concretizar o desejo. Na tentativa de fugir à transgressão que o adultério representa, o casal foge para outro país, mas essa fuga não os liberta da consciência do pecado e do sentimento de culpa.²⁰ Como veremos, D. Maria também é confrontada com a dicotomia Amor/Razão, uma vez que tem de escolher entre a paixão que sente por Camões e o dever que tem para com a Corte e para com o rei, seu irmão²¹.

A emotividade presente na escrita de Bocage encontrará nos escritores portugueses do início do século XIX uma maior complexidade, que conduzirá a um novo tratamento da temática amorosa na Literatura.

Apesar de, na sua maioria, os exemplos escolhidos para este trabalho pertencerem ao modo lírico, modo por excelência da expressão de sentimentos, não

¹⁷ Maria Antónia C. Mourão e Maria Fernanda P. Nunes, *op. cit.*, p. 29.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 71.

¹⁹ *Idem*, p. 78.

²⁰ Confrontar com o ponto 2 do terceiro capítulo desta dissertação.

²¹ Ver o ponto 2 do quarto capítulo deste trabalho.

podemos esquecer que no final do século XVIII e início do século XIX, assistimos a um grande desenvolvimento do romance enquanto género narrativo. O destaque que lhe é atribuído nesta época eleva-o a uma posição privilegiada, nomeadamente, entre outras razões, porque este género dá literalmente lugar à expansão do imaginário criativo destes tempos.

Recuperando as dicotomias e incertezas que Bocage semeia na sua obra neoclássica e pré-romântica, Almeida Garrett cria personagens e sujeitos líricos subjugados ao sentimento em detrimento da razão, habituados a sentir e a não pensar. Neste contexto, Garrett criou o mais famoso herói romântico da Literatura Portuguesa: a personagem Carlos de *Viagens na Minha Terra*. É impossível reflectir sobre o amor sem mencionar esta personagem notável para a expressão do Romantismo português. O protagonista da novela sentimental encarna a contraposição amor carnal/amor platónico de uma forma ainda mais profunda do que aquela que já se lia na lírica de Bocage.

No período romântico, o amor é-nos transmitido através de uma linguagem extremamente emotiva, repleta de sensibilidade e com inúmeras estratégias que reflectem a desilusão, a incerteza e o pessimismo que prevalece acima de tudo. O amor para Garrett denota, regra geral, uma sobreposição do coração sobre a consideração ponderada e reflectida.

A impossibilidade de concretização amorosa pela não correspondência de uma das partes, ou pela distância que separa os amantes, ou principalmente devido à hipertrofia sentimental do herói romântico, é uma das consequências mais imediatas do tratamento que a temática amorosa adquire.

Para além deste conceito, evidencia-se a nova faceta dos protagonistas como seres que foram feitos para sofrer e que, ao mesmo tempo, são extraordinários pela forma como suportam o insuportável e pela maneira como reconhecem a inexorabilidade do caminho para sempre solitário que têm de percorrer. Destaca-se igualmente a caracterização da mulher, ser condenado a sofrer por causa da complexidade do herói romântico²² e também normalmente encarada como uma personagem geradora da profunda comiseração do leitor.

²² O protagonista da novela sentimental idealiza um absoluto que não consegue concretizar quer no plano amoroso quer no plano político e essa tomada de consciência resulta num estado de espírito sempre indefinível, numa depressão profunda, e no desejo de autodestruição física ou moral (um dos exemplos mais ilustrativos deste *mal-du-siècle* surge na carta de Carlos a Joanhina que se estende ao longo dos capítulos XLIV até ao XLVIII e onde o herói romântico se tenta desculpar pela sua incapacidade de amar: “Embragou-se de poesia a minha imaginação e perdeu-se; não me recobro mais. A mulher que me amar há-de ser infeliz por força;... Não quero, não posso, não devo amar a ninguém mais”, in Almeida

O perfil de Carlos assemelha-se ao retrato que Mário Cláudio faz de Tomás António Gonzaga. Ambos são exilados por questões políticas e ambos abandonam as amantes em Portugal. Joanhina e Marília de Dirceu, por sua vez, também têm fins semelhantes porque enlouquecem depois de serem abandonadas.

Recuperando novamente a lírica, como linha preferencial no papel de exemplo, atentemos no poema de Garrett “Quando eu sonhava, era assim”²³. Esta composição serve como testemunho de alguém que inicialmente idealizou a amada nos seus sonhos e que mais tarde conseguiu alcançar essa mulher no plano do real. A amada apresenta-se como ideal ao *eu* amante no plano onírico e caracteriza-se por ser intensa na sua efemeridade.

Seria natural sentirmos uma expressão eufórica neste poema porque o *eu* alcança o amor real no plano concreto. Contudo, o sujeito poético afirma que era mais feliz enquanto sonhava, pois “Prazer não sabia o que era, / Mas dor, não na conhecia”. Daqui podemos concluir que, enquanto sonhava, o sujeito era feliz na ânsia de alcançar a sua “quimera” e que, por oposição, o despertar dele é dor. O amor real é prazer e simultaneamente sofrimento, uma vez que a desilusão da realidade e a saudade do que idealizou matam o *eu* lentamente.

A imagética amorosa utilizada por Garrett neste poema relaciona-se com a do conto “Camilo Castelo Branco e Ana Plácido”, onde a protagonista feminina descreve a vida de tortura psicológica que a união com o escritor lhe trouxe. Ana Plácido conta uma vida de sofrimento onde o amor se encontra totalmente gasto e esquecido. A idealização de como seria viver com Camilo surge como uma armadilha que a atrai para uma vida real muito diferente da que imaginou²⁴.

No Romantismo assistimos à figura do amante como um ser que por amar demais não consegue alcançar a felicidade e a harmonia interior. Os poetas contemporâneos sabem como recuperar e (re)apresentar a concepção do amor de Garrett e dos outros escritores que temos vindo a fazer referência.

De facto, podemos encontrar ecos da forma como o amor foi cantado noutros períodos da Literatura Portuguesa nas composições literárias do século XX, tais como a mulher divinizada, bela e hipnotizadora, cujos movimentos prendem a atenção do *eu*; o

Garrett, *Viagens na Minha Terra*, introdução por Maria Ema Tarracha Ferreira, 10ª Edição, Lisboa, Ulisseia, 1998, p. 240).

²³ Almeida Garrett, *Folhas Caídas*, Introdução por Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Ulisseia, 1998, p. 106.

²⁴ Ver o ponto 1 do quarto capítulo deste trabalho.

sofrimento muitas vezes inerente aos relacionamentos amorosos; a incompreensão das consequências e do poder desse sentimento; e a questionação sobre a sua verdadeira natureza.

Apesar de afirmar que sabe o que é o amor, o *eu* do poema “fico admirado quando alguém, por acaso e quase sempre”²⁵ de José Luís Peixoto tenta apenas defini-lo tal como Camões no soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”²⁶. Seguro de si mesmo, o *eu* assegura que amar é perder uma parte de nós mesmos, é perdoar tudo a essa parte perdida²⁷. Paralelamente a esta afirmação de saber, o *eu* consciencializa-se do verdadeiro sentido das suas palavras à medida que as explana. Por isso, cai no abismo obscuro e pessimista da desilusão amorosa que se traduz em frases progressivamente mais curtas e na enumeração gradativa de realidades disfóricas²⁸. Apesar de formalmente este poema apresentar algumas novidades (como a falta de maiúsculas e a quebra do ritmo do verso dessincronizada com a respiração presente na pontuação), o poeta recupera temas já previamente explorados que permanecem interessantes e atractivos para os leitores contemporâneos (como o Amor, o sofrimento e a morte).

Quando se trata uma temática tão debatida como esta, é normal que muitos dos aspectos focados não sejam completamente inovadores. Porém, no século XX o amor perde a centralidade que tinha na poesia e começa-se a reflectir sobre outras temáticas que eram tidas como secundárias até esta altura, tais como a guerra, o cosmopolitismo, as desigualdades sociais ou a família e a juventude, entre tantas outras.

O sentimento amoroso invocado pelos autores contemporâneos apresenta uma paleta de sensações e de desejos a ele intrínsecos cujo pormenor reflecte alguma inovação. Algumas características que se distinguem na forma contemporânea de cantar o amor são a maneira como ele surge misturado com ilusões do subconsciente que confundem o *eu*; a alusão frequente ao tempo psicológico; e também o alargamento assumido da concepção do amor para além do âmbito heterossexual. Temos como exemplo da última particularidade apontada a sugestão homoerótica presente no conto

²⁵ José Luís Peixoto, *A Criança em Ruínas*, 6ª Edição, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições, 2001, p. 57.

²⁶ Maria de Lurdes Saraiva (prefácio e notas), *Camões – Sonetos, Texto Integral, Edição Anotada*, Ed. cit., p. 181.

²⁷ Atentemos nos versos: “o amor é saber/que existe uma parte de nós que deixou de nos pertencer./o amor é saber que vamos perdoar tudo a essa parte/de nós que não é nossa”, in José Luís Peixoto, *op. cit.*

²⁸ Destaca-se o dístico: “o amor é sermos fracos./o amor é ter medo e querer morrer”, in José Luís Peixoto, *ibidem*.

“António Nobre e Alberto de Oliveira” de Mário Cláudio, que será discutida mais à frente nesta dissertação²⁹.

Em poemas como “Quando ouço ao telefone a voz que brinca”³⁰, de António Franco Alexandre, assistimos à multiplicidade de sensações que o amor provoca e à abundância de ilusões e de imagens que a ele estão associadas. Aqui sobressai a multiplicidade de abordagens possíveis do amor enquanto temática³¹. No exemplo deste soneto, o *tu* aparece constantemente no pensamento do *eu* enquanto ele escreve; e a sua voz faz com que o sujeito não se preocupe com o “tempo, espaço, luas, ou maneiras sequer do ser humano”, sentindo-se a voar³². Se em Garrett a amada idealizada é superior à amada real, também neste poeta encontramos a ideia de que nada pode ser mais real na perspectiva de quem ama do que o desejo sentido pelo objecto amado.

A produção poética do século XX é muito extensa o que dificulta a escolha de exemplos que demonstrem o percurso que a temática amorosa tem percorrido, mas importa reter que apesar dos vários tratamentos que sofreu, o amor prevalece na literatura enquanto temática sempre interessante, emotiva e contemporânea, por ser algo muito presente no nosso quotidiano.

Após esta síntese, conclui-se que há uma necessidade intrínseca ao ser humano de expressar os seus sentimentos através do meio que este achar mais poderoso para concretizar fielmente esse intuito. Resta-nos, a nós leitores, analisar as diferentes facetas desses amores contados e vividos para melhor comentarmos a natureza desse sentimento e as suas características mais susceptíveis de extasiar ou de sentenciar as nossas vidas.

Esta visão global sobre os diversos tratamentos que a temática amorosa sofreu do ponto de vista literário fornece-nos o pano de fundo necessário para melhor distinguir as diferentes imagéticas amorosas que nos são apresentadas em cada um dos contos da antologia *Triunfo do Amor Português*.

E ainda antes de partir para o estudo desses contos, acreditamos que é necessário proceder a uma leitura mais pormenorizada do primeiro deles, uma vez que as bases que

²⁹ Ver ponto 1 do quarto capítulo.

³⁰ António Franco Alexandre, «Quando ouço ao telefone a voz que brinca», in Vasco Graça Moura (org.), *366 poemas que falam de amor*, 2ª Edição, Lisboa, Quetzal Editores, 2004, p. 42.

³¹ Em *Triunfo do Amor Português* assume-se esse amor multifacetado que o poema sugere e são também recuperadas as abordagens que outros poetas da Literatura Portuguesa apresentaram desde a medievalidade até aos dias de hoje.

³² Tomemos como exemplo os versos: “Vagueio pelo ar, e arranco estrelas/ao cenário sem fim do universo;/e faço pobres contas aos cabelos/depenados no chão, verso após verso”, in Vasco Graça Moura, *op.cit.*, p.42.

alicerçam todas as outras histórias de amor (re)contadas por Mário Cláudio se encontram reproduzidas, a um nível aprofundado ou simplesmente por sugestão alusiva, em “A Bela Menina”. Neste conto conseguimos encontrar o teor universalizante da temática amorosa que é abordada nos diferentes episódios da obra em análise, o que justifica o seu estudo mais detalhado.

2 - Contar o amor sem tempo

Crianças atentas a qualquer abre-te-sésamo que nos descerre as portas da loucura clarividente, fiquemos tanto quanto possível nesta câmara escura.

Mário Cláudio³³

“A Bela Menina” foi o título escolhido pelo autor para iniciar *Triunfo do Amor Português*. Como veremos adiante, esta escolha não terá sido de todo despropositada e irreflectida, uma vez que este conto pode ser interpretado como um elo de unificação temática entre as diversas narrativas da antologia.

Numa perspectiva geral, a obra é constituída por doze histórias, ordenadas cronologicamente, onde o leitor vislumbra um emaranhado constante de relações íntimas entre a Ficção e a História de Portugal. Contudo, e fugindo à tendência presente na maioria dos contos incluídos nesta obra, o primeiro deles é o único que se situa num espaço infinito, que se desenvolve num tempo perdido e que abre as portas ao mundo do maravilhoso. Este universo ficcional serve de pano de fundo para o desenrolar da narrativa e é já um lugar-comum para os inúmeros contos de fadas que ilustram o imaginário infantil da nossa sociedade.

Ao lermos “A Bela Menina” podemos reconhecer ecos reminiscentes da história infantil “La Belle et la Bête”, cuja primeira versão foi criada por Gabrielle Suzanne. Porém, foi a visão da escritora de contos infantis Madame Jeanne-Marie LePrince de Beaumont³⁴ que ganhou maior destaque e maior fama devido ao trabalho exercido ao nível da narrativa e à pormenorização das descrições que melhor captavam e prendiam a atenção do público. Esta história foi eternizada também e mais recentemente por Walt

³³ Referência extraída do texto que serve de comentário e de prefácio ao cosmorama publicado em livro de Ricardo Fonseca, in Ricardo Fonseca, *Registos do Olhar*, Texto de Mário Cláudio, Porto, Campo das Letras, 2006.

³⁴ Madame LePrince de Beaumont, *A Bela e o Monstro*, Ilustrações de Marcel Marlier, Versão Portuguesa de Maria Isabel de Mendonça Soares, Lisboa/São Paulo, Verbo Infantil, s/d.

Disney³⁵ no filme homónimo de desenho animado, o que permitiu que as gerações contemporâneas tivessem uma nova forma de contacto com a magia deste conto.

Cada um destes autores permitiu o surgimento de inúmeras variantes desta história que circularam um pouco por toda a Europa desde meados do século XVIII até à actualidade. Testemunhamos, portanto, a imortalização de uma narrativa que resistiu às guerras e às crises económicas que abalaram o velho continente durante este período.

“A Bela Menina” é um reconto, que Mário Cláudio recupera à sua maneira, da história “A Bela e o Monstro”. Logo, por ter sido divulgada oralmente ao longo dos últimos séculos pertencentes ao final da Idade Moderna e inícios da Idade Contemporânea da História Mundial, o enredo deste primeiro conto soa familiar a uma abrangente faixa etária, ao mesmo tempo que se torna comum ao ideário ficcional europeu.

As diferenças que se fazem sentir entre o conto criado por Mário Cláudio e as outras versões europeias que lhe serviram de origem são subtis, embora interessantes para os leitores.

Tomemos como exemplo-base a importância que é dada às rosas do jardim que rodeia o palácio da criatura amaldiçoada. De acordo com a história de LePrince de Beaumont e também com a de Juliette Levejac³⁶, essas flores são a coisa mais amada pela criatura, enquanto no filme da Disney há uma flor mágica dentro do palácio que é tida como uma ampulheta que conta decrescentemente o tempo que falta até que a figura monstruosa em que o Príncipe está transformado se torne definitiva e irreversível. Desta forma se apresenta igualmente uma explicação para a maldição do Príncipe. A rosa deverá esmorecer cada dia que passa até ao dia em que o Príncipe, cuja natureza se revela inicialmente egoísta, aprenda a amar e a ser amado.

Em Mário Cláudio encontramos uma junção de todas estas visões numa criatura sinistra – cuja descrição é mais pejorativa e passível de visualizar – que não só ama e cuida desse jardim como lhe é inteiramente dependente, ao alimentar-se das suas rosas.

Outro elemento que se apresenta comum a todas as versões da história é a ofensa que o pai comete, enquanto hóspede bem tratado no palácio mágico, ao colher uma dessas rosas para levar à sua filha mais nova. Segundo Madame Beaumont, a única forma de redenção desta personagem é a morte ou a sua substituição por uma das suas

³⁵ Disney, *A Bela e o Monstro – O Livro do Filme*, Difusão Verbo, 1999.

³⁶ Juliette Levejac, *A Bela e o Monstro em banda desenhada*, Adaptação da obra de Jeanne-Marie LePrince de Beaumont, Tradução e adaptação de Maria Henriqueta Brito, Porto, Edições Asa, 1991.

filhas. Já em Mário Cláudio encontramos uma pena menos rigorosa e minimizada pela predisposição natural que a Bela Menina nos apresenta para seguir o seu destino.

Embora seja possível a comparação de alguns aspectos temáticos nos contos acima enunciados, já no que toca ao subgénero a que eles pertencem não se trata de uma questão assim tão simples. Se não se apresentam grandes dúvidas quanto à classificação da criação de Madame Jeanne-Marie LePrince de Beaumont como um conto infantil, quando analisamos o conto “A Bela Menina” a dúvida instala-se.

2.1 – Subgéneros

Centrando-nos agora na tipologia do conto de Mário Cláudio, não devemos esquecer as suas especificidades no âmbito da narratologia, isto é, a exposição de um relato conciso que se caracteriza por apresentar “um reduzido elenco de personagens, um esquema temporal restrito, uma acção simples (...)”³⁷ e que, pela sua breve extensão, permite “relacionar [com algum pormenor] categorias da narrativa com elementos temáticos, ideológicos e estilísticos”³⁸.

“A Bela Menina” pode ser considerado um conto tradicional, uma vez que ele apresenta algumas das principais características teóricas que são apontadas a este subgénero narrativo: um título que apresenta a protagonista da acção (concentrando a atenção do leitor para essa personagem específica); um elenco de personagens que na sua maioria não tem um nome próprio e não tem uma identificação profunda e indubitável; a incerteza espaço-temporal de carácter oralizante reconhecida pelo *incipit* – “Era uma vez” – representativo de uma “fronteira [que] de certo modo separa o mundo ficcional que vai ser representado, do mundo real em que se encontra o leitor”³⁹, entre outras especificidades:

It is characteristic, for example, for short stories to be structured around single small-scale quests or socially identifiable single incidents like a party, an excursion, a funeral, a hanging, or some such pre-packaged fragment. And it is certainly commonplace for short stories to identify themselves by title as being about a simple person⁴⁰.

³⁷ H. Bonheim, *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*, Cambridge, D.S. Brewer, *apud* Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 7ª Edição, Coimbra, Almedina, 2002, p. 79.

³⁸ Cristina Mello, *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários*, Coimbra, Almedina, 1998, Parte III, Capítulo 2, p. 303.

³⁹ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁰ Mary Louise Pratt, «The Short Story: The long and the short of it», in *Poetics*, Volume 10, No. 2/3, North-Holland Publishing Company, 1981, p. 184.

No entanto, a característica que garantiu o triunfo universal desta história em particular foi a sua vertente oralizante, o que permite que este conto também possa ser encarado como um conto popular, uma vez que “os contos populares fazem parte da literatura tradicional de transmissão oral: circulam oralmente de geração em geração, assegurando a manutenção de um património cultural (...)”⁴¹.

Apesar da instalação destas dúvidas, é de sublinhar que o conto em apreço pode ainda pertencer a um dos muitos subgéneros do conto, tais como “contos maravilhosos ou de encantamento, contos de exemplo, contos de animais, contos religiosos, contos etiológicos, facécias, contos de adivinhação”⁴².

O conto de encantamento distingue-se do conto tradicional e do conto popular, uma vez que quebra as regras proferidas pela ordem natural das coisas e se insere no universo do maravilhoso que, sem regras ou com as suas próprias regras, chega por vezes a roçar o *nonsense* quando o leitor se recusa a mergulhar na ficção e continuamente insiste em emergir à tona da realidade. Por se destacar desta forma e se aproximar do mundo ficcional do maravilhoso, o subgénero conto de encantar surge como outra possibilidade lógica e provável para classificar o conto “A Bela Menina”.

Contudo, e ao mesmo tempo, o conto de encantamento partilha uma especificidade com o conto popular que é exactamente a marca de oralidade. Partindo deste princípio, a linguagem utilizada no conto “A Bela Menina” tem como principal intuito espelhar essa oralidade nas falas das personagens e nos comentários do narrador.

Para atingir esse objectivo evidenciam-se: as construções paralelísticas do discurso; as repetições contínuas que se revelam escusadas para a transmissão de sentido, mas que conseqüentemente funcionam como provas comunicativas do discurso oralizante; e as orações subordinadas consecutivas que intensificam a hiperbolização descritiva (“...com tantas janelas quantos os dias do ano, tantas chaminés quantos os dias do mês...”⁴³).

Os modos de apresentação do discurso surgem-nos igualmente muito ao gosto do conto popular, podendo desta forma ser este subgénero encarado como uma das origens do conto de encantamento, uma vez que assistimos aos momentos descritivos enquanto interrupções da narração, numa sucessão compactada. Quando o narrador

⁴¹ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, p. 82.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 84.

⁴³ Mário Cláudio, «A Bela Menina», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 26, (este conto será doravante designado como B.M. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

começa a descrição das três irmãs, introduz uma pausa na narração ao mesmo tempo que convida o leitor/ouvinte a descobrir e a espreitar com ele todos os detalhes que caracterizam as três personagens⁴⁴.

São-nos apresentadas Tiaga, a filha mais velha, que apresenta uma maneira de ser muito irreverente, malfeitora, cruel, arrapazada, destemida; e Dulcília, cuja aparente doçura esconde um feitio mimado e vaidoso. O contraponto destas personagens, representativas da vertente nocturna de que todo o conto de fadas depende, encontra-se na protagonista da história.

Esmeralda apresenta-se como sendo uma menina prendada, trabalhadora, feliz na sua simplicidade, amada pelo povo (personagem colectiva que normalmente reflecte a sinceridade inocente), pelos animais e pelos mendigos e vagabundos, testemunhas da bondade e solidariedade da Bela Menina. Esse contraponto encontra-se igualmente nos elementos representativos das forças da Natureza, cujo papel é tão importante neste conto em particular.

Com o mesmo propósito, Mário Cláudio consegue também imitar sabiamente os hábitos de propagação oral através da progressão repetitiva e da construção paralelística do discurso que nos transporta à nossa infância⁴⁵. Ao analisar a linguagem, encontramos o uso abundante de gerúndios (“pensando”, “assumindo”) e de diminutivos (“terrinhas, burricos, velhinha, franzineta, bolsinha, novita, criadito, encharcadinhos, fominha”) que introduzem um nível discursivo familiar, envolvendo-o ainda de emotividade.

De entre as estratégias utilizadas, podemos distinguir ainda as repetições de formas verbais/adjectivos para fortalecer descrições ou para transmitir a demora das viagens que se fazem ao longo da narrativa (“E caminharam, caminharam, caminharam...” – B.M.⁴⁶, 26). Devemos, igualmente, destacar os juízos de valor formulados pelos elementos anónimos do povo e que o narrador opta por evidenciar (“... e não havia ninguém que não lamentasse os infelizes”; “aquele desgraçado ancião e o seu criadinho...” – 26).

Outros recursos estilísticos, tais como o polissíndeto, a enumeração e o uso de vocabulário coloquial, procuram não só reproduzir melhor o discurso directo das

⁴⁴ Atentemos no exemplo: “Observemos agora como seria cada uma daquelas três irmãs, que gostos teria, que hábitos, que virtudes e que vícios” (B.M., 23).

⁴⁵ Centremo-nos na citação que se segue: “Que desejas tu, Tiaga, minha filha, que te traga? / Que desejas tu, Dulcília, minha filha, que te traga? / Que desejas tu, Esmeralda, minha filha, que te traga?” (B.M., 25).

⁴⁶ A paginação das citações será precedida pelo título do conto apenas quando se considerar necessário.

personagens principais como também representar o discurso do narrador da história de encantar, introduzindo-o num nível discursivo familiar, simplista e infantilizado⁴⁷.

O universo ficcional está e estará para sempre ligado à imaginação mais fértil dos escritores. Porém, quando se analisam contos de encantar, devemos partir do princípio de que essa imaginação se baseia na inversão da ordem natural das coisas. Analisando alguns contos pertencentes a este subgênero, podemos aperceber-nos de que há um padrão para a construção dessas histórias e que a aparente fuga à norma tem já na sua natureza algumas regras igualmente concretas e elementos simbólicos que se repetem.

O conto da Bela Menina é um bom exemplo para ilustrar este subgênero literário, uma vez que a história começa por acontecer sem qualquer razão lógica que a explique, sucedendo-se apenas o que já estava predestinado no enredo ficcional e que era igualmente previsto pela dimensão fantástica onde o conto se desdobra.

A peripécia, fundamental ao desenrolar da intriga, consuma-se quando o pai da Bela Menina, “homem afamado, possuidor de muitas navegações” (21), toma conhecimento de que a sua frota foi destruída. Este acontecimento vem pôr fim à vida de conforto e à forma respeitosa como esta família era encarada pela comunidade, ao mesmo tempo que, estabelecendo-se uma relação antitética na descrição do ambiente familiar, vem dar início à carência de alimentos, ao desconforto geral, à vergonha perante os credores e à indiferença por parte de outros que em tempos lhes faziam vénias. O evento trágico serve igualmente de móbil para demonstrar o poder do destino que, inexorável, manipula os elementos da natureza e os medos da mente humana, provocando uma tempestade, originando um incêndio, invocando piratas e monstros marinhos para levar a cabo o que está predestinado.

A carta misteriosa que o pai da Bela Menina recebe e que o faz partir em busca da frota desaparecida contribui também para criar o ambiente oculto onde a narrativa se desenrola. Apesar de reconhecer o emissor, o pai vem a tomar consciência de que a carta é falsa. Esta viagem teria de ocorrer porque, sem ela, esta personagem e o seu criado jamais procurariam abrigo na “grande mansão, toda rodeada de amieiros” (26), onde mora a criatura nojenta que protagoniza a história de amor com a Bela Menina. O

⁴⁷ Destacam-se como citações exemplificativas: “...e esperou, e esperou, mas ninguém respondeu”; “Avisto muitas luzes lá dentro, e muitos e muitos cavalos, a comer, e molhos e molhos e mais molhos de feno para lhes botar...” (26); “Está bem, está bem, leva lá essa rosa...” (29).

misterioso bilhete serve de pretexto para a concretização do destino, pois ele é necessário à progressão da narrativa e ao desenrolar da intriga sobrenatural⁴⁸.

A tragédia que cai sobre este patriarca, cuja descrição surge hiperbolicamente enriquecida, cria no leitor um sentimento de incapacidade para encontrar as razões que a justifiquem. No entanto, consegue igualmente gerar um sentido de injustiça acompanhado pela comiseração, o que contribui mais uma vez para a construção da imagem do fado implacável enquanto entidade onnipotente e onnisciente. O que aparenta ser, numa primeira reflexão, uma ironia cruel desta força é mais tarde explicitada pormenorizadamente através do decorrer da acção e justificada pela causa maior que sustenta a intriga ficcional – o Amor, enquanto força benéfica e restabelecadora definitivamente da ordem natural das coisas:

Assumindo como brincadeira a missiva do compadre, ou como ilusão dos seus sentidos, sentou-se num rochedo, apoiando a cabeça como num coxim no ombro do criadito que o acompanhara, a chorar lágrimas amargas por mais um revés da fortuna. Uma tempestade desabou então sobre eles, deixando-os encharcadinhos até ao tutano, e não havia quem não lamentasse os infelizes, ali arrojados sem bem saberem que atitude lhes caberia adoptar (25-26).

Retomando a questão genológica do conto em estudo, outra possível justificação para a inserção de “A Bela Menina” no subgénero do conto maravilhoso, ou de encantamento, traduz-se nas inúmeras e diferentes manifestações da Natureza nos momentos narrativos em que se adensa a tensão da intriga. Esta estratégia intensifica-se com a personificação de objectos inanimados, com a fúria manifestada por parte dos animais e através da demonstração das forças da Natureza:

Mas nada sucedeu entrementes que fosse digno de nota, se bem que continuasse a feroz ventania, e que as gralhas não parassem de grasnar, e que os cavalos dolorosamente relinchassem, e que as madeiras da casa não se impedissem de ranger (27).

Os efeitos descritivos desta estratégia oscilam entre a criação de um ambiente soturno, onde o medo sentido pela personagem prevalece acima de qualquer outro

⁴⁸ De acordo com LePrince de Beaumont e Juliette Levejac, existe efectivamente uma carta e um barco carregado de economias que subsiste, conseguindo atracar em bom porto; mas os credores, o pagamento de dívidas inadiáveis com juros altíssimos e a resolução de problemas pendentes do comerciante justificam o facto de o pai da Bela Menina voltar da sua viagem ainda mais pobre do que quando parte. Esta justificação surge-nos muito longe do universo fantástico da criatividade literária, espelhando-se num mundo muito real e quotidiano, do qual Mário Cláudio protege e esconde as suas personagens, entregando a sua criação literária, no caso particular deste conto, cada vez mais aos poderes desconhecidos do oculto.

sentimento, e o reflexo do sofrimento vivenciado pelas personagens nos elementos da Natureza. De facto, a Natureza parece observar tudo atentamente, servindo como indício de que algo importante está para acontecer ou servindo apenas para acompanhar o sofrimento de alguma personagem enquanto testemunha simpática⁴⁹: “Espalhava-se aquela massa informe, tremendo de uma moléstia desconhecida, e a Natureza total participava do seu sofrimento” (35).

Sempre que as personagens se deparam com obstáculos ou situações-limite, a Natureza surge personificada a aconselhar, a acautelar e a manifestar-se através dos seus elementos. O vento parece ser a única entidade que responde ao pai da Bela Menina quando este chega ao casarão do bicho-homem⁵⁰, num momento descritivo onde se apela aos sentidos do leitor/ouvinte e que se distingue quer pela riqueza e expressividade de adjectivos quer pela utilização de vocabulário eufórico, luminoso e optimista⁵¹.

Noutro momento de *suspense*, só o voo do bando de gralhas quebra a quietude em que se encontra o palácio quando a Bela Menina retorna da visita que faz à sua família e só os relâmpagos a ajudam a ver no meio da escuridão que esconde o casarão. Ainda nesse passo, o leitor depara-se com um ambiente assustadoramente calmo e escuro onde se reconhece o silêncio cinematográfico cuja principal finalidade é a de preparar as personagens e o leitor/ouvinte para algo importante que vai decorrer na acção:

Ao regressar ao palacete, deu a Bela Menina com o edifício no meio do escuro, mergulhado numa quietude, capaz de assustar o mais destemido. Levantava-se o bando das gralhas como um sudário à medida que ela ia calcorreando o parque, e os relâmpagos iluminavam a fachada daquele imóvel com uma luz muito lívida (...) Dos dentro não provinham quaisquer ruídos, e o próprio gorgolejar da água das fontes cessara integralmente (35).

À importância que é dada ao destino aliam-se os indícios trágicos que, um pouco por todo conto, vão sendo semeados propositadamente pelo contador da história⁵². O

⁴⁹ Entenda-se a verdadeira acepção da palavra simpatia, do latim *sympathia* e do grego *sympátheia*: facto de participar nos estados emocionais dos outros, nas suas alegrias ou nas suas tristezas; sofrer com algo ou com alguém.

⁵⁰ Tomemos como exemplo a citação que se segue: “Tornou a estropear com violência redobrada, e retrucaram-lhe apenas como num desafio o silvo do vento fortíssimo, recusando esmorecer...” (26).

⁵¹ Destaca-se o excerto: “...aparecia maravilhosamente o casarão, iluminado pela claridade dos relâmpagos que por toda a banda se acendiam” (26).

⁵² Os indícios trágicos são uma estratégia utilizada um pouco por todo o livro *Triunfo do Amor Português* como fazemos referência no ponto 1.1 do terceiro capítulo deste trabalho.

medo que as personagens sentem à medida que se aproximam do jardim mágico parece premonitório e, quando chega a vez de a Bela Menina se dirigir a esse lugar, é a lua cheia, ganhando uma cor vermelha, e os animais, ladrando, que a tentam avisar de que algo está para acontecer.

Quando esta se depara com a “paisagem de morte” acalentada pelo vocabulário disfórico e a descrição moribunda do jardim outrora cheio de vida, nada a faz recuar. Mas, quando repara nas roseiras secas e nas pétalas todas caídas pelo chão, teme a morte do seu amado – o único acontecimento que a faz perder a visão racional que a acompanhava sempre durante as viagens.

No momento em que Bela regressa ao palácio devemos ainda fazer alusão às sensações visuais, olfactivas e cinéticas que, acompanhadas pelo advérbio de intensidade (“muito”), têm um resultado imediato no crescente desânimo da protagonista e na própria leitura da cena que coloca o leitor em *suspense*:

Ao entrar nos aposentos de baixo, assustou-se Esmeralda perante a passagem de dois mastins, muito amarelos e muito escanzelados, que se diria errarem à toa. Um cheiro insuportável a pântanos pestilentos, desses onde desde há muito não bate o sol, vogava pelas salas, sufocando o alento do humano que nelas penetrasse (35).

Todo este percurso trágico, do qual as personagens não conseguem desviar-se, alicerça-se numa crença pagã que é inerente também à construção do conto maravilhoso. Contudo, esta contrapõe-se a uma presença puramente cristã que se desenvolve num primeiro momento do conto e que surge principalmente ligada à personagem do pai. Há outras personagens na antologia *Triunfo do Amor Português* que também estão muito ligadas a Deus, como Mariana Alcoforado e Madre Paula. Ambas as freiras vêm a sua dedicação a Deus questionada quando se apaixonam pelo Conde de Chamilly e por D. João V, respectivamente.

A vertente caridosa do pai de Bela, que nos é apresentada no início da narrativa, é justificada como “desconto das faltas com que lhe estivesse afrontada a alma” (21) e, quando o temor o assalta, é à prece que ele se agarra. Após o primeiro encontro desta personagem com a criatura comedora de rosas, aquela reza “à Virgem Maria, ao São Bentinho e ao São Miguel, todos celebrados por expulsar os espíritos malignos, os quais vagueiam por este Mundo para a perdição nefasta das almas” (27). Como veremos, encontra-se este mesmo recurso à oração em Mariana Alcoforado e Ana de Arfet que, consumidas pela culpa, procuram um alívio para o peso das suas consciências.

Podemos igualmente identificar inúmeras referências a Deus e ao acto de entregar a alma ao Criador (“entregue-me à protecção do Céu”⁵³; “encomendou-se a Deus”⁵⁴) sempre que as personagens criadas por LePrince Beaumont e Juliette Levejac são afrontadas pelo terror e pela vertente mais soturna do conto de fadas. No entanto, a Bela Menina, protagonista do conto homónimo e filha de um crente, é-nos apresentada como “inclinada a decifrar enigmas”, entendedora dos poderes ocultos, “sábua das coisas espirituais e mais arguta do que nunca no que a mistérios respeitava” (29-30).

A Bela Menina é a personagem que decifra os enigmas escondidos no palácio misterioso. Ela é vítima do destino e está também predestinada a quebrar a maldição que assola a criatura horrorosa que se alimenta apenas de rosas, numa aventura repleta de viagens ao desconhecido e de visões premonitórias e assustadoras significativas apenas no mundo do maravilhoso.

Deve referir-se ainda a beleza das descrições idílicas que apelam aos sentidos do leitor quando as personagens chegam ao jardim mágico. Este elemento tem uma simbologia bíblica cujo eco se ouve também aqui, neste conto. Mas neste jardim especial o que impera é a ilusão, a magia e o mistério.

Através da luminosidade do discurso, a cor está continuamente presente e os reflexos de luz são acompanhados pelo vocabulário eufórico: “Além de tudo isto abriam-se espelhos de água, de fundos musguentos e limosos, em cujo verde navegavam cardumes de peixes dourados, executando um bailado de superior encantamento” (28). Contudo, a “visão inaudita” que o jardim paradisíaco representa revela simultaneamente pequenos sintomas trágicos e oximoros a que o leitor não pode deixar de dedicar alguma atenção. O conto “Roberto Machin e Ana de Arfet” também decorre num espaço paradisíaco que em muito lembra o de “A Bela Menina”. Como veremos, essa ilha também apresenta algumas inconsistências que se revelam fulcrais para o desenrolar da narrativa e para o final da intriga⁵⁵.

A antítese é um dos recursos que estrutura “A Bela Menina” e nas descrições esta relação revela-se ainda mais nitidamente. Apesar de o jardim do bicho-homem conter “as mais exóticas espécies que se apreciam nos compêndios preciosos de botânica e de floricultura” (28), com jasmims, gládolos, calêndulas, junquilhos entre outras espécies raras, as rosas sobressaem com as suas “pétalas sanguíneas”. E as rosas

⁵³ Madame LePrince de Beaumont, *A Bela e o Monstro*, Ed. cit., p. 17.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 18.

⁵⁵ Ver ponto 3 do terceiro capítulo.

brancas “com olho de fogo” criam visões mágicas sobre a imensidão do universo com o seu perfume hipnotizador. A reacção das personagens que observam este paraíso é a que decorre de uma visão “simultaneamente extasiante e tenebrosa” (28).

Opondo-se à beleza do jardim, o leitor experiencia a descrição do dono do casarão que, não sendo nem homem nem bicho, é referido pejorativamente através do pronome demonstrativo e invariável “aquilo” (27)⁵⁶.

Para tudo o que é feio ou indizível, a linguagem protege-se, criando inúmeros referentes que o nomeiem. E com o protagonista da história a sua enunciação não foge à regra porque também surge múltipla, expressivamente adjectivada e sugestiva: “avantesma desconforme, bicharoco, alforreca nojenta” que rasteja e que é coberta de pelugem negra e áspera. As suas atitudes e actos são igualmente anormais e repugnantes, uma vez que está sempre associado a um ruído que o acompanha para todo o lado e padece de uma moléstia desconhecida, símbolo da maldição de que não consegue libertar-se e que o mantém em contínuo sofrimento:

Era como se uma dor insuportável o trespassasse, obrigando-o a contorcer-se numa aflicção, buscando o cautério que em parte nenhuma se escondia. De tempos a tempos escapava-se um débil gemido das entranhas do pobre animal... Espalhava-se aquela massa informe, tremendo de uma moléstia desconhecida (35) ... Escutou-se um alarido ensurdecedor (37).

No conto de encantamento e no universo ficcional em geral, o que é feio é normalmente interpretado como sendo de má índole. A escuridão surge ligada ao desconhecimento, à feiura, à doença e à maldade, enquanto a luz surge quase sempre conectada à beleza, à saúde e à bondade. Mesmo que essa natureza maléfica se venha a modificar, como sucede no caso da lenda da Bela e do Monstro, o que é feio causa sempre pânico, terror e repulsa. No conto “A Bela Menina” joga-se um pouco com estas leis da ficção, talvez servindo um objectivo didáctico traduzido no velho provérbio “As aparências iludem” ou no outro que dita que “Quem feio ama, bonito lhe parece”.

A disformidade e o desconhecimento causam medo, apesar, por exemplo, da educação que a criatura do conto de Mário Cláudio demonstra no discurso que dirige ao velho comerciante e ao seu criado⁵⁷. Este momento demonstra também que o monstro

⁵⁶ «Achegou-se-lhes aquilo muito de mansinho às canelas, e disse-lhes, “Boas Noites”» (27).

⁵⁷ Atentemos no exemplo ilustrativo: “Deixai-vos descansar, comei e bebei, e ide deitar-vos depois, eu não vos afronto porque vou recolher também ao meu curral” (27).

possui uma ideia consciente de si próprio e da sua imagem, o que contribui igualmente para a descrição zoomórfica da própria personagem.

Em *Triunfo do Amor Português* voltamos a encontrar este processo de zoomorfização na figura de Leonor Teles. No capítulo dedicado a este conto veremos a forma como o narrador, conhecedor das verdadeiras intenções da rainha, invoca bestas diversas a fim de destacar a maldade das suas acções⁵⁸. Em “A Bela Menina” a zoomorfização é utilizada com outro objectivo, uma vez que não se trata apenas de caracterizar disfemística e grotescamente a personagem, mas também de utilizar o processo enquanto condicionante imprescindível ao desenrolar da acção.

Depois de conhecermos um pouco mais a personagem, assistimos igualmente à sua evolução aos olhos do narrador e consequentemente aos olhos do leitor, uma vez que ela passa a ser denominada, num esforço eufemístico, por “bicho-homem”⁵⁹.

A este “papão”, termo profundamente conotado com a linguagem infantil, pejorativo para o ideário ficcional desta faixa etária e ligado à vertente nocturna dos contos de encantar, contrapõe-se a beleza do seu jardim, a beleza da Bela Menina e o luxo do seu palácio: “Entrou Esmeralda a medo no casarão daquele animal monstruoso, foi percorrendo corredores e corredores, revestidos de espelhos de ambos os lados, até que desembocou num átrio de mármore branco com um repuxo de água fresca ao centro” (31).

As relações antitéticas continuam a manifestar-se sempre que se juntam os dois protagonistas num mesmo plano narrativo, uma vez que ambos se situam em extremos opostos de beleza e se atraem, incompreensivelmente, por força do destino irónico: aos “pelos crespos” que cobrem o corpo da fera opõe-se “a palma mimosa das mãos” de Bela que o afagam, fruto de um “compadecimento inexplicável”; ao acto ternurento de o alimentar com as rosas, após lhes retirar os espinhos, opõe-se a “bocarra” repelente da criatura e as suas “goelas” esfomeadas; à “miserável besta” que Bela pretendia adormecer opõe-se o seu doce canto; e à “grande cabeçorra” da besta contrapõe-se “o regaço da sua amiguinha” onde este se apoia⁶⁰.

⁵⁸ Ver ponto 3 do segundo capítulo.

⁵⁹ Ao contrário do que acontece em Mário Cláudio, em *LePrince de Beaumont* e em *Juliette Levejac* o monstro permanece escondido ao longo da estadia do pai de família no seu palácio, só se manifestando quando este comete o erro de colher uma das suas rosas. Nestas versões da história, não há qualquer contacto ou conversa entre o hóspede inesperado e o anfitrião discreto.

⁶⁰ É de referir que a atracção dos opostos é recuperada uma vez mais em contos como o de “Luís de Camões e a Infanta Dona Maria” e o de “A Severa e o Conde de Marialva”, nos quais o facto de essas personagens pertencerem a classes sociais diferentes impede a concretização do amor.

Para além disso, a reacção da criatura a qualquer discurso de Bela (hiperbolizado e infantilizado através das repetições sucessivas, da exclamação, da interjeição e do advérbio de intensidade – “tão”) é manifestada através de estremeções e guinchos, denotando a sua saúde instável e a sua completa zoomorfização:

Ai, eu quero ficar para todo o sempre com este bicho, ele é tão bonito, tão bonito, tão bonito! (...) Inclinou-se Esmeralda, e duas lágrimas quentes desprenderam-se das pálpebras, tombando em cima da pobre da criatura que desatou a tremer de novo, desencadeando-se as consequências descritas de semelhante atitude (31).

Algo que contribui igualmente para a classificação de “A Bela Menina” como conto maravilhoso ou de encantamento são os elementos simbólicos tão comuns ao ideário infantil e que se desvendam ao longo do desenrolar da acção. Esses símbolos, que analisaremos em seguida, são responsáveis pelo enriquecimento dos momentos descritivos e fortalecem o enredo pertencente ao mundo do fantástico.

2.2 – Visões e interpretações

Entre os muitos símbolos com que nos vamos deparando ao longo desta história, destacam-se vários motivos que são já conhecidos ao longo da fantasia que é criada nos contos de encantamento mais divulgados pelo mundo inteiro.

Refira-se, a título de exemplo, o espelho, que é identificado em LePrince de Beaumont como uma janela para o exterior, como uma fonte de verdade⁶¹, sendo através dele também que Bela toma conhecimento do casamento de suas irmãs e da doença de seu pai. Em Mário Cláudio todo o palácio está coberto de espelhos, o que permite, a nós e à própria Bela Menina, entrar metaforicamente no mundo da fantasia.

Para além deste elemento, podemos igualmente dedicar alguma atenção à simbologia atribuída normalmente à maçã. É de ponderar, desde logo, os ecos bíblicos que lhe são intrínsecos e que adquirem, também no conto de encantar, um significado muito próprio ligado ao pecado, à maldição, ao mal, ao castigo e à vingança. Na história da Branca de Neve, em que a maçã surge sempre envenenada e como presente de uma bruxa má, este aspecto simbólico é facilmente recuperado e lembrado.

⁶¹ Os reflexos emitidos pelo espelho são a verdade da beleza e da falta dela, elementos de oposição que estão encarnados nos dois protagonistas do conto e no próprio título do conto original de LePrince de Beaumont.

Contudo, e num volte-face inesperado, original e crucial para o desenrolar da história da Bela Menina, Mário Cláudio atribui às três maçãs da história uma função de elucidação, indo agora ao encontro da simbologia presente no episódio do *Génesis*, onde esse fruto cresce na árvore da sabedoria. Durante a primeira viagem que encaminha a protagonista ao palácio da “fera hedionda”, a viajante faz três pausas para comer cada uma das “maçãs camoesas que metera no cabaz” (30). Cada uma destas peças de fruta contribui também para uma etapa diferente de reflexão por parte da personagem.

A cada paragem que faz e a cada maçã que come, a Bela Menina é abordada por três visões sobrenaturais diferentes. Da primeira observação que faz da Natureza à sua volta, da lua, do cão, do lobo e do crustáceo da lagoa azul, a protagonista retira o entendimento de que está a ser observada por um Bem maior e que está a ser posta à prova por forças nocivas. Para demarcar esta primeira tomada de consciência, a Bela Menina faz a primeira paragem para descansar e para se alimentar, dando como concluída esta primeira etapa do caminho metafórico para a verdade.

Retomando o caminho, uma nova visão surpreende-a: desta vez a de “um querubim rechonchudo que soprava uma reluzente trombeta (...) e a de um corpo humano desnudo que se levanta da tumba, ladeado por um homem e por uma mulher, ambos de mãos postas em oração” (30). Desta segunda visão macabra a protagonista intui que todos os actos serão julgados e conseqüentemente condenados ou recompensados. Através da terceira e última visão, sendo desde logo notória e justificada a escolha do número três por causa da sua ligação à tradição judaico-cristã, a protagonista reforça a confiança na sua própria bondade que, conseqüentemente, lhe trará o triunfo, a glória e o amor.

Ao longo da sua caminhada, a Bela Menina percorre duas viagens, sendo a primeira de carácter físico, ao regressar para junto do seu amado, e sendo a segunda de carácter espiritual, na qual ela demonstra ser merecedora da verdade e do conhecimento das razões que a levaram a viver todos aqueles acontecimentos fora do normal.

Num outro momento do conto, onde a protagonista leva a cabo uma nova viagem para ver a família, continuam a ocorrer acontecimentos misteriosos que são decifrados unicamente pelos olhos atentos e sábios da Bela. Numa primeira visão religiosa estão representados o génio da luz e o génio das trevas, em mais uma contraposição antitética das forças sobrenaturais que percorrem o conto. Na segunda visão, ela vislumbra uma jovem que domina uma fera, numa possível antevisão do que

virá a própria Bela a concretizar. E na terceira e última visão descortina uma mulher junto de uma fonte.

Nestas visões que acompanham as viagens dentro do universo do conto destacam-se as presenças: do símbolo da cruz, marco da tradição judaico-cristã e símbolo do Bem e de Deus⁶²; e do número oito que poderá ser decifrado como o número da justiça e o algarismo que sucede a busca pela resposta que é representado pelo número sete⁶³.

A coragem que a protagonista apresenta ao viajar sozinha, tal como a atracção que sente pelo desconhecido, dão lugar a um outro mote que encontramos no conto “A Bela Menina” e que é posteriormente explorado. Bela sente uma força intrínseca que a leva a querer conhecer o que rodeia o seu pequeno mundo quotidiano, ultrapassando o seu medo e as hesitações que a acompanham. Se atentarmos nos outros contos de Mário Cláudio podemos identificar o amor como um outro meio de desejar e partir corajosamente em direcção ao desconhecido, não cedendo às pressões que rodeiam os amantes, superando o medo e ignorando as consequências.

O amor de Roberto de Machin, por exemplo, leva-o a raptar Ana de Arfet devido à “desigualdade da aristocracia e da riqueza, interposta de notória maneira entre eles”⁶⁴. Ambos rumam em direcção a uma ilha distante, paradisíaca, onde as flores têm poderes sobrenaturais, mas que ainda assim não conseguem apagar a “mágoa do pecado” que ambos sentem, na história imortalizada como mito da fundação da Ilha da Madeira.

Continuando a leitura de “A Bela Menina”, há que assegurar que os símbolos se afiguram para o subgénero de encantar como obstáculos cuja superação conduz à verdade. Porém, esta recompensa é apenas mais uma das muitas particularidades estruturais que suportam o subgénero do conto maravilhoso.

⁶² Destacam-se como exemplos: “Até que se deparou com um querubim bochechudo que soprava uma trombeta, da qual pendia um estandarte quadrado com uma cruz desenhada” (30); “Surdiu-lhe um homem idoso antes de mais (...) e a cruz do sumo pontificado empunhada na mão esquerda” (34).

⁶³ Evidencia-se a citação seguinte: “Envergava um chapéu em forma de oito [...]. Por detrás de tal figura, e no céu, lobrigava-se uma constelação de oito estrelas, das quais as sete menores circundavam a maior” (34).

⁶⁴ Mário Cláudio, «Roberto Machin e Ana de Arfet», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 79 (este conto doravante designado como R.A. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

2.3 – Categorias

Retomando as diferenças entre o conto tradicional e o conto de encantar, assistimos neste último a uma manipulação das categorias da narrativa, maioritariamente a acção, o espaço, o tempo e a personagem.

A narração prolonga-se num espaço sem espaço onde reina a intemporalidade e o anonimato, características narratológicas que permitem, paradoxalmente, situar as personagens e a própria acção dentro do universo ficcional. Como consequência disso, assistimos à evolução da protagonista deste conto, na qual, enquanto personagem redonda, o leitor observa duas identidades diferentes: uma que se situa num mundo idêntico ao nosso; e a outra que, enquanto metamorfose, encontra sentido apenas no mundo do maravilhoso.

Podemos distinguir e analisar essas identidades ficcionais, uma vez que elas surgem representadas nos nomes que são atribuídos à personagem. Esmeralda é o nome que nos é apresentado logo no início do conto (primeiro patamar ficcional – mais superficial e mais próximo da realidade). Mas, à medida que a personagem começa a cumprir o seu caminho no mundo ficcional e encantatório, assume-se enquanto Bela Menina, evoluindo a personagem concomitantemente para um estatuto ficcional ainda mais elaborado (segundo patamar ficcional – mais profundo e mais distante da realidade).

Qualquer ouvinte/leitor pode identificar-se com a Bela Menina, uma vez que nada neste epíteto a distingue de outras meninas que possam fazer parte do público destinatário desta história de encantar. Este processo de identificação contribui para a total captação do público, uma vez que este é um dos principais propósitos deste subgénero literário.

O contexto espaço-temporal descrito, e estabelecido quase como regra *sine qua non* ao longo da progressão a que este género foi sujeito, ajuda a criar igualmente um reconhecimento imediato dos ouvintes/leitores nessas personagens e um desejo intrínseco dos mesmos de conseguirem identificar-se e localizar-se no espaço criado nessa ilocalidade intemporal descrita no conto de fadas.

Desta forma, o leitor/ouvinte consegue mais facilmente centrar a sua atenção na acção, a qual é ainda complementada por uma intriga misteriosa e sobrenatural. Tal como em qualquer outro conto de encantamento, o enredo deve ser muito apelativo, de

forma a conduzir o leitor/ouvinte pelo tempo presente, esquecendo por completo o passado e desinteressando-se pelo futuro:

(...) Importa notar que o conto tende à concentração dos eventos: sendo normalmente linear, sem consentir a inserção das intrigas secundárias que o romance admite, a acção do conto baseia precisamente nessa concentração e nessa linearidade a sua capacidade de seduzir o receptor, sedução mais intensa e conseguida quando (...) existe uma intriga com um mistério a resolver⁶⁵.

Apesar da indeterminação espacial que caracteriza o conto e apesar da vaga descrição que é feita das personagens, não podemos ficar indiferentes ao reconhecimento de um lugar-comum ao lermos o conto de Mário Cláudio. De certa forma, o mistério representado no espaço pode ser interpretado apenas como aparente porque, apesar de não existirem referências concretas que elucidem o leitor acerca desta categoria da narrativa, as interligações semânticas que se estabelecem dentro do processo interpretativo do leitor são justificadas pelo próprio texto.

A caracterização do espaço que emoldura o amor da Bela Menina com o Príncipe Monstro aparece-nos em conformidade com o mundo da Época dos Descobrimentos, num exercício de adaptação da narrativa ao lugar (ou país) onde ela é novamente descrita e contada⁶⁶. Esta lembrança está presente na descrição “das naus de diversas partes da Índia, trazendo a pimenta e o cravo, da China, trazendo a seda e o chá, do Japão, trazendo as louças e as lacas, das Áfricas, trazendo o oiro e o marfim, dos Brasis, trazendo o café e o açúcar e as madeiras preciosas” (22).

Este passo, que é tão comum à ideia medieval de portugalidade, pode estar a desvendar subtilmente um propósito de Mário Cláudio, que é o de relembrar costumes de um Portugal mais antigo. Justifica-se que a sensibilidade interpretativa de um leitor português, conhecedor da sua História, tenda a identificar estas referências como sendo nacionais, ainda que não haja qualquer enunciação espacial concreta. Acerca da expressão patriótica, presente na obra do autor em causa, Joaquim Matos explica-a como sendo uma marca de “nacionalismo, um amor às coisas caseiras, à boa maneira romântica (...)”⁶⁷.

⁶⁵ Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, Ed. cit., p. 80.

⁶⁶ «Não havendo uma teoria concludente e unanimemente aceite sobre a origem última dos contos populares, parece no entanto plausível admitir que do ponto de vista histórico eles constituem resíduos de crenças e mitos primitivos que se foram progressivamente adaptando a novos cenários culturais», in Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, *op. cit.*, pp. 84-85.

⁶⁷ Joaquim Matos, *Mário Cláudio – Ficção e Ideário*, Ed. cit., p. 72.

O propósito de recuperar o passado longínquo espelha-se não só no conto “A Bela Menina”, cuja centralidade se justifica exactamente por encontrarmos nele a concentração dos temas à frente explorados, mas também ao longo de toda a antologia. O método através do qual se leva a cabo este intuito é o de resgatar as histórias perdidas, esquecidas pelo tempo e que partilham as contradições e desventuras causadas por um mesmo sentimento humano.

O narrador é uma das categorias da narrativa que não sofre grandes alterações do conto popular para o conto de encantar, tendo em conta a importância que a oralidade tem para ambos os subgéneros e que já foi anteriormente discutida. Em “A Bela Menina”, esta entidade narratológica assume a sua posição de observador e de contador da história, ao mesmo tempo que reclama a atenção dos leitores: “E aqui é que entramos em cena todos nós, espectadores que por fim acederam ao segredo da função. De facto não há quem observe sem ser observado, nem quem sinta sem ser sentido (...)”⁶⁸.

Consciente da sua função quase metaficcional, o narrador faz menção ao pai da Bela Menina ternamente como “o nosso personagem” e coloca questões retóricas ao leitor, ao mesmo tempo que personaliza a fantasia como co-autora do conto (“Quem ficará surpreendido com a espantação dos nossos protagonistas, ao acharem no exterior um jardim, tão esplêndido quanto poderia magiciar a desvairada fantasia?” – 27).

Curiosamente, a figura do pai é de facto a primeira personagem do conto e também da antologia a ser apresentada. Num outro nível de análise, mais aprofundado, podemos encará-la como uma das poucas personagens propriamente ditas e não uma das *personas* narratológicas amalgamadas, tão comuns na obra literária de Mário Cláudio e inclusivamente na antologia em causa, onde se misturam personalidades históricas com personagens ficcionais.

2.4 – Ingredientes mágicos

Após esta breve reflexão sobre as principais categorias da narrativa existentes no conto, podemos agora centrar-nos na fórmula necessária para eficazmente se produzirem os efeitos desejados pelo conto de encantar, a saber: a mais profunda empatia pelas personagens, o esquecimento das regras do mundo real e da objectividade

⁶⁸ Mário Cláudio no texto que serve de comentário e de prefácio ao cosmorama publicado em livro de Ricardo Fonseca, in Ricardo Fonseca, *Registos do Olhar*, Ed. cit.

racional, a captação da atenção do ouvinte e o desejo de um final feliz para todas as personagens pertencentes à cosmovisão otimista e luminosa da acção.

Iniciando-se com uma peripécia, é necessário que a esta se siga uma ofensa, a inveja ou o desejo de possuir determinado bem material que desencadeia a expressão de uma condição. Invariavelmente esta condição será relegada, ou quase, e as personagens testemunharão as consequências. Contudo, e como se trata de um conto de encantar, o impossível pode acontecer desde que os justos sejam recompensados e os maldosos castigados. Baseando-se na bondade, qualquer sentimento puro se torna infinito e intemporal. Vejamos se também neste conto esta equação se concretiza.

Após o inexplicável desaparecimento da frota e da riqueza da família que protagoniza a história, a ofensa concretiza-se quando o velho comerciante rouba uma flor do jardim da criatura. Aqui se introduz o ponto de viragem da acção que é novamente necessário para se realizarem os planos da Fortuna.

Alterando o teor do seu discurso, surge a criatura a propor a primeira das duas condições expressas no enredo: “Se me trouxeres a tua filha mais nova, a que dizes chamar-se Esmeralda, ficareis todos mais ricos do que o Imperador da China” (B.M., 29). A segunda condição leva-se a cabo quando a Bela vai visitar a sua família (“Se não voltares nessas tais trinta e seis horas, quando volveres, topas-me morto” – 33)⁶⁹.

A promessa feita é unicamente possível no universo fantástico. Mas, como o destino alicerça todos os acontecimentos, ao tomar consciência do caminho que a espera, a Bela Menina demonstra muita ânsia em percorrê-lo (“Oh, que delicadíssima flor, meu pai, eu quero ir ver esse jardim de formosura, e já, e já, e já!” – 29). Uma vez expostas as condições, há termos explícitos ao seu cumprimento e à sua falta que surgem como volte-face da acção.

O monstro é a metáfora do egoísmo quando se recusa terminantemente a deixar a Bela partir numa viagem de visita à família e, ao mesmo tempo, encarna a insegurança e a desconfiança ao não crer em promessas de retorno por parte da amada. Estas estratégias permitem enriquecer a caracterização do monstro e igualmente contribuir para o desenvolvimento do carácter metafórico e alegórico do conto, vertente muito presente e viva num qualquer conto de encantar.

⁶⁹ Em *LePrince de Beaumont* o velho, quando volta para casa, já leva consigo uma arca cheia de bens e a condição que a criatura lhe coloca para o perdoar é o de voltar uma das suas filhas para ocupar e substituir o lugar do pai no palácio.

Todas as condições, uma vez pronunciadas, se mostram seladas pelo carimbo do mistério e do sobrenatural através, mais uma vez, das manifestações da natureza num jogo descritivo manipulado pelo apelo aos sentidos do leitor/ouvinte e pela inexplicável razão do destino: “Gritaram altíssimo os pavões no jardim, e a água do repuxo como que por encanto adquiriu as cores do arco-íris, e todo o palácio se quedou penetrado pelos intermináveis eflúvios do aroma das rosas” (33).

O aprisionamento é um tema igualmente comum no mundo da fantasia, já que há o exercício do poder, mágico, físico ou figurado, sobre alguém inferior, o que poderá levar a diferentes interpretações metafóricas. No caso do conto “A Bela Menina”, a Bela encontra-se aprisionada fisicamente no palácio, enquanto que o monstro se encontra aprisionado pela paixão e dependente do amor⁷⁰.

Ao ler “A Bela Menina”, chegamos à conclusão de que o amor pode exercer uma forte influência enquanto redenção da criatura. Enquanto tema comum, a força regeneradora do amor paira na memória do leitor à medida que ele prossegue a sua leitura pelos outros contos da antologia e surge simultaneamente como esperança das próprias personagens amantes. Toda a antologia é passível de ser lida e interpretada como um todo orgânico no qual a crença no amor e a progressão de acontecimentos baseada na bondade servem de modelos que o leitor inconscientemente procura nas outras histórias de amor.

Porém, a dependência que o Monstro sente para com Bela surge explicada apenas na fase final do conto, quando o leitor testemunha o momento onde se quebra o encantamento. Este momento-clímax do conto é, como todas as outras partes do enredo, inexplicável, pertencente ao mundo maravilhoso, e reflectido pela natureza que se manifesta com o renascer da claridade trazida pelo sorrir do sol e com o retorno ao estado normal das coisas:

Neste momento exacto transformou-se a besta no mais belo rapaz que imaginar se possa, o qual de imediato tomou as mãos de Esmeralda, achegando-as ao peito com mostras de inexcédível amor e de reconhecimento infinito. A claridade renasceu, a grande residência reassumiu o antigo esplendor, tornou a brotar o fio cristalino das fontes (37).

⁷⁰ Reencontramos este tema noutras personagens de *Triunfo do Amor Português*: em Ana Plácido, uma vez que ela está presa ao rótulo de adúltera e nem o próprio companheiro a deixa libertar-se dessa posição; na figura de Mariana Alcoforado que vive presa à obsessão; e em D. Estefânia que se sente aprisionada a um casamento de aparências (entre outras, como veremos no decorrer do trabalho).

Só retomada a normalidade, e estando definitivamente a protagonista feminina a ser denominada novamente por Esmeralda, se consente perspectivar o amor entre os dois protagonistas que antes e por causa da deformação/bestialidade de um deles era considerada inaceitável.

Não podemos esquecer que este conto está inserido numa obra que é exactamente sobre o amor e em cada um desses contos residem questionamentos sobre a natureza deste sentimento que – como se viu anteriormente – já foi tantas vezes explorado pelas diferentes artes ao longo dos tempos. Em cada um dos contos de *Triunfo do Amor Português*, cada qual funcionando como um organismo independente e surpreendente, o leitor assiste a um arquétipo amoroso diferente, a uma exploração original dos padrões amorosos.

Essas diferentes concepções do amor, cuja análise terá lugar nos outros capítulos deste trabalho, partilham o princípio da transgressão que os rege. Por isso se justifica a análise mais pormenorizada que se dedica ao conto “A Bela Menina”, uma vez que ele condensa a universalidade da temática amorosa que é explorada ao longo da antologia de Mário Cláudio. O sentimento que a Bela nutre pela besta surge como representação máxima do amor contra-natura, da transgressão das regras do amor. A alegoria da predisposição para a transgressão é explorada, como veremos, de maneiras muito diferentes na antologia em estudo.

No caso de Alberto de Oliveira e António Nobre, o mote da transgressão surge sobretudo no âmbito social, uma vez que a homossexualidade é por muitos ainda considerada uma “ostentatória infracção às normas do amor”. Até a cidade de Coimbra, palco da narrativa do conto, tem dificuldade em acolher este amor diferente, aconselhando ambos ao silêncio: “Queda-se Coimbra como afável mãe que no regaço os acaricia, mas sem lhes permitir a confiança tentadora, reduzindo-os ao silêncio que é em suma postulado do fortalecimento do que não se exprime, se sente e se não sente (...)”⁷¹ (A.A., 239).

Já no amor que une a Severa a D. João a transgressão é civil, pois não seria aceite no contexto do século XIX a mistura de classes sociais consumada na união entre um fidalgo e uma prostituta. No exemplo de Pedro e Estefânia, a transgressão é mais subtil, embora seja preponderante uma vez que, tendo sido este um casamento real

⁷¹ Dos elementos compositivos e estilísticos que são utilizados neste excerto, destacam-se a comparação que abre caminho para a personificação da própria cidade e a adversativa, as quais, unidas, aumentam o grau de proibição deste amor através da forma hiperbólica de o descrever.

infértil, transgride a norma religiosa e vai contra o principal intuito cristão do sacramento do matrimónio (*mater, matris* - mãe). Focando também o caso concreto de D. Leonor Teles e de João Fernandes Andeiro, não devemos esquecer que o seu amor é também transgressor, uma vez que se desenrola à margem dos deveres dos cônjuges previstos pelo contrato civil que é o casamento (entre D. Fernando e D. Leonor).

Recuperando o final de “A Bela Menina”, é de mencionar que é através dele que se sai do mundo da fantasia e o leitor volta a ler as personagens a viverem num mundo semelhante ao nosso onde se podem amar mutuamente. Contudo, esta fórmula de despedida e de *exeunt* das personagens (“... onde costumam andar passeando pelo declínio da tarde dois seres perpetuamente afortunados” – B.M., 37) não poderá senão ser interpretada no universo ficcional da fantasia.

Para além disso, esta narrativa é das poucas que tem um final feliz, o que representa uma metáfora do amor e um voto de esperança e de pura sinceridade em relação a este sentimento tão nobre: “Em voz bem audível pronunciou estas palavras, cheias de meiguice, as quais, se alguém as escutasse, não poderia colocar em dúvida, nem por um instante, a sinceridade do sentimento que as ditava, «Ai, eu quero ficar para todo o sempre com este bicho, ele é tão bonito, tão bonito, tão bonito!»” (31).

Desta forma, consegue-se transmitir uma visão muito optimista do amor, com vocabulário ligado à liberdade, à sorte, à felicidade, ao sucesso, ao triunfo e à glória no encontro com o verdadeiro amor que surge predestinado. E é exactamente com esta clarividência que se inicia toda esta antologia, numa interpretação positiva dos desencontros amorosos e na transmissão de esperança e confiança neste sentimento tão humano.

Contudo, o facto de se situar a felicidade amorosa num mundo de fantasia deixa a dúvida no ar. O leitor poderá questionar-se enquanto analisa todos os outros contos presentes na antologia e retirar as conclusões que achar mais bem fundamentadas acerca do amor e do cliché presente no conceito de final feliz e eterno.

Nos momentos finais do enredo de “A Bela Menina” há uma dupla interpretação possível: a visão mais pessimista denota que somente no mundo do maravilhoso se pode amar e obter um final feliz para as histórias pessoais de cada leitor, uma vez que estes dois elementos são pertencentes apenas à fantasia, ao irreal e ao intocável. Este conto pode de facto ser uma reflexão sobre a impossibilidade de o amor sobreviver na vida real, com personagens não ficcionais. Contudo, em vez de ser uma argumentação de que

o amor existe apenas para fazer sofrer, também pode ser uma leitura de esperança (visão mais otimista) para aqueles que ainda acreditam na pureza deste sentimento.

Ao longo deste capítulo, observámos como é possível interpretar o primeiro conto de *Triunfo do Amor Português* como uma condensação do teor universalizante do amor com todos os seus obstáculos e transgressões que caminham para a utopia de um final feliz. Ainda neste conto, encontrámos um mosaico demonstrativo de algumas das temáticas que são desenvolvidas ao longo da antologia e lemos um alerta para a urgência de amar e de perpetuar as histórias da nossa História, imortalizando-as como um conto de encantar. Desta forma, conseguimos perspectivar a centralidade e a primordialidade deste conto dentro da antologia e interpretá-lo como um prólogo para todos os outros onze contos que a antologia reúne.

Ainda nos apercebemos igualmente de como os diversos tratamentos da temática amorosa acompanham a História e a periodização da Literatura Portuguesa. Neste capítulo, reunimos o contexto necessário para explorar mais afincadamente a relação entre Ficção e História na escrita de Mário Cláudio e em particular nos contos de *Triunfo do Amor Português* que focam o amor na sua vertente *real*.

O amor *real* adquire este qualificativo não só por ter bases e personagens que são históricas, mas também por decorrer num espaço social específico, isto é, a Corte. É o caso dos encontros e desencontros de D. Inês e D. Pedro I, assim como a história do casamento de D. Pedro V e D. Estefânia, o amor extraconjugal de D. Leonor Teles e João Fernandes Andeiro e o amor ilegítimo, perante a lei civil dos homens e perante a lei divina de Deus, entre D. João V e Madre Paula. Estes serão alguns dos contos que terão uma análise mais atenta e demorada no capítulo que se segue.

Capítulo 2

Aguarelas da Corte

No fundo, há que reconhecer que a história não é apenas selectiva, é também discriminatória, só colhe da vida o que lhe interessa como material socialmente tido por histórico e despreza todo o resto, precisamente onde talvez poderia ser encontrada a verdadeira explicação dos factos, das coisas, da puta realidade. Em verdade vos direi, em verdade vos digo que vale mais ser romancista, ficcionista, mentiroso.

José Saramago, *A Viagem do Elefante*

1 – A propensão criadora

Ao lermos Mário Cláudio apercebemo-nos de um trabalho criativo de cariz histórico-biográfico. Esta tendência denuncia-se através das opções temáticas que sustentam os enredos narrativos, através da escolha de relatos no âmbito da História e, também, através da selecção de personagens que tiveram existência real.

Como meros exemplos elucidativos dessa inclinação artística do escritor, podemos recordar os romances *Gémeos*, onde se relata a biografia do pintor Francisco de Goya, *As Batalhas do Caia*, em que o biografado escolhido é Eça de Queirós, ou *Camilo Broca* em cujas páginas se invocam os antepassados de Camilo Castelo Branco e também a infância do próprio escritor. O que assim se pode verificar é a existência de uma linha de interesse (re)criativo indubitavelmente ligado a uma enorme apetência por detalhes biográficos de personalidades artísticas com existência histórica.

É usual, portanto, que os protagonistas sejam, muitas vezes, personalidades importantes e reais que o escritor pretende ajudar a libertar da “lei da morte”, ou seja, do esquecimento inevitável a que qualquer indivíduo está inexoravelmente condenado. Enquanto estudioso da obra deste autor, Carlos J. F. Jorge também invoca esta predisposição artística. Para além disso, tenta explicitar de que forma as personalidades históricas escolhidas e os seus discursos linguísticos são moldados ficcionalmente pelo autor de maneira a melhor ser criado o texto histórico-biográfico e (re)criada a memória colectiva de uma determinada época:

Do ponto de vista da história ou fábula contada, sublinhemos dois aspectos, talvez os mais evidentes e fascinantes: o relatado aparece sob a

caução da personagem histórica, não ficcional mas «biografada», ou como matéria de imediato reportada à crónica, simulando-se a intenção de construir um discurso historicamente factual, seja tal matéria a privada ou a familiar, a do discurso memorialístico ou a do diário, ou, ainda, a do quotidiano que circula na comunicação de massas¹.

Talvez este caminho pelo qual a imaginação criativa do leitor parece enveredar não seja mais do que uma procura pela “verdadeira explicação dos factos”, como é referido na epígrafe a este capítulo. Ainda que a perspectiva que Mário Cláudio nos apresenta da História tenha pormenores subjectivos e ficcionais, não deixa por isso de ser legítima e até mesmo mais verdadeira no desenrolar da acção imaginada.

Depois de compreendermos como Mário Cláudio utiliza as personalidades reais na sua obra e as emancipa nos seus mundos ficcionais, torna-se mais fácil reconhecermos essa propensão criadora também nos contos de *Triunfo do Amor Português*. Mas será que esse intuito de recordar e (re)criar a lembrança colectiva da História significa que nos encontramos a analisar contos históricos? Devido à complexidade do universo ficcional criado e ao esforço que este escritor dedica à recuperação biográfica das personalidades que lhe servem de matéria-prima, esta classificação pode tornar-se demasiado redutora, como podemos verificar se nos debruçarmos sobre alguns casos em concreto.

Maria Severa, a virtuosa cantora lisboeta do século XIX considerada a fundadora do fado, teve uma vida curta e aventureira, o que propiciou a sua canonização enquanto heroína popular, romântica e lhe concedeu um carácter mítico. É difícil distinguir a realidade da ficção quando se investiga a vida desta fadista e é exactamente este o efeito que Mário Cláudio procura através da construção do universo ficcional dos seus contos. Apesar dos alicerces histórico-biográficos que a sustentam, a narrativa fornece ao leitor uma imagem romanceada que, no entanto, alguns relatos históricos desmentem (como no exemplo concreto da morte da Severa).

Sabe-se que, por exemplo, depois de adoecer, a artista foi enterrada no cemitério do Alto de S. João em Lisboa numa vala comum. Logo, não teve o funeral pomposo que nos é sugerido pelo relato de Frederico Rebelo Borregana, o narrador do conto em análise:

Quedou-se a Severa em seu eterno descanso no Cemitério do Alto de São João, e por detrás do jazigo de um comendador, numa campa admirável

¹ Carlos J. F. Jorge, «Os quadros da crónica ou a História segundo o romancista», Ed. cit., p. 203.

que ostentava apenas uma cruz erguida além do baixo-relevo de uma guitarra, esculpida na laje de mármore branco (...)².

Como podemos observar neste excerto, Mário Cláudio adota determinados detalhes históricos, mas não se confina apenas a eles, o que lhe permite dar largas à sua imaginação criativa.

São igualmente lendárias as relações amorosas que a Severa mantinha com personalidades importantes da época, o que contribuiu para que fosse eternizada pela voz do povo como tendo sido uma prostituta alta, esbelta e graciosa, cuja principal arma de sedução era a forma como cantava e tocava guitarra. Os seus amores com o Conde de Marialva adquiriram uma fama mítica e dizia-se que este era enfeitiçado pela voz dela.

É também de realçar a importância que é dada à tradição oral e, por conseguinte, às lendas populares nacionais no âmbito dos contos de Mário Cláudio. Esta vertente torna-os não apenas históricos, ou populares, ou tradicionais, mas sim um misto de todos estes subgéneros, numa unidade formal e criativa que se distingue pela sua originalidade e pela sua complexidade. Segundo Carlos Reis, esta amálgama genológica pode dever-se às “tentativas pós-modernistas de refazer, recuperar ou conjugar géneros e subgéneros narrativos desaparecidos ou pouco reputados do ponto de vista cultural”³.

Recuperando agora o exemplo do conto de D. Pedro V e D. Estefânia, aí se relata a cruel realidade de um casamento real sem amor e com propósitos puramente políticos. De facto, D. Pedro V foi rei de Portugal em meados do século XIX e foi casado com D. Estefânia durante pouco mais de um ano, uma vez que esta morre 14 meses após a cerimónia nupcial. Passados apenas dois anos, o rei viria também a falecer do mesmo mal que vitimara a rainha (difteria), o que deixa o povo amotinado por pensar que a morte do monarca decorreria de uma conspiração contra a monarquia portuguesa.

O conto considera estas mesmas balizas temporais e respeita o espaço social da Corte, numa tentativa de conferir, mais uma vez, realismo à acção. Verifica-se igualmente a importância da voz do povo uma vez que, pelo seu carácter extremamente solidário, este casal foi estimado na memória popular e, conseqüentemente, nos relatos da História. O escritor fornece-nos, no entanto, uma nova perspectiva desta ligação

²Mário Cláudio, «A Severa e o Conde de Marialva», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 192 (este conto será doravante designado como S.C.M. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

³ Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, 2ª Edição, Coimbra, Almedina, 2001, p. 289.

matrimonial ao proporcionar ao leitor uma visão intimista e emotiva deste casamento e dos seus dois protagonistas. Por ter sido um casamento infértil, ele não chega a obter a consumação aos olhos do povo, o que resulta na mistificação social. De acordo com o que nos é dado a conhecer pelo narrador, D. Estefânia é sepultada vestida de noiva, o que justifica a razão do estatuto de noiva virgem que ela adquiriu e que se perpetuou na memória popular.

Todas as personagens das histórias aqui recuperadas por Mário Cláudio existiram realmente⁴, apesar de as encontrarmos situadas dentro de um universo ficcional. De acordo com Joaquim Matos, “articular ficção e história, não é tarefa fácil, (...)” mas “Mário Cláudio consegue-o, sem negar a história na ficção, sem excluir a criatividade narrativa na história”⁵, uma vez que estuda e abraça os relatos históricos acrescentando-lhes ingredientes ficcionais que (re)criam de maneira original as histórias de amor mais conhecidas da História de Portugal.

Para além das personagens, também todas as ligações amorosas que elas mantêm são verdadeiras e apenas a natureza do relacionamento entre António Nobre e Alberto de Oliveira é considerada como uma incógnita, tornando-se, talvez também por isso, a história que mais curiosidade desperta no leitor.

O debate sobre a fidedignidade deste sentimento amoroso homossexual está instalado, não só ao nível dos estudiosos da escrita de António Nobre, mas também no âmbito dos leitores das obras de Mário Cláudio (que se manifestam, por exemplo, em *blogs* – ver infra, nota 7). O conto de António Nobre foca uma questão que ainda hoje é tabu na sociedade, o que não deixa, por isso mesmo, de ser uma questão interessante e à qual muitas atenções são prestadas:

Essa história é uma história que só hoje é que se pode contar porque, entretanto, os tempos mudaram. Embora não seja uma história de amores homossexuais, porque eu admito que nunca tenha havido uma concretização da relação do António Nobre com Alberto de Oliveira, é uma história com uma carga homoerótica muito grande e o homoerotismo é alguma coisa em que, até há relativamente pouco tempo, ninguém tinha o direito de tocar⁶.

⁴ Exceptuando as personagens do conto de encantar “A Bela Menina”, como já tivemos oportunidade de referir no primeiro capítulo deste trabalho.

⁵ Joaquim Matos, *Mário Cláudio – Ficção e Ideário*, Ed. cit., p. 36.

⁶ Mário Cláudio em entrevista ao jornal *Diário de Coimbra* sobre a antologia de contos *Triunfo do Amor Português*, in Noémia Malva Novais, «Escritor do Amor e da Morte», *Diário de Coimbra* de 19 de Fevereiro de 2005, p. 7.

O choque de opiniões centra-se na questão de existirem ou não factos reais que suportem a crença na tensão homoerótica descrita no conto, a qual é defendida pelo narrador e, publicamente, pelo próprio escritor da antologia *Triunfo do Amor Português*.

Um exemplo da opinião contrária é o de Vasco de Castro, comentador do jornal electrónico *Eito Fora*, de Vilarelho, em Trás-os-Montes, que publica um editorial cujo tom humorístico não se disfarça desde logo pela escolha do sugestivo título – “Uma patusca ideia sobre António Nobre insinuada por Mário Cláudio”. Esta crónica de opinião data de 2001 e refere-se à *Fotobiografia de António Nobre*, obra de Mário Cláudio publicada numa edição especial nesse mesmo ano. Embora o conto “António Nobre e Alberto de Oliveira” tenha sido publicado apenas em 2004, ele recupera a tese acerca do suposto caso amoroso entre os dois poetas coevos. Atentemos no trecho que se segue que é retirado da opinião *virtual* de Vasco de Castro:

(...) Folheia-se o álbum à procura de dados, referências, um cisco de prova, e nada. Percebe-se que tudo não passa de um truque de magia, deduções, ou, quem sabe?!, o fruto de uma crítica literária tipo psicanalista (?), algo entre Barthes e Lacan... E pronto. (...) Cláudio conhece os poemas, a correspondência e até os cadernos e os papéis pessoais e esparsos que Nobre deixou. E os factos da sua biografia *lactu sensu*. Ora, por aí, nada. Nem um dado, uma referência, um cisco de prova, umas reticências suspeitosas. O que é estranho, estranhíssimo. Quem ama, mesmo secretamente ou escondido do mundo, em algum sítio não o cala, em algum papel confidencia, desabafa. É da natureza humana!⁷

Esta opinião, tão marcadamente irónica, contrasta nitidamente com a de Mário Cláudio. Este, às palavras acima citadas, acrescenta que “muitos poemas [sobretudo nos rascunhos] são dedicados a um ele, só depois quando se faz a transposição para livro é que aparece uma ela”⁸.

Embora este debate seja apelativo e provoque uma discussão entre as diversas partes implicadas, poucos elementos fornece para a compreensão do universo ficcional e, conseqüentemente, para a leitura do conto em apreço. Importa sim destacar que o principal intuito do autor passa por entrelaçar dados históricos com a sua liberdade criativa.

⁷ Vasco de Castro, «Uma patusca ideia sobre António Nobre insinuada por Mário Cláudio», no site da Internet www.trasosmontes.com/eitofora/numero20/opiniaio.html, Dezembro de 2001.

⁸ Mário Cláudio na já citada entrevista ao *Diário de Coimbra*, p. 7.

Esta capacidade imaginativa do autor ou o “aparato estético da escrita”⁹, como lhe chamou Carlos J. F. Jorge, permite desenvolver, por exemplo, uma correspondência factual entre António Nobre e Alberto de Oliveira, a qual não é mais do que uma criação de testemunhos aparentemente reais. Não se abordam apenas factos históricos nem factos completamente ficcionais, mas sim um pouco de ambos, o que caracteriza e enriquece a escrita de Mário Cláudio. De acordo com o autor, “estas histórias oscilam entre a ficção e a biografia, têm algum carácter de crónica mas também têm um carácter de conto”¹⁰.

A constituição das personagens em Mário Cláudio, que resulta da mistura entre a realidade histórica e o real ficcional, exemplifica, portanto, o que John Woods denomina por “modalidades mistas de existência”¹¹. Assistimos, desta forma, à “convivência no universo narrado de personagens, acontecimentos e lugares aceites como históricos, com personagens, acontecimentos e espaços ficcionais”¹².

As personagens do conto “António Nobre e Alberto de Oliveira” têm uma existência mista porque nelas coexistem “as duas linhas de força: a histórica e a ficcional”¹³. Logo, são um exemplo dessas modalidades porque vivem os seus percursos biográficos reais (agora no universo do conto) e a sugestão homoerótica que os une existe apenas na ficção, rodeada de incertezas e deduções, sem comprovações escritas ou testemunhos históricos que a verifiquem¹⁴.

Para melhor testemunhar esta partilha entre as duas realidades (história e ficção) nas personagens e na própria acção, não há como descer ao pormenor do exemplo, que é o que se pretende fazer de seguida, tendo também em conta outros contos de *Triunfo do Amor Português*.

2 – Os amantes prodigiosos

Não parecem restar grandes dúvidas nem opiniões divergentes quando a questão que se coloca é a de proceder à classificação da trágica relação entre D. Pedro I e Inês de Castro como a história de amor primordial da cultura portuguesa.

⁹ Carlos J. F. Jorge, «Os quadros da crónica ou a História segundo o romancista», Ed. cit., p. 204.

¹⁰ Mário Cláudio na mesma entrevista, p. 6 (ver supra, nota 6).

¹¹ John Woods *apud* Ana Paula Arnaut, *Memorial do Convento - História, Ficção e Ideologia*, Coimbra, Fora do Texto - Cooperativa Editorial de Coimbra, 1996, Capítulo 2, p. 57.

¹² Ana Paula Arnaut, *ibidem*, pp. 57-58.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 58.

¹⁴ “En ce sens, la fiction emprunterait autant à l’histoire que l’histoire emprunte à la fiction”, Paul Ricoeur *apud* Ana Paula Arnaut, *ibidem*, p. 58.

A fama que este amor obteve e que o tornou perene nas gerações e nos séculos seguintes deve-se aos muitos ingredientes trágicos que reúne, entre os quais se destacam: os obstáculos que esse amor representava à preservação da independência nacional; a morte precoce de D. Inês como solução violenta para esse problema; a revolta sentida pelo então ainda Infante D. Pedro contra seu pai; as pressões políticas que D. Afonso IV sentiu para ter de tomar esta decisão; a vingança sangrenta que D. Pedro, já enquanto rei, desencadeou; e a póstuma coroação de D. Inês, como rainha de Portugal, na procissão da transladação dos seus restos mortais do Convento de Santa Cruz em Coimbra para o Convento de Alcobaça.

A particular atenção que, regra geral, é dada ao último episódio justifica-se, sem dúvida, pelo sentimento de aplicação da justiça que ele convoca. A procissão de Coimbra até Alcobaça foi imortalizada, enquanto passo fundamental para o relato histórico deste amor, por Fernão Lopes na sua *Crónica de D. Pedro I* e é igualmente recontada por Mário Cláudio no conto “Dom Pedro I e Inês de Castro”. Aqui, o pano de fundo é-nos revelado, não por acaso, pelo narrador “Dom Fernando, Infante herdeiro do muito alto e poderoso Senhor Dom Pedro, pela graça de Deus Rei de Portugal e do Algarve”¹⁵.

Dizemos ‘não por acaso’ porque nos vários contos reunidos em *Triunfo do Amor Português* a escolha de cada narrador reflecte-se na forma específica como a história é contada, uma vez que se sente a subjectividade que este não consegue esconder ao longo do seu discurso¹⁶.

A perspectiva subjectiva do narrador tem implicações directas na forma como o leitor interpreta o texto literário. Conseguir escolher o narrador mais improvável, principalmente em contos que exploram a história do amor e desamor de casais famosos da História de Portugal, suscita a novidade e o interesse para o leitor, o que enriquece desde logo a antologia em estudo.

Um dos exemplos mais ilustrativos da ousadia criativa de Mário Cláudio encontra-se precisamente no modo como (re)cria a história de amor vivida por D. Pedro e por Inês de Castro. A escolha do narrador D. Fernando, filho da rainha traída, D. Constança, desde logo influencia a caracterização que é feita de D. Inês, de D. Pedro e

¹⁵ Mário Cláudio, «Dom Pedro I e Inês de Castro», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 42 (este conto será doravante designado como P.I. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas nota de rodapé).

¹⁶ Enquanto categoria narratológica, o narrador ocupa um papel fundamental para a construção do universo da narrativa por ser a “entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso”, in Carlos Reis, *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, Ed. cit., p. 354.

do próprio sentimento amoroso que existiu entre ambos. Para além disso, tomamos consciência de vários pormenores pessoais que dizem respeito a D. Constança, os quais só alguém próximo como D. Fernando poderia dar a conhecer (como por exemplo a profunda solidão que ela sentiu depois do início da relação entre os amantes eternos).

O conto evolui a partir desta opção inesperada, o que torna a abordagem da temática completamente nova, apesar de a mesma ter já servido de inspiração a inúmeras obras de autores canónicos como Camões, António Ferreira, Eugénio de Castro, entre muitos outros. Aqui reside um dos poderes do texto literário, isto é, o de tornar estranho e misterioso aquilo que à partida seria familiar, conhecido e previsível.

A escolha feita por Mário Cláudio revela-se astuta, uma vez que D. Fernando é um narrador ideal não só para contar todos os acontecimentos que se desenrolaram ao longo da cerimónia de exumação do corpo e ao longo do cortejo de transladação com destino a Alcobaça, como também para contar pormenores íntimos da relação entre seu pai e Inês de Castro¹⁷.

As recordações, que o narrador evoca para colocar o leitor ao corrente das pessoas envolvidas naquela cerimónia e dos sentimentos por elas vividos, dividem-se em três partes distintas que coincidem com as três analepses que se encaixam na narrativa principal.

A descrição da procissão surge pela primeira vez interrompida com o recuo ao tempo em que Pedro e Inês se apaixonam, ou seja, a altura em que nasce a “afeição ilegítima” e os amantes se distanciam de tudo o que é alheio ao seu próprio amor (pp. 43 a 47). A imagem idílica da felicidade de ambos contrasta com o sofrimento de D. Constança ao aperceber-se desta paixão e D. Fernando faz questão de referir as duas consequências antitéticas que nascem de um mesmo sentimento.

O facto de se dedicar tanta importância à mãe de D. Fernando, que noutras obras que tratam a mesma temática é tida como personagem secundária, auxilia o propósito do escritor de reescrever de forma original uma história de amor tão famosa na História de Portugal. Ao mesmo tempo, a figura de D. Constança acentua a transgressão que subjaz ao amor de Pedro e Inês, uma vez que o sofrimento da esposa de D. Pedro é duplamente gerado pela traição do seu marido e pela falta da Castro, que a rainha tratava como uma irmã.

¹⁷ Fernando Ribeiro diz acerca deste assunto que “(...) é a partir da observação, imediata ou rememorada, que a notação dos comportamentos e das tensões do biógrafo procede”, in Fernando Ribeiro, «Sobre biografias e biógrafos na ficção de Mário Cláudio», Ed. cit, p. 70.

O segundo retrocesso no tempo reporta-se ao relacionamento pacífico que nasceu entre D. Afonso IV e Inês de Castro, assim como à felicidade que Pedro e Inês viveram e que todos podiam observar (pp. 48 a 51). Em contraposição, relembra-se igualmente neste momento o nascimento de D. Fernando e a consequente morte da sua mãe pela mesma altura¹⁸. Estando vago o lugar de rainha, iniciam-se as intrigas e os progressivos tumultos políticos na Corte.

Esta segunda interrupção da narração principal é introduzida subtilmente através de um parágrafo de transição que liga a narrativa ao tempo passado que é lembrado por D. Fernando. Neste momento assistimos à forma como o próprio narrador admite a felicidade passada do casal; como revela a forma pacífica como D. Pedro administrava harmoniosamente os papéis de rei e de amante; e como presencia o sofrimento do monarca, que vive condenado a apenas lembrar aquela que amou:

Ao recordar a era distante em que vivera a mais insensata euforia de seus amores, ia rolando uma lágrima pela face de El-Rei, a qual se lhe entranhava, perdida da origem, no emaranhado negro da barba. Apercebia-se de como fora feliz em sua quase sandice, quando percorria o território com a galega de seus afectos, **associando as funções do estado régio, exercidas com áspero rigor, às delícias de que a carne se não excluía**. Apeavam-se ambos com um pequeno séquito na praça de uma vila qualquer, e enquanto ministrava meu pai sua justiça incumbia-se Inês de à sombra de uma arcada, ou no jardim de um claustro, narrar às crianças episódios que muito as encantavam (P.I., 48-49, destacado nosso).

Destaquemos ainda a integridade que é apontada a D. Pedro em alguns momentos deste conto¹⁹ e que, contribuindo para o estreitamento dos laços entre História e ficção, vai ao encontro das descrições feitas por Fernão Lopes sobre a forma como este soberano governava em Portugal.

Na *Crónica de D. Pedro I* – exemplo de uma crónica régia cuja principal função é, de acordo com a modalidade, a descrição dos principais acontecimentos que decorreram ao longo do reinado do monarca – Fernão Lopes defende que quem possui a

¹⁸ Segundo relatos históricos, a morte de D. Constança terá ocorrido cerca de 4 anos após o nascimento de D. Fernando – ver Cristina Pimenta, *D. Pedro I*, Coleção Reis de Portugal, Volume VIII, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005. O facto de Mário Cláudio sugerir a simultaneidade dos acontecimentos, misturando mais uma vez História e Ficção, poderá cumprir a função de enaltecer D. Constança e intensificar o seu sofrimento enquanto figura privilegiada aos olhos do narrador, seu filho.

¹⁹ O caso de aplicação da justiça relatado no conto de Mário Cláudio é apresentado no seguinte excerto: “Chegava Dom Pedro (...) com sua matilha de molossos (...). Relatavam dos vilões que da cama onde dormiam haviam sido expulsos pela força dos chuços, e da forma como castigara o Príncipe, agarrando-o pela cabeleira ruça, e compelindo-o a beber o mijo dos cavalos, um moço que fora apanhado por um frade num palheiro, enroscado numa dona casada” (43).

virtude da justiça consegue possuir também todas as virtudes. E D. Pedro é exemplo deste argumento: “E por quanto elRei Dom Pedro, cujo regnado se segue, husou da justiça de que a Deos mais aprez (...). Justiça he huuma virtude, que he chamada toda virtude assi que quallquer que he justo (...)”²⁰.

D. Pedro exerce essa qualidade e, simultaneamente, serve de exemplo de aplicação da justiça régia que visa servir ao povo e a Deus. Para ilustrar a fama que o monarca tem de ser um rei justiceiro, o cronista serve-se de uma metáfora que conta como a sociedade se assemelha a uma teia de aranha onde os fracos se enredam e os poderosos saem ilesos. D. Pedro não só recusa este tipo de sociedade como pune severamente quem se rege por ela:

(...) os quaaes disserom que as leis e justiça, eram taaes como a tea da aranha, na qual os mosquitos pequenos caindo, som reteudos e morrem em ella; e as moscas grandes e que som mais rijas, jazendo em ella, rompemna e vaansse; e assi diziam elles que as leis e justica, se nom compria se nom em nos pobres, mas os outros que tiinham ajuda e acorro, caindo em ella ropiamna e escapavam. ElRei Dom Pedro era muito per o contrario, ca nenhuum per rogo nem poderio, avia descapar da pena merecida, de guisa que todos receavam de passar seu mandado (C.D.P., Capítulo IX, 43).

De facto, D. Pedro sustentava um reinado cujo sistema de justiça era muito organizado e rápido e onde o intuito prioritário era o de que “os feitos çivees nam fossem perlongados” (C.D.P., Capítulo V, 23). As suas “hordenaçooes” exploravam os caminhos mais breves do despacho de petições, o que era louvável e desejável até para a sociedade portuguesa contemporânea. Sempre que as petições se demoravam, D. Pedro applicava penas para que as leis fossem cumpridas: “E se hi avia taaes perfiosos (...) ou moravam mais tempo na corte, se será homrrado pagava certa pena de dinheiro, e se pessoa refeçe davom-lhe vimte açoutes na praça, e mandavomno pera casa, e tragia elRei emculcas que lhe soubessem parte de taaes homeens, por se comprir em elles sua hordenaçom” (C.D.P., Capítulo IV, 20).

Apesar do empenho do monarca em que se fizesse com rapidez e moralidade a aplicação da justiça, Fernão Lopes sugere ao leitor como D. Pedro é um intransigente defensor do princípio da igualdade social, acabando por ultrapassar, em diversas ocasiões, a linha de separação entre justiça e crueldade. O cronista não se esquece de reportar a impulsividade do monarca português quando este aplica determinadas penas

²⁰ Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro I*, edição preparada por Damião Peres, Porto, Livraria Civilização, s/d, Prólogo, p. 3 (a partir de agora designada por C.D.P., seguida da indicação do respectivo capítulo e páginas específicas).

exageradas, tal como a que foi aplicada ao marido de Maria Roussada porque ele a teria tido como amante antes de se casarem: “(...) e elRei por cumprir justiça mandouho enforcar, e hia a molher e os filhos carpindo tras elle” (C.D.P., Capítulo VI, 42).

Acerca desta faceta d'*O Cruel*, Armindo de Sousa afirma mesmo que “os historiadores modernos têm visto D. Pedro I com outros olhos e outros critérios”, caracterizando-o como “um homem agressivo”, “de uma agressividade constitucional, patológica. A qual foi canalizada e cumprida nessa função prioritária dos reis: exercer justiça. Só que D. Pedro (...) gostou mais de ser algoz do que juiz”²¹.

Outro dos momentos onde a intertextualidade entre o conto de Mário Cláudio e a crónica de Fernão Lopes surge evidenciada refere-se ao relato da vingança de D. Pedro contra todos os envolvidos no cumprimento da “sentença capital” destinada a Inês de Castro e ditada pelo rei D. Afonso IV. As duas citações que se seguem, embora longas, surgem como necessárias para comprovar as simultaneidades intertextuais que os textos partilham:

Era Rei meu pai em mil trezentos e cinquenta e sete, (...). Arrastaram de roldão até ele Álvaro Gonçalves e Pêro Coelho, isto **porque Diogo Lopes Pacheco se evadira para as montanhas** (...). Reclamou um cesto de cebolas e uma almotolia de vinagre, **por mor de temperar o Coelho**, conforme dizia por acinte, e **nem atentava nos insultos que aqueles dois lhe dirigiam, ao infamá-lo de traidor e de carnicheiro, de fornicador e de perjuro**. À orelha do carrasco segredou o que desejava que se obrasse, e era inexperiente o homem, visto ter sido necessário rebentar as costelas **para que se puxasse a um deles o coração pelos peitos, e esmigalhar os bofes para que se extraísse ao outro o coração pelas espáduas** (P.I., 55, destacado nosso).

A Purtugal foram tragidos Alvaro Gomçallvez e Pero Coelho, e chegaram a Samtarem omde elRei Dom Pedro era; e elRei com prazer de sua viimda, porem mal magoado **porque Diego Lopez fugira**, os sahiu fora arreçeber, (...) e elRei com queixume dizem que deu huum açoute no rostro de Pero Coelho, e elle **se soltou emtom contra elRei em desonestas e feas pallavras, chamamdolhe treedor, fe perjuro, algoz e carneçeiro dos homeens**; e elRei dizemdo **que lhe trouxessem çebolla e vinagre pera o coelho**, emfadousse delles e maudouhos matar. A maneira de sua morte, seemdo dita pelo meudo, seria mui estranha e crua de comtar, **ca mandou tirar o coração pellos peitos a Pero Coelho, e a Alvaro Gonçalves pelas espadoas**; e quaaes palavras ouve, e aquel que lho tirava que tal officio avia pouco em costume, seeria bem doorida cousa douvir, emfim mandouhos queimar; e todo feito ante os paaços

²¹ Armindo de Sousa, «1325-1480: Realizações - Protagonismos», in José Mattoso (direcção e coordenação), *História de Portugal - A Monarquia Feudal (1096-1480)*, Volume II, Círculo de Leitores, 1993, p. 488.

omde el pousava, de guisa que comendo oolhava quamto mandava fazer
(C.D.P., Capítulo XXXI, 148-149, destacado nosso).

Assinale-se ainda que o primeiro dos excertos coincide com a terceira e última analepse que suspende a diegese principal (pp. 43 a 47). No novo momento de invocação do passado, revelam-se os dilemas com que D. Afonso se deparou antes de ditar a morte de Inês, numa tentativa de o narrador, seu neto, desculpabilizar o monarca de já avançada idade pela decisão que tomou²².

O pormenor evidenciado nestas analepses é provavelmente explicado pelo intuito do escritor de (re)criar de forma original esta história. Mas o que é mais interessante referir é que, desta forma, a comisseração do leitor se desliga um pouco da personagem de Inês de Castro e se centra na personagem de D. Constança, muitas vezes esquecida nesta lenda.

A subjectividade do narrador permite, igualmente, que ao longo destes momentos de reminiscência D. Constança nos surja num patamar de perfeição, enquanto figura amargurada e solitária que perdoa, de forma altruísta, todos os causadores do seu sofrimento. O momento que recupera a sua morte resulta da utilização de vocabulário celestial que a compara a uma anjo que se eleva ao seu ambiente natural, ou seja, ao Paraíso²³.

Como já referimos, Mário Cláudio parece querer utilizar este narrador para retirar alguma da atenção que normalmente é dada à figura histórica de Inês de Castro, colocando D. Constança numa posição central neste palco que recupera a história dos amores infelizes de Pedro e Inês. A entidade que nos conta a história coloca, intencionalmente, a felicidade do casal em contraposição com o sofrimento de sua mãe. Ao “espanto de gozo” que D. Pedro demonstrava opõe-se o “suspiro” e as “dores da

²² Segundo Armindo de Sousa, a morte de Inês de Castro, “traço sombrio” ao qual D. Afonso IV “ficou ligado definitivamente”, é considerada o “primeiro crime notório perpetrado em Portugal em nome da Razão de Estado”, in Armindo de Sousa, *op. cit.*, p. 487. Através destas considerações, podemos verificar como o amor de Pedro e Inês se apoiava também na transgressão política que colocava em risco a independência do reino.

²³ Lembra-se aqui um excerto desse passo: “Afiançam-me que não se quedou Inês de Castro insensível ao passamento de sua companheira de entretenimentos, (...). E felicitava-se, quando chegavam as zeladoras e as carpideiras, e asseguravam que parecia viva Dona Constança, e que não cessaria por certo de abençoar do Paraíso aquela que tanto a estimara. No coro dos anjos e dos santos, alçada entre os escolhidos, integrava-se Constança Manuel, a quem, se faleciam algumas das graças da formosura do corpo, não falhavam as excelências da harmonia do espírito” (50-51).

alma” de D. Constança e sabendo esta do sentimento crescente entre Pedro e Inês “afastava-se (...) do marido” enquanto que Inês se aproximava dele²⁴.

O poder que o narrador possui de fornecer a informação que quer e da forma que quer foi já alvo de reflexão por parte de Gérard Genette no fenómeno a que ele chama “regulação da informação narrativa”²⁵. A informação que o narrador nos oferece está intimamente ligada ao grau de afinidade que sente pela entidade que está a ser descrita. Quando conta determinado acontecimento, o narrador tem intenções que alicerçam essa narração e quando se dedica à caracterização de uma personagem, por exemplo, revela a empatia que sente em relação a essa personagem. Logo, essa manifestação intencional da simpatia, ou falta dela, que o narrador sente por personagens, atitudes ou acontecimentos tem implicações na leitura e os contos de Mário Cláudio em estudo são exemplo dessa narração que espelha os sentimentos e os juízos de valor que o narrador faz acerca daquilo que testemunha.

No caso concreto de “Dom Pedro I e Inês de Castro”, esta estratégia fornece-nos um olhar inovador, uma vez que agora os acontecimentos surgem apresentados na óptica de um filho que nos dá a conhecer a perspectiva da mãe e que assume, ao mesmo tempo, o sofrimento dela enquanto mulher traída²⁶ (denunciando, compreensivelmente, a regulação da sua simpatia).

Outra das estratégias que têm como intuito incluir D. Constança no elenco principal da representação deste amor, e que vai igualmente ao encontro da regulação da simpatia do narrador, é a constante ligação desta personagem à Natureza. Se n’*Os Lusíadas* de Luís de Camões se utiliza este mesmo elemento de união aplicado apenas à caracterização de Inês de Castro, em Mário Cláudio sentimo-lo ao serviço das personagens de Inês de Castro e principalmente de D. Constança:

Não experimentaria eu o ardor das faces de minha mãe, Dona Constança
Manuel, porquanto haveria ela de morrer, lírio a que falecesse a chuva
rala da Galiza, sobre o meu próprio nascimento (43);

²⁴ Estas construções discursivas antitéticas encontram-se, respectivamente, nas páginas 50 e 45 do conto P.I.

²⁵ Gérard Genette, *Discurso da Narrativa – Ensaio de Método*, Coleção Prática de Leituras, Lisboa, Arcádia, 1979, p. 160.

²⁶ A propósito da *Trilogia da Mão* de Mário Cláudio, que inclui os seus romances *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa*, Fernando Ribeiro afirma que “Sendo os narradores que nos dão conta do percurso dos biógrafos e das potenciais biografias também personagens deste universo ficcional (...), os significados que vão sendo construídos não são separáveis da postura adoptada por tais entidades”, in Fernando Ribeiro, «Sobre *biografias* e *biógrafos* na ficção de Mário Cláudio», Ed. cit., p. 70. Creio que esta reflexão pode também ser atribuída a D. Fernando, narrador do conto em análise.

Nas ribas do Mondego, e por entre os canaviais, entretinham-se as duas como nas linhas de um poeta, penteando-se e despenteando-se perseguindo as libélulas, colhendo os seixos mais lisos (43);

Não vira nunca a que me trouxera ao Mundo, mas fantasiava-a incorrupta como minha avó, dormindo um sono tranquilíssimo, atravessado pelo rumor do regato que serve de morada aos peixes de prata, e pelo sopro do vento que transporta os grãos de pólen (50).

A justificação que o narrador encontra para o esquecimento de sua mãe na memória do povo, testemunha atenta de todos os acontecimentos, é a de que a beleza e o brilho de Inês ofuscou aquela. A Castro cria bons laços de amizade e bons relacionamentos com todos os que a rodeiam, tais como D. Afonso IV, D. Constança ou D. Pedro. Indirectamente, o narrador parece acreditar que o que justifica todos estes bons relacionamentos é a beleza que ela sustentava, referindo-o por diversas vezes no desenrolar do conto. Esta personagem é-nos descrita de uma forma quase divina, a sua beleza é-nos relatada como sendo natural e os seus cabelos não precisam “para a persistência de seu oiro a crueza dos raios de sol, nem o enfado dos banhos de camomila” (46).

Contudo, o que mais surpreende D. Fernando é a forma como D. Pedro reage aquando da exumação do corpo da defunta. Nem a grande beleza de D. Inês consegue vencer a morte. A exumação revela o seu cadáver em avançado estado de decomposição: “(...) e era um punhado de ossos aquilo que eu descobria, e a ele se prendiam uns restos de fibra escurecida, e não lograria dizer fosse quem fosse se era pele, ou se era carne, ou se alguma outra substância (...)” (52).

A descrição que é feita das ossadas de Inês, qual noiva cadáver, roça o macabro. Porém, e contra as expectativas racionais de D. Fernando, o sentimento que D. Pedro nutria pela Castro resiste a todo este quadro tétrico. Portanto, o verdadeiro amor é a única coisa que pode vencer a morte²⁷.

Frente à verdadeira natureza deste sentimento, D. Fernando verifica que a teoria do enfeitiçamento de D. Pedro pela “paixão maldita” e pela beleza exuberante de Inês surge infundada. O narrador não compreende como o pai pode ainda amar esse corpo em ruína e é neste momento que ele se confronta com as inexplicáveis razões que fundam o amor perene entre Pedro e a sua “amante do coração”.

²⁷ Podemos relacionar o sentimento que une Pedro e Inês com a imagética amorosa presente na lírica camoniana, uma vez que o sujeito poético em Camões também eleva o *tu* à esfera ideal, devido à ausência da amada e à impossibilidade de concretização do amor. Ver ponto 1.1 do primeiro capítulo.

No dia da exumação do corpo de Inês há inúmeras referências ao ambiente festivo que se viveu. Contudo, esses momentos descritivos que nos surgem enriquecidos por chamadas de atenção sensoriais são breves: “Não retínhamos na verdade qualquer razão de mágoa, sendo uma festa aqueles funerais, (...). Levantávamos as tendas, e entregávamo-nos à tavalagem e a outros jogos.” (47). O próprio rei se juntava ao povo “a **experimentar um alaúde ou um pífaro**, cujo som sabiamente avaliava, a escutar uma canção (...). À noite, e com os **archotes acesos** (...), ajeitávamos **uma dança de roda**, e nela entrava quem calhasse (...)” (47-48, destacado nosso).

A animação é pontualmente interrompida com a crueza da realidade humana, através do uso de um vocabulário disfórico que inesperadamente surpreende o leitor:

Embrulhara-se o ataúde (...) a fim de que, por mor do desconjuntamento em que se encontrava, não fedesse o cadáver de mais. (...) Não nos defendíamos (...) de ir assaltar pelo princípio da madrugada os casebres das moças que dormiam, e de as arrastar, rindo ou esperneando, para o escuro dos palheiros (...). Com os pés chagados de pus, e atrás da boiada de baba pendente, arribámos pelo lusco-fusco às portas do lado norte de Alcobça (47-48).

Uma vez enterrada novamente a defunta, o ambiente festivo é substituído pelo ambiente de luto que se torna predominante até ao fim do conto: “caía a noite sobre o mosteiro que era o centro da vila de Alcobça, e nem comíamos, nem bebíamos, nem dormíamos, porque se nos entranhara nos lábios o paladar da terra e dos limos, das plantas que apodrecem, do lodo que é por certo o das águas do Mondego, quando a treva se estende, e Coimbra se apaga” (54).

É neste excerto que se faz referência ao ritual famosíssimo em que todos os presentes dentro do Mosteiro de Alcobça deveriam, por ordem do rei, beijar a mão da defunta que foi coroada rainha. Embora este acontecimento seja considerado de carácter mítico pelos historiadores que estudam o amor de D. Pedro e D. Inês²⁸, vai ao encontro do sentido de justiça implacável deste monarca.

Apesar de se mostrar severo a condenar os crimes dos seus súbditos, como já referimos anteriormente, *O cruel* não se apercebeu das suas próprias infracções. O amor entre Pedro e Inês vive de várias transgressões quer no âmbito político (colocando a independência do reino em causa), como no religioso (uma vez que comete adultério) e foi esta faceta do amor que o fez triunfar ao longo dos tempos.

²⁸ “O carácter arrebatador desta relação levou à construção de algumas histórias fantasiosas, tal como a suposta cerimónia do beija-mão à rainha cadavérica”, in Paula Lourenço (coord.), *et alii*, *Amantes dos Reis de Portugal*, 2ª Edição, Lisboa, Editora A Esfera dos Livros, 2008, p. 73.

Para além da de Inês de Castro, Mário Cláudio (re)cria outras histórias de amor muito famosas na sua antologia de contos e chama a atenção do leitor para outras rainhas de Portugal. A personalidade histórica que é comentada de seguida protagonizou um amor ilegítimo e empolgante que marcou o breve reinado de D. Fernando e que concluiu de forma marcante a dinastia afonsina.

3 – De amante a rainha

No conto que acabámos de abordar podemos observar a forma como D. Fernando (enquanto narrador) mantém uma atitude preservadora da imagem intocável de sua mãe. Já no conto que narra os amores de Leonor Teles e de João Fernandes Andeiro a instância narrativa é ocupada por outra personagem: D. João I. D. Fernando assume-se agora como personagem e como marido traído, ocupando por isso o papel que D. Constança desempenhava na história de amor de Pedro e Inês.

Contudo, estes dois contos têm pouco mais em comum, uma vez que o carácter de Inês de Castro nada tem a ver com o que os relatos históricos contam de Leonor Teles. A rainha de Portugal adquire uma imagem disfórica nas inúmeras versões históricas e artísticas dos acontecimentos que relatam o início da dinastia de Avis, mas isso não impede Mário Cláudio, pela voz do Mestre de Avis, de intensificar pejorativamente o modo de a caracterizar.

O conto “Leonor Teles e João Fernandes Andeiro”²⁹ inicia-se com uma comparação entre D. Fernando e a flor amarela do narciso que rompe “pelo fim de cada Inverno no mais pedregoso dos terrenos” (L.T., 59). Esta figura de estilo, que numa primeira leitura pode passar despercebida, é extremamente elucidativa para a caracterização que nos é feita d’*O Formoso* ao longo do desenrolar da diegese e suporta ainda uma possível interpretação intertextual do conto.

Podemos verificar que sempre que se invocam as acções do monarca se recupera o mito de Narciso, figura que, de acordo com a lenda mitológica, era filho do Deus-rio Cefiso e ostentava uma beleza incomparável. A presença de D. Fernando, e principalmente após a sua morte no universo da narrativa, surge por vezes até

²⁹ Mário Cláudio, «Leonor Teles e João Fernandes Andeiro», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 59-75 (este conto será doravante designado como L.T. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

substituída pelo elemento água ou pelas referências semânticas a ele relacionadas, tais como os rios e o mar.

A descrição de D. Fernando vai ao encontro da imagem de Narciso, uma vez que o monarca nos é descrito como extremamente belo e talentoso, alcançando deste modo “o enternecido desvanecimento das mulheres” (59). Para além da sua beleza, sugere-se que ele ostentava uma figura andrógina devido à “linha esguia das pernas” e ao “rostinho mimoso, de barba curta e lindamente frisada, que era de alvura igual à da mão de uma donzela”. Faz-se igualmente referência ao hábito que este rei tinha de colher “conchas que antes de esconder no peito se punha a beijar, qual rapariga que se houvesse enamorado” (59-60).

No que diz respeito à sua personalidade, D. Fernando procura incessantemente reconhecer-se no reflexo do espelho e desespera ao aperceber-se do fracasso das tentativas de se encontrar. A sua fraqueza de espírito é evidente e a parca força de vontade surge ainda “enfraquecida pela admiração da compostura do próprio corpo, que se sentia como se não tomasse raiz, vagueando pela superfície das águas, e à mercê de quem nele desejasse pegar” (60).

Este sentimento de não pertença está intimamente relacionado com o final do conto “Dom Pedro I e Inês de Castro”. No desenlace desta narrativa, D. Fernando tem um sonho em que seu pai o desmasculiniza, castrando-o. De seguida, ele fantasia a traição de D. Leonor com os seus escudeiros e amaldiçoa-se a si próprio, à sua condição e ao reino de Portugal, talvez num grito de desabafo por ser incapaz de dar herdeiros à coroa, colocando a independência em risco: “Eu choro de lástima, e descabelo-me todo, e queixo-me sem remédio numa lamúria mansa, «Maldito sejas, meu rosto, maldito sejas, minha coroa, maldito sejas, maldito sejas, meu Portugal!» (P.I., 57).

É nas águas profundas que ele procura uma resposta para a amargura do seu espírito e acaba por não conseguir discernir qual das suas imagens é a real, “se eram as suas próprias faces, se as que lá em baixo se espelhavam, que o imenso pranto submergia” (L.T., 62). De facto, existe uma partilha de determinadas características entre as figuras de D. Fernando e do auto-admirador Narciso que alicerçam esta interpretação.

O monarca pretendia imortalizar a sua beleza não se entregando excessivamente a relacionamentos, o que surge como indício do que acaba precisamente por acontecer quando este fica aprisionado nas teias mágicas lançadas por Leonor Teles. O casamento

acaba por sugar progressivamente a beleza e a vida a D. Fernando que, definhando, se entrega aliviado à morte, que ocorre a meio da diegese.

São extremamente esclarecedoras as referências aquáticas que simbolizam a figura de D. Fernando, como sucede quando o Conde Andeiro surge pela primeira vez descrito ao leitor, sendo invocado como “bom falador”, que sabia “como conduzir as águas, turvas que fossem, a seu moinho de posses e de influências” (66). Esta metáfora pode estar a referir-se objectivamente à forma como o Conde sabia manipular D. Fernando e tirar proveito da situação.

Perto do fim da vida do monarca faz-se também alusão à forma como ele se encontra longe da água, “donde não se avistava o rio”, sendo este elemento da Natureza apresentado como símbolo da personalidade, da mocidade e da beleza perdida de D. Fernando. Para intensificar ainda esta intrínseca relação entre D. Fernando e a água, e também para sugerir a aproximação da morte da personagem, o narrador refere que no seu último leito a “carcaça desengonçada” do rei, onde já não se reconhecem nenhuns dos seus encantos antigos, recusa o ar, uma vez que o elemento ao qual o seu corpo reage e se identifica, como já vimos, é à água.

Para concluir esta enumeração de referências alusivas a *O Formoso*, é ainda de mencionar que quando D. Leonor enlouquece tem por hábito observar a água e falar com ela sobre os acontecimentos da sua vida e sobre o seu verdadeiro amor como se falasse para o próprio rei: “Passeava vagarosamente por ali, observando as folhas dos amieiros que o caudal das águas levava até ao mar” (75).

Leonor Teles possui o dom da palavra e o acto de conversar com D. Fernando não é, normalmente, inocente. De acordo com o narrador³⁰, é através do seu discurso que ela consegue convencer o monarca a fazer tudo o que ela deseja, prometendo-lhe o seu corpo e alma enquanto esposa subserviente, tal como riquezas, festas e o próprio reino de Castela. Assim se manifesta o seu poder de persuasão, uma vez que ao ouvi-la D. Fernando sente o livre arbítrio a enfraquecer, deixando-se levar pelas palavras da mulher.

Para além do seu poder de argumentação, D. Leonor possui belos atributos físicos que acabam por enfeitiçar o rei. A cerimónia do casamento oficial entre D. Fernando e D. Leonor é-nos apresentada como algo inesperado, rápido, à revelia do

³⁰ No início do conto sabemos apenas que o narrador é um dos irmãos de D. Fernando. Posteriormente ficamos a saber que se trata do Mestre de Avis, filho bastardo de D. Pedro I e de D. Teresa Lourenço e meio-irmão de D. Fernando.

povo e da corte³¹, ao contrário do ritual ilegítimo entre Leonor Teles e o Conde Andeiro, que é imortalizado com “um anel de rubi, de preço inigualável”, símbolo “e prova do elo que entre ambos se tinha fechado” (71).

Ao descrever o matrimónio de seu irmão, o narrador não deixa de exprimir o que verdadeiramente pensa sobre essa mulher que ele considera uma “diaba”, uma “cabrona” e uma “grande bécora” por conhecer as suas verdadeiras intenções³². Esta enunciação sugere a progressiva comparação da protagonista com animais, uma vez que ela demonstra o seu mau carácter ao manipular o rei e ao congeminar contra ele juntamente com o seu amante, o Conde Andeiro. Este processo de zoomorfização atinge o seu clímax quando o narrador sugere que D. Leonor Teles não dá à luz um ser humano mas sim “um bacorinho tão fraco, e tão sem defesa” (71) que morre ao fim de quatro dias de vida.

Esta descrição da protagonista lembra a imagem do Monstro de “A Bela Menina”. Embora a zoomorfização do amado de Bela seja real, uma vez que o conto se insere no mundo do maravilhoso³³, no caso de Leonor Teles esse processo existe apenas na perspectiva de quem narra a história e está intimamente ligado com a regulação do nível de simpatia dessa entidade (como já referimos também acerca do narrador de “Dom Pedro I e Inês de Castro”).

Na forma pejorativa como o Mestre de Avis se refere a D. Leonor, observamos a falta de simpatia que ele sente. Sobre esta questão, Gérard Genette afirma que “a narrativa pode (...) escolher o regulamento da informação que dá (...) segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama a «visão» ou o «ponto de vista», parecendo então tomar em relação à história (...) esta ou aquela *perspectiva*”³⁴.

De facto, o narrador relata-nos como Leonor Teles não olhava a meios para atingir os fins pretendidos, falsificando as assinaturas de D. Fernando e dele próprio,

³¹ “A ligação de D. Fernando e D. Leonor Teles rapidamente se tornou do conhecimento de todo o reino. Não era segredo que D. Leonor era sua mulher, com quem já dormia e que a tinha recebido a furto. Tomar D. Leonor para sua amante e ter com ela uma relação era visto como algo normal, mas fazer dela rainha de Portugal não foi bem encarado”, in Paula Lourenço (coord.), *et alii, op. cit.*, p. 79.

³² O narrador do conto de Pedro e Inês e o narrador da história de Leonor Teles ocupam diferentes funções na acção, uma vez que D. Fernando é um narrador que procura descentralizar a relevância narrativa e histórica que é dada à figura de Inês de Castro, enquanto o Mestre de Avis recupera a descrição dos acontecimentos, tal como as crónicas do tempo o descrevem, e a responsabilidade histórica que a figura de Leonor Teles acabou por adquirir.

³³ Ver ponto 2 do primeiro capítulo.

³⁴ Gérard Genette, *Discurso da Narrativa – Ensaio de Método*, Ed. cit., p. 160.

futuro D. João I, de forma a provocar querelas entre os irmãos. Para além disso, ela forjou cartas para incriminar o Mestre e conseguiu quebrar a amizade entre D. Fernando e o Conde Andeiro através de uma rede de intrigas, isolando o monarca de todos os que o rodeavam. A sua maneira de ser revela-se calculista, maquiavélica e astuta, passando despercebida apenas ao esposo³⁵. João Fernandes Andeiro, conhecido por todos como amante da rainha, apresenta-se-nos como o oposto de D. Fernando, uma vez que não é servil e enfrenta Leonor Teles, “coisa que, se a humilhava por uma parte, a entusiasmava por outra” (68).

O amor tem o poder de regenerar o Monstro, como pudemos observar no conto “A Bela Menina”, e embora o leitor possa até esperar que a força regeneradora do amor se volte a verificar no caso de Leonor Teles e do Conde Andeiro, isso não acontece. Na memória do povo e da História, esta rainha é recordada como uma adúltera perante seu marido³⁶ e uma traidora perante a pátria. Logo, o amor que a une ao Conde Andeiro surge mais uma vez suportado pela transgressão no âmbito religioso e político.

Para além disso, o casal mostra cumplicidade para chegar ao poder sem nunca reflectir sobre as consequências dos seus actos e, desta forma, desvenda-se uma nova vertente da transgressão. Ao contrário do que acontece com Pedro e Inês, os valores morais que servem de base à personalidade de Leonor e do seu amante são de natureza transgressora, sendo o amor um impulso para atingir o objectivo de ambos.

Não é só o narrador que põe em causa o carácter moral da rainha de Portugal porque, de acordo com o povo, ela era uma bruxa que prendia a atenção de D. Fernando através de “palavras que não se ligavam, contando de marés e de chuvas, de tanques e de fontes, de bruxas e de carroças e de milhafres” (63).

O povo tem uma grande importância neste conto, uma vez que representa os valores e os costumes da cultura portuguesa ao mesmo tempo que observa todos os acontecimentos *in loco*. É uma personagem colectiva de grande relevo, consciente, inteligente, que não se deixa enganar, e uma testemunha que se faz ouvir por todos, excepto por D. Fernando que opta por lembrar o passado feliz em vez de lutar contra a humilhação do presente.

³⁵ Destaca-se sobre esta questão o excerto que se segue: “A tanto desaforo tornara-se surpreendentemente cego El-Rei, o qual prosseguia entontecido (...) na obcecação das ancas da sereia cantadora, ou da vitelinha esquentada, que não cessava de o seduzir” (64).

³⁶ “(...) tudo indica que D. Leonor Teles vivia já com D. Fernando, em concubinato, quando os projectos de casamento foram negociados” in Paula Lourenço (coord.), *et alii*, *op. cit.*, p. 78.

O Mestre de Avis e o povo atestam a falsidade do casal ilegítimo que, praticando actos solidários com crianças e viúvas, tenta apenas ganhar a confiança dos clérigos e adquirir melhor fama junto das camadas mais pobres. Contudo, nos seus aposentos, ambos optam por folgar e fazer troça de D. Fernando e do que ouviam nas falsas missões de caridade³⁷. O futuro rei D. João I serve-se de vocabulário disfórico quando menciona a cunhada e revela a hipocrisia desta que, sendo responsável pelo seu aprisionamento, diante dele o elogia com presentes e belas palavras:

Diante de nós, uma vez libertados, continuava revelando aquela monstra o semblante sorridente e amável, inquirindo de negócios com o desvelo de quem nos desejasse a fortuna toda. Não cessava de nos encher a pretexto disto ou aquilo de presentes lautos, através dos quais supunha conquistar-nos a estima, comprando-nos para os objectivos que em seu espírito diabólico andava edificando (70).

Também no primeiro volume da *Crónica de D. João I* de Fernão Lopes se faz referência ao ódio que Leonor Teles sentia pelo Mestre. Destaca-se a forma cínica com que o abordava, uma vez que ela o via como um obstáculo para o cumprimento dos seus desejos e como o assassino do seu companheiro e cúmplice João Fernandes:

Assi que pêro ella tevesse ao Meestre huu tam mortall ódio por a morte do Comde Joham Fernamdez, em guisa que de nehoo mall lhe poderá emtom viir tam gram parte, que fora abastada viingamça; pêro com todo isso ella pode tamto com seu gramde coraçõ a mui poucos ligeiro de fazer que nehoo signaaes de mall quemça mostrava ao Meestre de fora, como sse lhe nuca ouvesse feito nehoo desprazer³⁸.

Como podemos observar, tanto as palavras do narrador do conto claudiano como as de Fernão Lopes sabem respeitar os dados históricos e interligá-los com os elementos ficcionais. Para além desta particularidade, o discurso lopeano revela-se “preocupado com um visualismo que presentifique os acontecimentos”³⁹, característica que também relaciona o relato de Fernão Lopes com o de Mário Cláudio, o qual destaca a falta de ética de Leonor Teles.

³⁷ É muito expressiva a citação que se segue no que diz respeito aos verdadeiros valores que moviam Leonor Teles e o seu amante: “De volta ao paço porém perfumavam-se ambos com nojo imenso dos odores da pobreza e da doença, divertindo-se a recordar a unção com que certo arcepreste lhes falara da «etérea essência do Paráclito». Na cama, e como que para se recompensar do sacrifício realizado, multiplicavam os jogos que nem Vénus em sua enorme inventiva ensinara aos pagãos que nela haviam depositado a fé” (69).

³⁸ Fernão Lopes, *Crónica de D. João I*, Volume I, com uma introdução por Humberto Baquero Moreno e um prefácio por António Sérgio, Biblioteca Histórica – Série Régia, Editora Livraria Civilização, s/d, Capítulo XV, p. 36 (a partir de agora designada por C.D.J., seguida da indicação do respectivo capítulo e páginas específicas).

³⁹ Joaquim Matos, *Mário Cláudio – Ficção e Ideário*, Ed. cit., p. 20.

Ainda com o objectivo de fornecer realismo ao discurso, Mário Cláudio esforça-se por dar cara e vida ao povo, humanizando-o, ao mesmo tempo que tenta tornar menos indefinida “a triste fama daqueles amores” que “caíra nas bocas da populaça”. Este propósito é conseguido através da enumeração das profissões concretas dos elementos do povo, do pormenor dos relatos, e do registo da linguagem: “Corria a Cidade pois um burburinho de misérias, e não existia vendedor, nem alguazil, nem soldado, que por entre troças e números não descrevesse com secreto asco o abismo em que por culpa da puta horrenda, não mui diversa das da Babilónia, ia caindo a realeza de Portugal” (71).

O relato da morte do Conde Andeiro é outro momento que podemos ler intertextualmente com a crónica lopeana em que se recupera o final do reinado de D. Fernando e o início da Segunda Dinastia, com a subida ao trono de D. João I, Mestre de Avis. Aqui é possível verificar outra característica do povo, que se revela uma força incontrolável e cega que necessita de ser guiada por um líder. Sem orientação, ninguém consegue chamar a atenção da multidão enfurecida o que resulta em incidentes extremamente cruéis e injustos que permanecem na memória do povo e se propagam ao longo das gerações.

Há um acontecimento histórico extremamente sugestivo da energia destrutiva desta personagem colectiva, que tanto Fernão Lopes como Mário Cláudio optam por (re)criar na sua escrita: a morte do Bispo de Lisboa. Apesar de não tomar partido na contenda, o clérigo é assassinado apenas por escolher não tocar os sinos da Igreja aquando da morte do Conde Andeiro com o intuito nobre de não aumentar o alvoroço do povo⁴⁰:

(...) Amotinava-se a populaça, quando entrei pela hora da terça naquele Paço de a par São Martinho, surpreendendo os amantes que Deus amaldiçoava, e afrontei João Fernandes Andeiro com estas palavras, «Porque obrais, senhor, contra mim e contra a minha vida?», ao que retrucou ele, «Quem tal vos disse, senhor, muito vos mentiu.» Não me contendo, descarreguei um golpe certo com o cutelo no crânio de João Fernandes, e acabou a seguir Rui Pereira com a existência dele, espetando-lhe um punhal no coração. (...) Sem que lograsse deter eu a torrente de homens e de mulheres, então formada, empurraram eles em sua raiva dos altos da Sé o bispo que, de vestes pontificais paramentado, tendo terminado pouco antes o serviço da missa de Jesus Cristo, foi sendo arrastado pelas ruas até ficar feio de tanto inchaço, e à mercê dos cães que o devorassem (L.T., 74-75).

⁴⁰ Acerca desta tomada de decisão consciente e pacífica do Bispo de Lisboa que muito se opõe ao descentramento do povo, Fernão Lopes comenta: “O homem boõ nom sabia que volta era aquella, desi por que o dar da campã em tall egreja, era aaszo de grande alvoroço da cidade dovidou muito de o fazer”, in Fernão Lopes, *op. cit.*, Capítulo XII, p. 28.

E as pallavras foram amtrelles tam poucas e tam baixo ditas, que nehoo por estomçe emtemdeo quegemdas eram; porem afirmam que foram desta guisa.

Comde, eu me maravilho muito de vos seerdes homem a que eu bem queria, e trabalhardesvos de minha desomrra e morte.

Eu, senhor! disse elle, quem vos tall cousa disse, mentivos mui grande memtira.

O Meestre que mais voomtade tiinha de o matar que destar com elle em rrazões, tirou logo hoo cuitello comprido, e emvioulhe hoo gollpe aa cabeça; porem nom foi a ferida tamanha que della morrera, se mais nom ouvera. Os outros que estavam darredor, quamdo virom esto, lamçarom logo as espadas fora pêra lhe dar, e ell movemdo pera sse colher aa camara da Rainha com aquella ferida, e Rui Pereira que era mais acerca, meteo hoo estoque darmas per elle de que logo cahiu em terra morto (C.D.J., Capítulo IX, 21-22).

A sanha trigava os corações de todos, (...)o Bispo foi morto com feridas e lamçado a pressa afumdo, homde lhe foram dadas outras muitas, como sse gaamçassem perdoança, que sua carne já pouco sentia. Alli o desnuaom de toda vestidura, damdolhe pedradas com muitos e feos doestos, ataa que sse enfadarom delle os homees e os cachopos, e foi rroubado de quamto aviaa (C.D.J., Capítulo XII, 28).

Estes excertos que são citados acima contrapõem a visão de Fernão Lopes e a de Mário Cláudio sobre um mesmo episódio histórico e nos dois relatos detectam-se inúmeras parecências. O discurso directo entre o Conde Andeiro e o Mestre de Avis que Fernão Lopes immortalizou na sua crónica, esforçando-se por contar os acontecimentos com a objectividade possível, é também preservado no conto de Mário Cláudio, o que revela o trabalho de investigação deste autor e o cuidado do mesmo em preservar os factos históricos que se conhecem. Para além disso, é mantida a mesma descrição do povo enquanto personagem tumultuosa e cuja crueldade se revela pelo assassinato do Bispo de Lisboa e pela profanação do seu cadáver pelas ruas dessa cidade.

O povo, enquanto testemunha colectiva dos acontecimentos, é novamente invocado no conto cuja análise se segue. Contudo, desta vez, o casal protagonista é carinhosamente lembrado pela memória do vulgo, em opposição ao que aconteceu com a história de Leonor Teles e de João Fernandes Andeiro.

4 – Um casamento de brincar

A história de D. Pedro V e D. Estefânia apresenta-nos uma nova acepção do sentimento amoroso. Desta vez, o amor não é uma aliança (como no caso de Leonor

Teles e do Conde Andeiro) nem uma união que ascende à esfera espiritual (como em Pedro e Inês). É, sim, visto como uma obrigação e os intervenientes interpretam-no como se tratasse de uma profissão ou de um papel ou dever social.

Para além de nunca se terem conhecido antes, tratando-se de um casamento combinado cujo principal intuito foi o de estabelecer relações políticas entre Portugal e a Alemanha, o pouco convívio que o casal detinha não lhes permitiu senão criar um relacionamento de falsas aparências. Para D. Pedro V, o casamento era interpretado como um “mero apêndice dos deveres da coroa e como um alívio para os trabalhos e cansaços”⁴¹.

Para além de o noivo não ter estado presente no seu próprio casamento (que teve lugar na Prússia), a descrição do acontecimento que é feita pelo narrador é breve e insossa, produzindo um efeito de apontamento enciclopédico: “Com ela, pobre menina, na Igreja de Santa Hedvigis, e a vinte e nove de Abril de mil oitocentos e cinquenta e oito, celebrou-se o casamento por procuração, sendo o soberano luso representado na cerimónia por Leopoldo, irmão da noiva” (P.E., 217). Podemos interpretar esta descrição como mais uma manifestação da “regulação da informação narrativa”⁴² e como um possível indício de que algo não irá correr bem neste casamento tão precoce.

Referindo-se ainda à cerimónia nupcial o narrador utiliza o adjectivo anteposto (“pobre menina”), fazendo uma referência indirecta ao futuro infeliz que está reservado para a jovem germânica. E quando o cardeal celebrante envolve as mãos dos noivos na sua estola, o próprio casal interpreta aquele acto como um impedimento futuro, um aprisionamento dos seus movimentos, um garrote muito embaraçado do qual não se conseguem desemaranhar.

Outro indício, agora de índole trágica, ocorre na viagem até Vendas Novas, onde a rainha contraiu o vírus fatal. Houve quem comparasse a viatura real a um veículo fúnebre, num “daqueles agouros em que os Portugueses estranhamente se comprazem” (222).

Quando D. Estefânia chega a Portugal, na sua primeira aparição em público, faz-se referência a um novo presságio. Tanto para o seu marido como para o seu povo, ela aparenta ser um cadáver amortalhado com um véu mortuário. A multidão que a esperava, excitada com este quebranto, não deixa de comentar a infeliz coincidência:

⁴¹ Mário Cláudio, «Dom Pedro e Dona Estefânia», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 219 (este conto será doravante designado como P.E. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

⁴² Gérard Genette, *Discurso da Narrativa – Ensaio de Método*, Ed. cit., p. 160.

“Ai, coitadinha da pobre, que vai de capela, e vai morrer, vai morrer, porque parece amortalhada!” (218). Com o objectivo de transmitir realismo a esta intervenção popular a oralidade surge espelhada na escrita através da interjeição, da repetição, da exclamação e do uso da expressão popular⁴³.

No momento em que se casam, tanto D. Estefânia como D. Pedro são ainda muito jovens e encaram a boda como “uma festa de aniversário infantil” (215). A descrição relata fielmente a juventude de ambos e a sua precoce obrigação matrimonial. A linguagem utilizada ajuda a transmitir a fragilidade e a insegurança da “prometida” através de uma comparação longa e expressiva: “Mas estremecia, levada por aquele vento sem retorno, como se ao termo da espuma fervilhante do sulco dos barcos uma **casinha** em miniatura, ajoujada à carga do nevão, fragorosamente desabasse, sepultando os inocentes bonecos que nela viviam” (217-218, destacado nosso). A utilização do diminutivo contribui para atribuir debilidade e singeleza à casa, uma metáfora da jovem rainha.

D. Estefânia surge como uma menina que ainda se deixa embalar pelos contos de fadas (“cenário de um conto dos Grimm, recheado de princesas pobres, de palácios encantados, de bichos falantes e de bruxas florestais” – 216) e que é ainda possuidora de “mãozitas geladas dentro do regalo” (216). A figura da jovem rainha que cedia “ao excessivo peso da coroa” (218) e o uso de vocabulário pertencente ao mundo da fantasia e da ficção infantil sugerem-nos a sua debilidade. O facto de vir para um país estrangeiro sem seus pais contribui para a colocar, aos olhos do leitor, numa posição ainda mais frágil.

A fraqueza desta personagem é enunciada como consequência directa da “apatia melancólica da esterilidade” (222) e, posteriormente, o momento da sua morte é descrito de forma muito expressiva. Para alcançar esse propósito, o autor serve-se da comparação da jovem moribunda com um fantoche que cai quando lhe cortam os suportes de fio (“...abatendo-se à semelhança de um títere a que cortaram os fios sobre os almofadões que a amparavam” – 224).

Acresce ao exposto que, momentos antes de morrer, D. Estefânia fala em francês, devido aos delírios provocados pela doença. Essas palavras, que o narrador faz questão de citar tal como as ouviu, conferem, mais uma vez, autenticidade ao testemunho. A adopção de uma linguagem e de um vocabulário de época serve o

⁴³ Desta forma, a escrita de Mário Cláudio lembra novamente o discurso utilizado nas crónicas de Fernão Lopes.

mesmo propósito de conferir realismo à acção (“almocreves”; “homens da municipalidade”; “catafalco”; “entumescimento”).

No momento em que D. Estefânia está a ser sepultada, o rei manifesta a sua “inactividade do coração” com uma reacção mecânica que vai ao encontro das suas obrigações de rei e de marido: “Quanto a Dom Pedro estacara imóvel à frente do catafalco, e não parava de, muito lívido, estudar a posição dos botões de sua farda, a certificar-se de que ocupavam o lugar certo” (225).

D. Estefânia sofria com a frieza de D. Pedro ainda quando era viva. Mostrava-se desiludida porque, em vez de um marido apaixonado, adquirira um título que era fruto de um acordo político. E daí a dedicação às suas caridades numa plena consumação da sua consciência social, tentando preencher a sua alma.

Para melhor sugerir o comedimento, a discrição e a sobriedade de D. Pedro, “órfão de todos os afectos” (226), surge a aliteração para transmitir o controlo da expressão de sentimentos. A monotonia da relação é-nos revelada através das nasais e do ritmo arrastado da frase (“De seu noivo obterá uma **ternura atenuada** pela contemplação da severidade... Em carta onde anunciava a expectativa, **acalentada a lume decepcionantemente brando**” – 219, destacado nosso). A natureza deste relacionamento também contribui para alimentar o mito da rainha enquanto virgem eterna, o que é objecto de veneração para uns e de ameaça da independência nacional para outros.

Como já referimos, o amor começa por ser visto, neste conto, como um meio para garantir companhia em eventos sociais e como resultado da pressão exercida pela corte e pela sociedade para se obterem herdeiros que assegurem a continuidade do trono. Porém, o “relacionamento evaporado” envolto na “mudez perfeita” (220) da falta de comunicação que existia entre ambos altera-se com a morte de um deles. O sentimento amoroso parece brotar da solidão e das saudades que o rei sente pela falecida esposa: “Solitariamente deambulará pelas áleas dos jardins da Ajuda, fantasiando surpreender em várias corolas um enternecido aceno de sua Estefânia saudosa” (227).

Perto do final da vida, D. Pedro V cria uma obsessão pela jovem rainha e vivencia alucinações constantes da sua figura e da sua voz que lhe fala. Esta altura coincide com a aproximação entre o narrador (que é o confessor de D. Estefânia) e o rei, que anseia por conhecer um pouco mais sobre a sua esposa já morta.

Nos seus últimos delírios, D. Pedro chega a tratar a esposa carinhosamente como “minha Estefânia” (230) e as últimas palavras que profere ao narrador são dela própria, uma vez que o enfermo, já no leito de morte, encarna a rainha virgem: “Eu não compreendo, meu padre, por que motivo me arrancaram, tão pequenina, aos carinhos de casa de meus pais, mas tem razão, meu padre, muita razão, é bem imperioso que me vistam de noiva” (232).

O amor que une Pedro e Estefânia também é transgressor, tal como o de Pedro e Inês e o de Leonor Teles e do Conde, mas essa transgressão estabelece-se a diferentes níveis em cada caso. Para os últimos dois casais ela manifesta-se porque o amor é consumado publicamente. No caso de Pedro e Estefânia, ela revela-se, por um lado, pelo facto de se tratar de um casamento infértil, o que o leva a não obter aceitação social e, por outro lado, este sentimento negociado e não vivido nega a própria natureza do amor. Contudo, à medida que o tempo passa, a paixão de D. Pedro V cresce e o leitor assiste a uma nova máscara do amor que resulta da evolução das personagens e do seu inter-relacionamento no universo da narrativa.

Para além de testemunharmos duas facetas diferentes de um mesmo amor, o leitor sente novamente a sua força regeneradora⁴⁴, uma vez que D. Pedro V se torna um rei interessado, preocupado com o seu povo e bondoso nas suas decisões depois de se apaixonar pela mulher. Esse comportamento do rei pode também ser interpretado como um tributo elogioso a D. Estefânia, que ficou igualmente imortalizada pelas suas acções caridosas com os mais desfavorecidos e, principalmente, com as crianças.

No conto que vai ser comentado de seguida, também encontramos um amor entorpecido, rodeado pela indiferença, mas esse mesmo sentimento numa primeira fase demonstra-se arrebatador, nunca chegando a extinguir-se por completo.

5 – Segredos do Convento de Odivelas

O conto “Dom João V e Madre Paula” distingue-se por ter como pano de fundo o Convento de Odivelas. Não existe, pois, melhor narrador do que uma freira para nos contar como se vivia naquele convento e o que acontecia dentro daquelas paredes fechadas.

⁴⁴ Já pudemos observar a força regeneradora do amor na personagem do Monstro no conto “A Bela Menina”.

De acordo com os historiadores, os inúmeros casos amorosos de D. João V não eram secretos e este espaço ficou conhecido como um dos lugares escolhidos pelo rei para refúgio de algumas das suas aventuras⁴⁵. Tal justifica-se, eventualmente em virtude da ancestral ligação entre a monarquia portuguesa e aquele convento. Isto mesmo faz questão de referir a narradora ao iniciar a história deste amor: “O Senhor abençoe o admirável Mosteiro de Odivelas, supremamente honrado desde os primórdios do Reino pelos monarcas de Portugal, onde repousa o sábio D. Dinis num túmulo que mostra um javali, meio ferido, estampado numa lâmina de pedra!”⁴⁶.

Abandonado o tom irónico desta breve citação, a narradora não consegue evitar, ainda no início da diegese, a contínua utilização da área vocabular do sofrimento e do aprisionamento ao proceder à descrição do Convento (através de palavras e expressões com carga pejorativa e punitiva como “encerrar-nos”, “grades”, “clausura” e “martírios sem fim”). A protagonista é a única que considera a vida no convento não como uma clausura, mas sim como um privilégio.

As únicas alegrias que a narradora aponta àquela vida monótona que leva são: dormir, através da referência pontual que se faz à possibilidade de escolha que as freiras podem fazer quanto ao colchão; comer, se atentarmos na opção entre carne e peixe que lhes é proposta; trabalhar, que acaba por se tornar uma bênção para quem vive tão solitária e desamparada do resto do mundo; e a arte/literatura, enquanto actividade que lhes oferece alguma distração e prazer.

Depois da enumeração dos contentamentos daquelas que se encerram no Convento de Odivelas, surge uma adversativa e uma comparação que sugerem ao leitor que esses prazeres são muito insuficientes e débeis, entregando-as à solidão e ao medo do desconhecido: “Mas eis que um vazio incomensurável, complexo de explicar, se nos apodera da barriga, e é como se o Mundo fosse um monstro assustador (...)” (J.P., 136).

Há, porém, uma nova actividade que se invoca como o passatempo daquelas que passavam “sem transição dos salões das casas dos (...) pais para as câmaras de um

⁴⁵ “Segundo Alberto Pimentel, citando um manuscrito da Biblioteca Nacional que não identifica: «Costumava o dito senhor [D. João V] agarrar no Paço as damas, e açafatas de noite, e, ou por acaso, ou de caso pensado, apagando a tocha ao moço da câmara que acompanhava a condessa de Vila Nova, agarrou na condessa, moça forte, guapa e desembaraçada, que se recolhia de casa de sua prima, a camareira-mor D. Ana de Lorena, a qual lhe deu um bofetão grande, exclamando alto: “Que é isto? À condessa de Vila Nova ninguém se atreve! Pouca vergonha!”», in Paula Lourenço (coord.), *et alii*, *Amantes dos Reis de Portugal*, Ed. cit., pp. 185-186.

⁴⁶ Mário Cláudio, «Dom João V e Madre Paula», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 137 (este conto será doravante designado como J.P. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

convento dos arredores” (135), ou seja, a atenta observação e coscuvilhice das vidas alheias. No centro destas atenções encontra-se a freira mais orgulhosa e vaidosa do convento que se destaca pelo luxo das suas vestes e dos seus aposentos, “vivendo à parte da irmandade”⁴⁷.

De facto, Madre Paula recebe um tratamento especial no convento por ser sugestivamente referida como “a abelha-mestra dos gozos da carne” e ser visitada regularmente por D. João V nos seus aposentos. De acordo com os relatos históricos, “um favor pedido por Paula seria muito provavelmente atendido e foram muitos aqueles que rumaram para o convento, solicitando promoções ou expondo casos à favorita”⁴⁸.

Frente aos luxos que a sua câmara ostentava, onde havia “bufetes de talha dourada”, “papeleiras de batentes de cristal de Veneza”, “arcas de esmaltes de flores e de anjinhos” e um “leito, recoberto de palhetas de prata”, a narradora suspira, chocada com tanto aparato num espaço que deveria exemplificar o despojo dos bens materiais e a reclusão que busca a completude espiritual: “Ai, meu São João Baptista, que preparaste as veredas do Messias, e que tão miserável foste, tão miserável, que de gafanhotos era o teu passadio, o que pensarias tu de quanto se divulgava do inultrapassável luxo em que progredia a favorita real?” (138).

As visitas do Rei justificam-se devido à rispidez com que a esposa tratava o monarca que amuava por ser repreendido e decidia sair para esquecer. cremos que esta desculpabilização não terá raízes históricas mas é já fruto do burburinho que se fazia sentir nos corredores do convento pelas bisbilhoteiras atentas.

É admirável a forma como nos é descrito o alvoroço causado no convento aquando das visitas do Rei, cujos efeitos se fazem sentir na corrida das freiras que, perdendo a vergonha, se empurram para mirar mais de perto o real e habitual visitante. Para intensificar o entusiasmo que as freiras demonstravam, utilizam-se dois expedientes: a constatação de que até a Hóstia Sagrada ficava esquecida no Sacrário, o que se traduz numa hiperbolização total do rebuliço que se fazia sentir no convento; e a expressão explicativa e despropositada, tendo em conta o espaço onde a acção decorre, de que “como por obra do Diabo” até o cata-vento se deixa influenciar pelo frenesim que se faz sentir com o “ingresso triunfal” do rei no convento.

⁴⁷ De acordo com os relatos historiográficos, Madre Paula foi a mais famosa das inúmeras amantes d’*O Magnânimo*. Tendo sido esta “a relação extraconjugal mais longa” que teve, D. João V ofereceu à amante a “concessão de várias tenças (...) de soma muito avultada” e ter-lhe-á mandado “construir uma casa perto do convento, aposentos verdadeiramente reais, que foram completamente arrasados pelo terramoto de 1755”, in Paula Lourenço (coord.), *et alii*, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 189.

A recepção do rei é feita com toda a pompa: no banquete que lhe é servido, no acompanhamento musical que se faz ouvir ao longo das refeições, nas instalações onde se recolhe, e na subserviência das freiras do convento como se fossem criadas de sua Alteza.

Madre Paula é diferente daquelas que a rodeiam, em especial na forma de ser tratada e devido ao luxo dos seus aposentos. Contudo, depois da elipse que localiza o leitor no momento em que a personagem dá à luz, são as freiras de que ela se distanciava que a acolhem, a ajudam e a confortam. O recém-nascido é acarinhado por todos à sua volta, com a exceção de seu pai que vem “conhecer o seu rebento ao termo de insistências várias” (147) e que lhe oferece uma simples e cruel indiferença, o que magoa Madre Paula.

A separação do casal terá tido a ver com a “substituição de Paula pela loura e alva D. Luísa Clara de Portugal. Depois do fim da relação com D. João V, não conhecemos a Paula mais nenhum amante, afirmando a tradição que viveu a partir daí de acordo com as leis conventuais, embora tenha ocupado até ao fim dos seus dias os aposentos mandados construir pelo rei”⁴⁹.

Se o sentimento que ligava Pedro e Estefânia era transgressor na sua essência, uma vez que negava a própria natureza desse sentimento, em D. João e Madre Paula a transgressão é de outra ordem. Para além de ser adúltero como o de Pedro e Inês e o de Leonor Teles e o Conde Andeiro, este amor transgride igualmente as leis religiosas do celibato que Madre Paula deveria cumprir.

No entanto, a história deste casal não é suportada apenas pela desobediência no âmbito religioso. O conto de Mário Cláudio é o único a revelar uma outra dimensão transgressora desse sentimento. A transgressão relaciona-se agora com o desrespeito do amor paternal de D. João V ao abandonar o filho recém-nascido. O afastamento do monarca provoca o sofrimento de Madre Paula, do seu filho, e prejudica, ao mesmo tempo, o próprio convento, que deixa de ter os contributos e as doações régias.

A dor causada pelo abandono do amado é um tema que se encontra tratado desde as primeiras Cantigas de Amigo portuguesas, como tivemos já oportunidade de referir. E não devemos esquecer também que em “A Bela Menina”, conto que serve de preâmbulo a *Triunfo do Amor Português*, o Monstro quase morre quando Bela o deixa para ir visitar a família. O abandono faz com que Madre Paula se concentre no filho,

⁴⁹ Paula Lourenço (coord.), *et alii*, *op. cit.*, p. 191.

transformando a sua dor em amor: “Ocupando-se a Madre apaixonada com a criação do botãozinho de rosa que deitou a este Mundo, não se lhe lêem no rosto sintomas de gigantesca desilusão” (147).

A ideia de abandono contribui também para comprovar que há invariavelmente uma ligação entre amor e transgressão. Transgressão que conseguimos reconhecer através das perspectivas dos narradores. A escolha de um narrador imprevisto proporciona uma paleta mais diversificada de possibilidades ao próprio autor para a construção da diegese. E como vimos, a leitura que fazemos de contos como “Dom João V e Madre Paula” é influenciada pela simpatia que o narrador sente, ou não, por determinada personagem ou acontecimento.

A leitura dos contos de *Triunfo do Amor Português* revela-nos que o narrador da ficção claudiana é uma figura que se comporta como um contemporâneo da época. Esta entidade surge moldada pelo autor e esses esforços são enunciados por Ana Paula Arnaut como “percursos de pré-escrita conducentes a uma aturada e estimável investigação das vidas (e/ou projectos) que tem por objectivo escrever”⁵⁰. Talvez seja esta “notável capacidade para se impregnar do *espírito* (...) de quem fala”⁵¹ que leva Mário Cláudio a alcançar o visualismo que temos vindo a referir.

O realismo conferido a personagens, acções e acontecimentos pode resultar daquilo a que, na sequência de considerações feitas pelo autor⁵², Ana Paula Arnaut denomina por “método proustofílico”. O método proustofílico ou proustofilia consiste na análise atenta de objectos pessoais ou antigas habitações das figuras que irão ser retratadas, na pesquisa dedicada às rotinas de certas personalidades históricas, e na investigação de todos os detalhes da vida de determinados artistas. A metodologia referida faz de Mário Cláudio um “curioso dos acasos”⁵³ e um cuidadoso observador daqueles sobre quem pretende (re)escrever.

A proustofilia é o processo que permite à escrita claudiana atingir o rigor histórico, a capacidade imaginativa do escritor é o que o ajuda a preencher todas as questões que ficaram por responder. Resta a certeza de que a versão descrita nos seus contos não se baseia/agarra unicamente à realidade histórica nem se entrega totalmente à ficção. Questionarmo-nos até que ponto os amores de *Triunfo do Amor Português* são

⁵⁰ Ana Paula Arnaut, «Três homens e um livro: *Boa Noite, Senhor Soares* de Mário Cláudio», *Norma e transgressão 2*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2009, p. 2. No prelo.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 11.

⁵² Mário Cláudio, «Proustofilia», *O Eixo da Bússola*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2007, pp. 115-119.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 115.

reais ou não perde o interesse se percebermos que é exactamente esta simultaneidade das duas perspectivas que caracterizam e enriquecem a escrita claudiana.

Capítulo 3

Esquissos de Amor

'I am alone and miserable; man will not associate with me; but one as deformed and horrible as myself would not deny herself to me. My companion must be of the same species, and have the same defects. This being you must create. (...) Let me see that I excite the sympathy of some existing thing; do not deny me my request!'

Mary Shelley, *Frankenstein*

(...) porque morrer, pensei, é quando os olhos se transformam em pálpebras, uma cortina se cerra como no teatro e os espectadores partem em silêncio (...).

António Lobo Antunes, *A morte de Carlos Gardel*

1 – Doença, morte e culpa

Como temos vindo a observar, o amor é o móbil que agita os vários enredos aqui comentados. A paixão manipula as escolhas das personagens e rege as suas vidas numa espiral descendente que se encaminha, regra geral, para a dor de um final infeliz. Essa tendência talvez seja explicada pela maneira como o amor surge, quase invariavelmente, aliado às mais diversas vertentes da transgressão.

Apesar de o leitor desejar ouvir relatos de felicidade que lhe alimentem as mais secretas esperanças e lhe permitam alcançar alguma paz interior, o que surge imortalizado ao longo dos tempos são as descrições desoladas de amores trágicos/impossíveis acompanhados, na maioria das vezes, pela inevitabilidade cruel da morte.

Seguindo esta linha de leitura, podemos notar que os contos de *Triunfo do Amor Português* partilham esta centralidade do amor trágico com o Decadentismo finissecular. Por extensão, são também tratados outros temas como a doença, a morte, o sofrimento (nas inúmeras manifestações possíveis) e a culpa.

Estes aspectos reflectem-se no imaginário disfórico presente nas manifestações literárias. Segundo José Carlos Seabra Pereira, o Decadentismo manifesta-se através de uma temática marcada pelo “pessimismo agónico, pela (...) volúpia transgressiva do

vício e do sangue, da dor e da morte”¹ e também pela doença física e espiritual que corrói lentamente o corpo: “(...) os verdadeiros escritores decadentistas excluía as conotações autodepreciativas e consideravam, ao invés, que o seu requintado inconformismo artístico era uma manifestação irrevogável da modernidade cultivada e uma superação autotélica da decadência circundante”².

As peripécias narradas nos contos “A Severa e o Conde de Marialva”, “Roberto Machin e Ana de Arfet” e “Mariana Alcoforado e o Conde de Chamilly” partilham não só a ascensão desses amores a um patamar lendário, como também acusam influências decadentistas de parte a parte.

No caso concreto da Severa, tomamos consciência de que desde cedo esta personagem apresenta na história, que conta a sua vida e os seus desencantos amorosos, uma “fraqueza interna muito grande”³, que lhe rouba progressivamente as forças e a alegria de viver. No entanto, recusa o conselho do médico de levar “uma vida regrada” (S.C.M., 181) e entrega-se aos vícios por acreditar que estes são representativos da verdadeira felicidade.

Num esforço de se agarrar aos prazeres que a vida proporciona, esta protagonista compra um canário após melhorar do primeiro sintoma da sua maleita. E este animal de estimação, possível referência intertextual com o rouxinol da obra *Menina e Moça*, reflecte o estado de espírito da sua dona, acabando por morrer pouco tempo antes da fadista: “O canário que ela tratava desveladamente morrera no preciso instante em que o touro fora abatido, e não prometia consolar-se a pobre [da Severa] da perda daquele ser que lhe animava as manhãs” (188-189).

À medida que a doença progride, o Conde afasta-se por andar “com o sentido já em outras galanterias” (188) e o abandono daquele que representa a sua felicidade alia-se à escuridão da doença, provocando ambos a morte da Severa.

Este tema é igualmente recorrente na vida da personagem Mariana Alcoforado, que desde jovem sofre crises acentuadas de mal-estar que a levam a não conseguir comer, à lividez translúcida e ao desmaio. Tal como no caso da Severa, estes acessos de má disposição física de Mariana são acentuados e até justificados pela solidão conventual em que se encerra. Porém, no exemplo de Mariana Alcoforado, sabemos de antemão que ela vive até uma idade bastante avançada, uma vez que é através das suas

¹ José Carlos Seabra Pereira, *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Fim-de-século ao Modernismo*, 2ª Edição, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 2004, Volume VII, p. 25.

² *Idem, ibidem*, p. 23.

³ Mário Cláudio, S.C.M., Ed. cit., p. 181 (ver a nota 2 do segundo capítulo deste trabalho).

recordações que, enquanto leitores, testemunhamos todos os acontecimentos que marcaram a infelicidade do seu relacionamento amoroso.

Quem nos descreve o primeiro desmaio ou “rebate do abandono” de Mariana é Peregrina Maria, sendo esta a narradora que mantém uma relação mais directa com o leitor, mas não só. Não devemos esquecer que a razão que leva essa jovem noviça a conhecer de perto os pormenores da história que está a ser contada é ser ela também quem cuida da idosa Mariana Alcoforado, proximidade que lhe permite conhecer, de modo privilegiado, os pequenos episódios que construíram esse amor no passado. E, talvez por isso, em diversos momentos da narrativa não se distingue quem está a narrar a história, porque os vários delírios de Mariana se confundem com os relatos da confidente Maria.

Logo, a função de narrador, enquanto entidade fundamental à progressão da narrativa, é neste conto repartida por duas personagens. Isso permite, por um lado, alcançar uma maior legitimação quanto à veracidade dos acontecimentos e, por outro, levar o leitor a assistir a duas perspectivas cronológicas distintas de uma mesma história: a do tempo em que de facto ocorreram os acontecimentos, através de Mariana que os vivenciou; e a dos momentos descritivos dos relatos ouvidos pela Peregrina Maria.

Peregrina Maria descreve-nos o estado de Mariana depois da noite em que o casal se despede definitivamente. Aí apercebemo-nos de que o problema de saúde de Mariana está ligado à intensidade do amor que ela sente por Chamilly, uma vez que a sua alienação resulta de um grande sofrimento e de uma obsessão ávida, solitária e triste.

A associação entre o amor elevado ao extremo e o estado inconsciente de loucura pode ser habitual na imagética amorosa das artes, mas a forma como Mário Cláudio a sugere espanta o leitor. O realismo violento desse estado deve-se aos pormenores descritivos e sensoriais ilustrados, por exemplo, no seguinte excerto:

Transportaram-na inconsciente para a enfermaria, e aí a trataram (...). Numa dessas crises tremendas, quando chegara a pontos de **retalhar os peitos com uma lanceta, foi necessário amarrá-la aos varões da cama pelos pulsos e pelos tornozelos**, a fim de que não se matasse. Ao libertarem-na, **descompôs-se vergonhosamente com gargalhadas enormes**, proclamando que abjurava dos votos, e que acompanharia as tropas, e que, se não regressasse o que idolatrava, **se enforcaria**, tal e

qual um abegão de seu pai, na trave mais escura da cozinha⁴ (destacado nosso).

Este momento da acção é determinante também por coincidir com o fim da analepse que ocupa grande parte da narrativa, ou seja, o retorno ao tempo da narração, ao tempo presente no universo ficcional onde o narrador se situa.

Outro aspecto que podemos retirar da referência final ao corpo envelhecido de Mariana Alcoforado é o de que a doença, não fatal mas incapacitante, acompanhá-la-á até ao fim da vida (situação que o conto já não contempla mas prevê). Através da comparação sugestiva entre o “corpo avelhentado” e uma “árvore defunta” (M.C., 132) ficamos com a percepção de que o mal-estar a acompanha, bem como algumas referências sintomáticas e disfóricas como a tosse e a fraqueza da voz: “(...) e é como se com o secar das raízes que a prendiam houvesse secado também o manancial que as alimentava. Quanto à boca é ela um golpe muito fino, (...), e que só os vermes em breve conquistarão o direito de reabrir.” (133).

Se com a Severa assistimos a uma predisposição fatídica para a doença e com Mariana encontramos o amor como principal responsável para o seu estado débil e torturado, a doença de Ana de Arfet desenvolve-se em circunstâncias completamente diferentes. Esta protagonista é assaltada de forma avassaladora pela doença que lhe brota de dentro⁵.

A consciência de Ana de Arfet é que a eleva ao progressivo estado patológico e finalmente à morte. A percepção do pecado e o inerente sentimento de culpa apagam-lhe gradualmente a voz, a luz do olhar e o desejo de observar o novo “paraíso insular” onde ela e o seu amado atracam fugidos de Inglaterra por causa de um amor impossível.

Os juízos de valor que Ana faz sobre si própria levam-na a alterar a sua maneira de ser e de estar, fazendo-a escolher “uma morte latente em plena vida”⁶. Quando se confessa, em frente ao “crucifixo do tronco da árvore”, tenta libertar-se da culpa de ter fugido e do remorso do adultério que a persegue durante toda a viagem até à Ilha da Madeira. À beira da morte, o estado em que vive já não lhe permite mesmo observar o sofrimento de quem a amava profundamente:

⁴ Mário Cláudio, «Mariana Alcoforado e o Conde de Chamilly», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 130 (este conto será doravante designado como M.C. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

⁵ Apesar de os três contos em apreço explorarem temáticas decadentistas, julgamos ser interessante destacar as diferenças que mais se acentuam.

⁶ Mário Cláudio, R.A., Ed. cit., p. 85 (ver a nota 64 do primeiro capítulo deste trabalho).

Foi **definhando** a miserável adúltera, remetendo-se a um silêncio que nenhuma injunção, nem as de Roberto que por um instante que fosse ousava abandoná-la, possuía o dom de quebrar, (...) **Era como se um nojo a houvesse conquistado (...) cabendo-lhe aguardar tão-só o surto dos anjos vigilantes que conduzem as desprendidas almas**, rumo a um núcleo de iridescente claridade. (...) **Tão lépida avançava em sua senda que nem volvia à face banhada de pranto de seu Roberto o derradeiro fulgor da vista**, cada vez mais próximo de se lhe extinguir a centelha (R.A., 85-86, destacado nosso).

O vocabulário de carácter disfórico que aqui fortalece a descrição de influência decadentista encontra-se também presente no momento em que se relata o funeral da Severa⁷.

Na descrição do cortejo fúnebre ao longo do bairro da Mouraria, faz-se apelo aos vários sentidos do leitor de forma a conseguir uma visualização mais complexa (e simultaneamente completa) do quadro que é testemunhado pelo narrador: “Rente ao esquife [tacto], e no seu carro de lanternas [visão], seguia eu em silêncio [audição], e aquele aroma das flores [olfacto], sentido por toda a banda, enfraquecia-me o cérebro de tal forma que por mais de uma ocasião me julguei à beira de desmaiar” (190-192). Não será totalmente despropositada a interpretação de que este rigor de construção do discurso pode querer lembrar o cuidado formal que o movimento decadentista sempre elogiou.

Ainda na linha descritiva que privilegia o apelo aos sentidos do leitor, a cerimónia e o túmulo da fadista são preservados durante algum tempo nos aromas de flores, como os lírios, as violetas, os crisântemos e os cravos. Contudo, a memória da Severa desvanece-se como qualquer essência e beleza de uma flor porque os tempos mudam as pessoas, os espaços e os costumes. Com este esquecimento a Severa morre uma segunda vez, o que entristece profundamente quem sempre a lembrou.

Para além da doença e da morte, a culpa é outro dos ingredientes-chave para a atracção que o leitor sente ao ler estas histórias, uma vez que a partir dela tomamos consciência de que há um erro, uma transgressão, uma opção que contribui para o carácter trágico da história e para a comiseração do leitor. A tomada de consciência da personagem, e o conseqüente sentimento de culpa, tornam a história de amor ainda mais

⁷ Aqui se nota ainda o sentimento de culpa do Conde de Marialva quando este se apercebe de que chega tarde demais. Começando por beijar a guitarra que estava junto ao caixão, símbolo da paixão pela música que ambos partilhavam, o Conde despede-se “dos tempos que não voltariam mais” e “abre generosamente os cordões da bolsa” (S.C.M., 190) para pagar a cerimónia fúnebre.

trágica e tornam o sentimento ainda mais proibido e infeliz: “(...) a culpa é o centro dos actos humanos no qual o espírito se manifesta”⁸.

Mariana Alcoforado e Ana de Arfet encarnam a dor da culpa e ambas encaram a fé e a prece enquanto “esperança de absolvição”. No conto “A Bela Menina”, como vimos, também encontramos por vezes referências a Deus e ao poder da fé. Sempre que as personagens se deparam com o medo do desconhecido encontram conforto na oração.

No entanto, em Ana de Arfet esse fardo é superior ao amor que ela sente por Roberto de Machin e, não por acaso, ao longo da diegese, o leitor assiste à forma como “o remorso [lhe] devorava a vitalidade”. Já no caso de Mariana, ela enlouquece por amar demais mas não desiste de viver, talvez porque mesmo doente não se lhe apaga a chama do amor dos seus olhos envelhecidos. Podemos concluir que a obsessão ofusca os efeitos nefastos da culpa no caso de Mariana, ao passo que em Ana essa culpa se sobrepõe ao amor. Apesar das diferenças entre as vivências sentimentais das personagens, importa fixar que o trajecto de todas elas é negro, inexorável, e que o sofrimento e a culpa que as protagonistas sentem são algumas das marcas estéticas que estes contos reassumem do Decadentismo.

Quanto aos seus pólos amorosos, podemos referir que a figura do Conde de Chamilly é desde o início da narrativa invocada como esvoaçante e inconcreta. Raramente aparece, mas, quando o faz, emite sinais paradoxais e simbolicamente representados pela oferta de um abraço e de um cilício enquanto oferendas de despedida.

O conde francês nunca deixa transparecer qualquer sentimento de culpa, tal como sucede com Roberto de Machin, apesar do desespero a que este se entrega após a morte da amada. Este último protagonista desculpabiliza-se por acreditar na impossibilidade de fugir ao que está previsto pelo destino⁹.

Apesar disso, assistimos à destruição do herói através da loucura, que resulta não do sentimento de culpa, mas sim devido à morte da criatura amada. Depois de Ana morrer, não há mais sentido para a vida de quem a ama e isso manifesta-se na reacção

⁸ Agustina Bessa-Luís, prefácio a *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 11.

⁹ Bocage também acredita que o ser humano não pode fazer nada contra a inexorabilidade da Morte e da Fortuna. Ver ponto 1.2 do primeiro capítulo.

extrema de Roberto perante o cadáver da amada: não o largar para que a morte não o arrefeça¹⁰.

Não é demais referir que estes *topoi* decadentistas se verificam um pouco por todos os contos da antologia em estudo. Recordemos apenas, como mais um exemplo pontual dessa centralidade temática por toda a colectânea, o conto de ‘António Nobre e Alberto de Oliveira’.

Após escrever uma carta de ruptura onde expressa toda a dor que Alberto lhe causou com os seus comportamentos, António Nobre também adoece (tal como a Severa, ou Ana de Arfet ou Mariana Alcoforado), encarnando o papel do poeta maldito, sem pátria, solitário, errante, perdido e desorientado. O seu mal de espírito é inexplicável aos olhos da ciência e progride para uma depressão profunda. Mal compreendido, regressa à familiar Leça da Palmeira onde vem a falecer, depois de fazer as pazes com o seu amigo de sempre.

Apesar de transformado pela diplomacia, Alberto de Oliveira opera “uma transferência desculpabilizante, da arte para a vida” através da dedicatória do seu livro *Poesias a António Nobre*: “(...) finalmente, escrevi estes versos pensando muito em ti, não pensando nada no Público: importa-me bem mais a impressão que no teu alto talento de Poeta possa causar a análise dos meus Sonhos, do que no espírito dessa Multidão que os leria com o fugitivo desprendimento e uma absoluta ininteligência” (A.A., 253).

O facto de termos privilegiado aqueles três contos decorre, portanto, e necessariamente, de critérios impostos pelos limites de um trabalho deste género.

1.1 – Presságios Trágicos

Na escrita de Mário Cláudio, a imagética decadentista não advém apenas do desenvolvimento das temáticas disfóricas analisadas no ponto anterior deste capítulo. Esta é também desvendada através da utilização abundante de presságios que indiciam o fim trágico do amor e da vida das personagens mais débeis dos contos em análise, como por exemplo, a Severa e Mariana Alcoforado.

¹⁰ No soneto de Camões “Alma minha gentil, que te partiste” encontramos esta mesma desistência de viver. O *eu* não encontra sentido para a sua vida a partir do momento em que a amada morre. Ver ponto 1.1 do primeiro capítulo.

De facto, a fragilidade destas personagens contrasta com a frieza emotiva e a solidez da personalidade dos seus pólos contrapostos, ou seja, D. João de Marialva e Noel Bouton, o Conde de Chamilly-Saint Léger, respectivamente. Só o sentimento de culpa sentido pelo Conde de Marialva, por exemplo, permite desvendar o seu verdadeiro estado de espírito, ainda que apenas num breve momento na narrativa. O esvaziamento da culpa que se lê em algumas destas personagens é outro meio possível de encontrar a ideia de transgressão que sustenta toda esta antologia. A transgressão de carácter moral revela-se nessas personagens porque elas vão contra algo humano e natural, que é a consciência de se ter magoado alguém e o desejo de que as coisas tivessem percorrido um caminho diferente.

Os confrontos antitéticos não se estabelecem apenas entre as atitudes das protagonistas femininas *versus* as dos protagonistas masculinos, mas também na própria maneira de ser de algumas personagens. A Severa, por exemplo, incorpora a antinomia de uma personalidade forte que é pouco suportada pela debilidade de um corpo maltratado desde a infância até à vida adulta.

A forma como a meretriz se dedica ao fado justifica-se por aquilo que ela partilha com essa expressão musical. É-lhe natural cantar e tocar o fado, uma vez que também ela é feita de dor. Por isso, ela encontra na “fadistice” um “pouco de alento” quando se encontra numa depressão mais profunda: “Não era preciso insistir muito porque abraçava ela a guitarra, encostava-se à ombreira de um portal, e descendo as pálpebras, queixava-se daquilo que mais a afligia. Havia notas dobradas que pareciam quebrar-lhe a alma, versos em surdina que a inundavam de uma tristeza tranquila” (S.C.M., 185). Contudo, na fase final da sua vida, a Severa perde o interesse por tudo o que sempre a entusiasmou: as festas, o entretenimento e o próprio fado.

Neste conto, os presságios trágicos ultrapassam a descrição da personagem e expandem-se para detalhes pontuais do cenário ou para a descrição, por exemplo, do semblante dos amantes, após passarem juntos uma noite: “Mostravam ambos no rosto tristonho aquela palidez enorme, semelhante à dos mortos, que toma aqueles que, despedindo-se do Mundo, sofrem do amor que uma cama engendrou” (182).

No início da história de Mariana Alcoforado, quando o leitor ainda não é conhecedor desta personagem enquanto “reliquia de um passado de histórias do coração”, a narradora autodiegética suspende muitas vezes o seu relato “como que implorando perdão do que foi, ou daquilo que apesar da idade persiste em ser, mulher amante” (M.C., 116). Esta interrupção funciona como um alerta ao leitor sobre aquilo

que se vai narrar e o acto repetido de contrição indicia a presença de um pecado e, mais uma vez, de uma culpa consciente antecedida por um erro, uma transgressão.

Um pouco adiante na narrativa, são inúmeras as referências ao destino enquanto causa inexorável ao despertar da paixão entre Mariana e o Conde de Chamilly¹¹. Para além disso, os muitos pressentimentos relacionados com o ser amado, que tanto Mariana como o Conde intuem, revelam a forma gradativa como os amantes caminham ingênuos para o encontro predestinado: “Só depois, acordando de uma funda apreensão, prenunciadora de um desconsolo dorido da alma, é que se fixou na imagem que no terreiro se implantava, e como se desde a génese do Mundo um poder supremo a houvesse situado, muito propositadamente, naquele local” (118).

Todo o ambiente descrito antes da analepse (técnica que dá a conhecer os amores vividos por Mariana e o Conde francês) vai ao encontro do estado de espírito solitário e enclausurado de Mariana no Convento. Este momento é marcado por raras referências visuais e pelo vocabulário que sugere a ideia de aprisionamento.

Através de uma perspectiva quase cinematográfica de sobreposição de planos, desvendada através de uma espécie de *zoom out*, apercebemo-nos da contraposição entre o interior do Convento da Conceição e o seu exterior. A “sombra das grades” (116) sugere-nos, de forma antitética, a tranquilidade pacífica em que se insere o trabalho da soror e a atitude de um almocreve mal-educado, possível símbolo representativo do povo, sem paciência para com o seu jumento.

Nos momentos finais do conto, quando a analepse acaba, também se verifica um comedimento descritivo com a única referência às cores laranja, roxo e branco, cores apáticas e pacíficas ligadas ao período depois do amor.

Já nos momentos descritos durante a analepse, por oposição à realidade monótona que o conto introduz e encerra, o apelo às impressões do leitor é muito mais rico, resultando das sensações visuais, tácteis, auditivas e cinéticas e descendo ao pormenor minucioso da lentidão dos gestos das personagens. Isso acontece porque a analepse é o momento privilegiado do conto onde se explora a imagética amorosa e os excessos da loucura e da obsessão passional:

Era um francês (...). Estava ele apeado já, reajustando um dos estribos, não sem que pressentisse que alguém daquela varanda baixinha lhe ia **observando os movimentos**. Limpou o homem o suor da testa,

¹¹ Em “A Bela Menina” também nos apercebemos de que a protagonista é uma vítima da Fortuna. Tudo decorre de maneira a que ela se aproxime do Monstro e se apaixone, ainda que esses acontecimentos não tenham explicação que os justifique, como vimos no ponto 2 do primeiro capítulo.

sonoramente assobiando determinada melodia muito doce, e pôs-se a relinchar o cavalo (...). O cavaleiro não cessava de ajeitar o estribo em **gestos tão lentos que eram quase um desafio**, nem desistia de repetir a sua ária assobiada (...). À medida que o bicho ia bebendo **acariciava-lhe a garupa com um toque de mãos de inexprimível gentileza, não desfitando** a que permanecia como uma estátua no seu hábito de esposa (...). **Uma sineta tocou** nos interiores da nossa morada (...). Enquanto **descia Mariana as escadas estreitinhas** (...) (118-120, destacado nosso).

O que liga a descrição da personagem Mariana Alcoforado, que é feita ao longo da analepse, à da velhinha de quem Maria toma conta no momento presente da narração é a chama que permanece nos olhos da personagem; uma chama que é prova da paixão que, apesar do abandono e do tempo decorrido, não se consegue esmorecer.

No conto que narra as peripécias do casal inglês Ana e Roberto também sentimos a presença de diversas premonições. Disso mesmo é exemplo a descrição inicial do protagonista, momento em que se faz referência à sua atracção por lugares desconhecidos e ao seu desejo de fugir da sociedade que o rodeia, sedenta de riqueza desmesurada em detrimento da honestidade moral: “(...) regressava Roberto (...) procurando descortinar um arquipélago onde pessoa alguma houvesse colocado o pé” (R.A., 78).

As diferenças sociais entre as duas personagens acabam por impossibilitar a consumação social do amor, marginalizando-o, e o que nos indicia a tragicidade deste sentimento é a precoce sugestão de que a luz que os iluminava na câmara do navio que os enviava para longe da pátria, única conhecedora do segredo dos amantes, “era mui triste, prometendo um futuro de desilusão e de miséria” (80).

No desenrolar do conto, apercebemo-nos de que os amantes lidam com um impasse que os divide entre a razão e o sentimento, o que ecoa as reflexões presentes na poesia de Bocage¹². Conhecedores da justiça moral que rege a sociedade onde nasceram, Ana e Roberto são constantemente ensombrados pela indecisão de ceder ao desejo e o receio do castigo de um Deus enfurecido pelo crime do adultério. Ana de Arfet é a primeira a sentir-se irremediavelmente corrompida pelo pecado e a enfraquecer perante o peso da sua própria consciência.

O clímax da transgressão dos amantes e do próprio sentimento que os une atinge-se, simbolicamente, no episódio em que se revela que nem a própria natureza

¹² Ver ponto 1.2 do primeiro capítulo.

aceita compactuar com o rapto de Ana de Arfet e com a conseqüente fuga do casal para a ilha da Madeira:

(...) não eram os elementos de molde a consentir na concretização da vontade dos viajantes. Assobiavam os ares mais deletérios, aliados no propósito de arredar a nau da linha do litoral, e na transmudada imaginação de Roberto, e de Ana pintava-se como no tecto das salas palacianas o rosto dos deuses soprantes. (...) Levantavam-se catadupas de espuma que, penetrando pelas escotilhas, (...). **Os relâmpagos iluminavam em clarões esverdeados** aquelas montanhas de água revolvida (...). **Haviam-se apagado todas as iluminárias de bordo**, e não duvidavam Roberto de Machin e Ana de Arfet de que tudo se processara por desígnio do Eterno, castigando a sua escandalosa prevaricação (80-81, destacado nosso).

É de evidenciar como a manifestação das forças da Natureza é acompanhada pela imagem antitética da luz/escuridão que prenunciam o caos. Além disso, destaca-se o uso da personificação, que enaltece a violência da tempestade e o rasto de destruição que é desenhado por ela¹³. E nem mesmo a comparação expressiva que ilustra de forma clara a súbita e antitética bonança que se instala sem razão aparente¹⁴ impede o leitor de antecipar o final trágico.

A constante justificação dos amantes para este fenómeno natural é a de que se trata de uma punição divina, quer seja dos deuses pagãos ou do Deus cristão. O casal imagina estar a ser perseguido por forças maiores que amaldiçoam o seu amor e ambos crêem que um destino infernal os espera.

Tendo sobrevivido à tempestade, o casal apercebe-se da beleza da ilha que os acolhe e o narrador omnisciente acrescenta, noutra presságio, que desta forma lhes dava “a Providência por amoroso brinde uma estada maravilhosa, a compensá-los das trabalhosas sanções com que haveria de os mortificar” (82)¹⁵.

Após a leitura que foi feita sobre as temáticas mais disfóricas presentes nos três contos deste capítulo, chegamos ao mesmo ponto de partida que já foi referenciado noutros momentos deste trabalho: a relação indissociável entre a recuperação destas

¹³ Citamos como exemplo: “Quebrou-se um dos mastros a um furibundo golpe da borrasca, e mostravam-se as velas rotas encharcadas da babugem que a crista das ondas ia vomitando” (81).

¹⁴ Escolhemos como citação exemplificativa: “De súbito aquietou-se aquela enorme conturbação das forças naturais, e retiraram-se os tufões, e converteu-se o mar num rebanho de cordeirinhos de cachaço branco” (82).

¹⁵ Numa breve menção à presença de indícios trágicos também noutros contos de *Triunfo do Amor Português*, recuperamos o relato que se faz da história de António Nobre. Aí, o narrador não se coíbe de fazer referência à forma mórbida como o protagonista traça a capa de estudante de Coimbra, pressagiando, enquanto conhecedor dos acontecimentos que estão a ser narrados, o fim inexorável e trágico desta personagem: “Traça a capa como quem amortalha um cadáver (...)” (A.A., 236).

histórias de amor que são tidas como referência para a nossa cultura e a ideia de transgressão que as suporta.

Entre a Severa e o Conde de Marialva, a transgressão é mais evidente no âmbito social, uma vez que não era comum ou mesmo aceitável na sociedade portuguesa de meados do século XIX ouvir relatos de casamentos ou ligações legítimas entre membros da aristocracia lisboeta e prostitutas ou outras mulheres do povo.

Se focarmos a nossa atenção na história de amor entre Roberto de Machin e Ana de Arfet, a transgressão é delineada igualmente no campo social, uma vez que a ilegitimidade do seu relacionamento nasce dos princípios que regem a sociedade inglesa onde as personagens nasceram, foram criadas e da qual as suas consciências não conseguem libertar-se. No caso concreto desta história, o percurso trágico do amor, ingénuo, é claramente delineado como uma descida em espiral, progressiva e triste.

Por fim, quando nos centramos na ligação entre Mariana Alcoforado e o Conde de Chamilly, a transgressão é lida de acordo com os parâmetros estabelecidos pela religião cristã católica. Uma freira não pode entregar-se senão a Deus ao longo de toda a sua vida e, fugindo a essas normas, transgride-as duplamente na perspectiva dos crentes e do próprio Deus.

Os contos presentes em *Triunfo do Amor Português*, e mais especificamente os três contos referidos neste capítulo, demonstram como a predisposição trágica do amor que nasce marginal (transgressor) é uma constante e também uma garantia para o seu triunfo ao longo dos séculos.

2 – Imagéticas amorosas

Apesar de o tema central a todos os contos presentes na antologia de Mário Cláudio ser o amor, este sabe como disfarçar-se, manifestando-se aos olhos do leitor de maneiras diferentes em cada uma das narrativas. Para analisarmos as diversas formas de representação do amor e as diferentes imagens a que ele se alia, servir-nos-emos, de seguida e novamente, dos três contos a que acabámos de nos reportar.

No conto da Severa, o relacionamento amoroso é-nos apresentado como uma questão de posse, o que permite estabelecer uma leitura comparativa com as concepções amorosas da literatura trovadoresca em Portugal¹⁶. Apesar de ambos os intervenientes

¹⁶ Ver ponto 1.1 do primeiro capítulo.

partilharem o gosto pelas touradas, são os vícios da vida, as farras e o fado aquilo que os une. O conde encara a fadista como uma propriedade dele e ela própria aceita com satisfação esse papel, por este lhe transmitir segurança na duração dessa relação: “O conde observava tudo, sempre vigilante, de mirada atenta, muito fixa, no seu tesouro, não fosse algum malandro apoderar-se da que ele considerava propriedade sua” (S.C.M., 184).

O povo aderiria igualmente a esta definição de amor porque também considerava a Severa como “a do conde” (185), ou seja, como uma propriedade de D. João; e deve destacar-se o complemento determinativo que formalmente alicerça a ideia de posse ou propriedade¹⁷. A fadista e o narrador utilizam muitos pronomes/determinantes possessivos quando se referem ao Conde, estratégia que deixa clara a partilha dessa perspectiva amorosa (“O meu ninguém mo rouba”; “Aquele cerco ao seu macho...” - 186).

A ilustração da ideia do amor como propriedade acontece, por exemplo, quando a Severa se envolve numa luta com uma outra rapariga do bairro que tentou seduzir D. João de Marialva. O conde fica de longe a observar “o espectáculo, e como se nada do que se passava lhe dissesse respeito” (187), o que nos fornece uma caracterização da sua soberba e da maneira orgulhosa como se apresentava em público. Encarar o amante como um território e tratar da respectiva defesa é interpretado por ambas as personagens com naturalidade, o que peculiariza este tipo de relação amorosa.

É interessante reparar que o apelido do Conde D. João acrescenta muito à sua caracterização, uma vez que as suas atitudes e a maneira como encara o amor vão ao encontro da imagem do verdadeiro Marialva. A temática do Marialvismo, onde se acentua a dicotomia dos géneros e as diferenças entre as classes sociais, encontra em D. João um exemplo fiel. Para além de se apresentar enquanto nobre, poderoso e um boémio da vida urbana, demonstra concordar através das suas acções com o elogio à masculinidade que o marialvismo defende. Tratar a Severa como uma propriedade sua atesta a prática e também a simpatia por este modo de vida.

Se deslocarmos a nossa atenção para o conto dedicado a Mariana Alcoforado, podemos aperceber-nos de que a imagética amorosa presente na narrativa já não é a mesma que identificámos no conto da Severa e do Conde de Marialva. Deixamos de tropeçar nas referências à posse e ao domínio e passamos a visualizar todos os indícios

¹⁷ Lembramos que Maria Joaquina é denominada como Marília de Dirceu, facto que nos permite levantar a hipótese de que o complemento determinativo pode ser equivalente de posse.

amorosos relacionados com as chamas de um fogo, tal como Camões muitas vezes fazia na sua lírica¹⁸. A metáfora que une as duas áreas vocabulares do amor e do fogo só é possível porque, de facto, os dois campos semânticos partilham características em comum. A paixão surge como um sentimento irracional, inexplicável, que arde no interior do sujeito amante qual labareda de um qualquer incêndio.

Quando se descreve o estado em que Mariana se encontra no momento da narração da Peregrina Maria, esta última acrescenta que por baixo da velhice e da aparente monotonia de espírito residem, escondidas, “as labaredas de um afecto que o tempo não alcançou apagar” (M.C., 117).

Noutro excerto, que recupera o momento em que se dá a primeira troca de olhares entre os amantes inalcançáveis (a nível social e espiritual), faz-se referência ao sentimento que a irmã “não sentira nunca, (...) um **abrasamento** dos olhos negríssimos na contemplação do referido militar” (118, destacado nosso). E, aquando das suas crises, Mariana aceita somente ouvir o amado cuja voz ela crê capaz “de lhe segredar um **incêndio** de mistérios, os quais sua carne, somente ela, detinha o dom exclusivo de compreender” (124, destacado nosso).

Num outro momento da narrativa, onde a protagonista comenta uma das memórias pertencentes à sua juventude enamorada, Mariana pensa se “um amor daqueles, (...) poderia ser inspirado pela incessante **chama** de outra mais depurada afeição?” (121, destacado nosso). Esta questionação feita na primeira pessoa introduz uma nova dimensão do amor de Mariana. À paixão obsessiva que ela sente pelo seu Conde alia-se a devoção a Deus que ela também sente enquanto freira pertencente ao Convento da Conceição em Beja.

Mariana é toda ela sentimento puro, elevado ao extremo da loucura e, talvez por isso, o destinatário desse amor surja por vezes ambivalente. O que no início é nitidamente distinguido enquanto amor a Deus e amor ao Conde francês culmina numa mistura de sensações e de sentimentos que Mariana sente necessidade de expurgar, em manifestações ilógicas e despudoradas:

Oscilava a desgraçada entre a avassaladora afeição nutrida pelo oficial estrangeiro, e o êxtase da frequência do Divino Esposo, o qual lhe tornava aborrecido o trato das criaturas. Para cada um destes sentimentos não se descortinaria razão justificativa, a não ser que a colhêssemos nas exigências da carne para a primeira das situações, ou nas vocações do

¹⁸ Como no soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”. Confrontar ponto 1.1 do primeiro capítulo.

espírito para a segunda, tão estremados se verificando o amor profano e o amor sagrado (127).

Não podemos deixar de relacionar esta fusão dos amores de Mariana como uma nova perspectiva de transgressão, uma vez que a natureza do amor religioso e a do amor carnal pouco têm em comum. Amar a Deus impede até, no caso de uma freira, que esta se apaixone por um outro ser, de acordo com as regras da religião católica. A transgressão é levada a cabo quando as barreiras que separam ambos os amores se diluem e permitem a mistura dos dois sentimentos.

Numa primeira fase da narrativa, a obsessão que Mariana sente pelo militar parece desenvolver-se de forma directamente proporcional ao “fervor devocionista” que esta expõe através da oração desmedida. Porém, no desenrolar da mesma narrativa, o leitor apercebe-se de que o amor profano e o amor sagrado se completam numa única forma de sentir indissociável apesar dos diferentes objectos da afeição. O que a personagem exhibe é uma força de sentir imensa que absorve as razões, as causas e as consequências desse sentimento, acabando por deixar de fazer sentido. Mesmo depois de abandonada pelo seu amado, o amor não morre por ser de uma intensidade voraz e persistente.

No que diz respeito à culpa gerada pelo sentimento amoroso sobre a qual temos vindo a reflectir, havendo neste caso dois seres objecto desse amor, também a noção de infidelidade surge duplicada, intensificada. Porém, não é por isso que esta personagem desiste de viver, já que o amor que Mariana sente é maior do que o sentimento de culpa ou o desejo de absolvição. A personagem pretende apenas sentir e perder-se no amor, sentimento mais aceso do que qualquer outro invocado no conto (ciúme, devoção, culpa...). Como exemplos pontuais da obsessão de Mariana Alcoforado, invocamos as nomeações disfóricas desse sentimento enquanto “devaneio devorador”(121) ou “cegueira absoluta” (133).

A força inexplicável que existe dentro da personagem é a única coisa que a diferencia das outras suas semelhantes. Isso é manifestado quando se descrevem as sensações causadas pelas oferendas do Conde a Mariana. Enquanto come as laranjas que lhe foram enviadas pelo amado, Mariana parece elevar-se a um estado sobrenatural onde encontra a completude espiritual e sentimental. Todavia, os pormenores e os cuidados ao descascar as laranjas denunciam uma certa compulsão e um ciúme doentio que o leitor não consegue deixar de notar:

Pôs-se soror Mariana muito ensimesmada, a retirar a casca das laranjas, e a separá-las em gomos que, **de olhos revirados e, como se estivesse em êxtase, concentradamente mastigava.** (...) Uma seiva vivíssima irrompeu pelas veias de minha irmã (...). Era como se tivessem bafejado Mariana os celestes favores, e não lhe fosse o hábito mortalha, e uma como que **moção interior a precipitasse,** rumo a um canteiro de flores odoríferas (...). Rodou ela a maçaneta da porta de vinhático, e penetrou na treva dessa sala onde se acolhem os visitantes ilustres. Estremeceu o reposteiro de veludo, e entreouviu Mariana o tinido de umas esporas de prata, e afagou-lhe um hálito caloroso, **e não sentia ela já que consentia porque era no mais elevado dos Céus que se achava** (125-126, destacado nosso).

Recuperada deste arrebatamento, descrito como uma “fogueira inextinguível”, Mariana começa a demonstrar certas atitudes que vão ao encontro desta obsessão: por vezes julga pressentir a aproximação do amado em determinadas alturas, pensa nele constantemente, e chega mesmo a acreditar que o vê regularmente. A protagonista afirma que só quer ser tocada por Chamilly e considera que só ele a poderá fazer sair da “grande alienação em que se despersonalizava” (127).

O único momento de consumação plena deste amor coincide com a tristeza da despedida. A beleza do episódio em causa reside na descrição do ânimo que a chegada do Conde provoca em Mariana, nas suas companheiras curiosas e até mesmo nas coisas inanimadas que rodeiam a personagem principal: “Enquanto o cavaleiro fazia tilintar as suas esporas de prata, eis que cobravam uma espécie de ânimo as vides e as rosas de pedra no portal da sala do capítulo, e os azulejos verdes e brancos que forram as paredes do claustro” (129).

No caso de Roberto de Machin e Ana de Arfet, a imagética utilizada para descrever o amor entre ambos recupera um pouco das que identificámos nas outras duas histórias invocadas neste capítulo (o amor aliado à necessidade de posse ou à loucura obsessiva). Contudo, a reutilização dessas imagens é feita, neste conto, de uma forma muito suave, sem os exageros que destacámos nos casos da Severa e de Mariana Alcoforado.

Tendo presentes as narrativas amorosas da Severa e de Mariana, cada uma amante do seu respectivo conde, podemos compreender melhor a forma como Roberto de Machin exprime a necessidade de possuir a amada, numa manifestação elevada ao auge quando a rapta. Esta decisão violenta, ainda que planeada previamente e consentida por Ana, rouba-a de junto da família e da sua pátria, elementos fundamentais à integridade física e psicológica da personagem. Ainda que encontrando um espaço

paradisiaco e sobrevivendo a uma furiosa tempestade, Ana de Arfet não sabe como gerir as novas circunstâncias que a rodeiam. A consciência do adultério alia-se a essas condições externas encaminhando-a à doença e à morte.

Em todo o caso, o que o final do conto oferece é uma dupla perspectiva possível de encarar o amor. Assistimos a uma leitura mais pessimista quando Roberto se entrega à morte, podendo isso significar a desistência final e a rendição e aceitação da impossibilidade do amor. Numa perspectiva mais otimista essa rendição à morte pode ser entendida como um atalho para o novo reencontro amoroso entre os amantes¹⁹.

Esta última leitura terá um argumento a seu favor se destacarmos a presença do pintarroxo mesmo após a morte do casal, sendo que esta ave sempre os acompanhou por onde caminhassem, elevando-se desta forma a símbolo da união que existiu entre ambos:

Um pintarroxo, muito em especial, tornara-se tão afeiçoado ao nosso par que não o largava para onde quer que se dirigisse, e parecia guardar-lhe as vestimentas, quando se banhavam os dois numa das lagoas puríssimas em que era fértil aquela região” (R.A., 82).

Em determinado crepúsculo, emitindo o célebre pintarroxo doloríssimas sonoridades, encaminharam-se os outros náufragos com o coração comprimido para o oratório” (88).

Perseguia o cortejo mortuário, esvoaçando destrambelhadamente, o pintarroxo, símbolo palpável dos sofridos amores” (88).

O que originava porém maior pasmo em todos os desembarcados era o fiel pintarroxo celebrado, (...) genuíno pássaro da lenda. (...) Empoleirava-se nas ramagens cimeiras, adoptando uma solene imobilidade de estátua, quedando-se por símbolo da história fantasiosa que aos emigrados de Bristol fora concedida” (91-92).

A simbologia que a presença desta ave invoca também contribui para que os amantes adquiram um estatuto sagrado para os navegadores de Portugal que chegam à ilha da Madeira, enquanto “casal de espíritos guardiões”. No caso da Severa, a sua imagem, o seu talento e os diversos amantes famosos que teve são ainda hoje lembrados como pormenores lendários de uma história que nunca mais foi esquecida, principalmente no bairro da Mouraria em Lisboa, de onde ela era natural. No conto de Mariana Alcoforado, Peregrina Maria faz questão de mencionar que a protagonista

¹⁹ Mais uma vez sentimos neste conto ecos da forma como Camões perspectivava o amor. O sujeito poético de “Alma minha gentil que te partiste” anseia morrer para ir ao encontro da amada, tal como Roberto que não consegue viver sem Ana de Arfet. Ver ponto 1.1 do primeiro capítulo.

desta história de amor será por todos e futuramente referenciada como a “freira de Beja”, devido à fama que obtém nas lendas populares desta cidade.

A forma como estas histórias caminham para o estatuto de lendas é interessante, uma vez que contêm todos os ingredientes necessários ao triunfo, ou seja, à continuidade dos seus relatos ao longo dos tempos. Os narradores de cada uma destas histórias contribuem para que esta herança de perenidade se propague e, de seguida, veremos de que forma alguns dos pontos²⁰ que os narradores acrescentam a estes contos apoiam o propósito maior do autor desta antologia: recuperar o entusiasmo inerente a estas histórias que justifica que elas triunfem ao longo das gerações futuras.

3 – O caminho para a lenda

As histórias que adquiriram um estatuto lendário sofrem inúmeras alterações à medida que o tempo passa, graças à sua propagação pela oralidade. Porém, as bases fundamentais dos enredos permanecem intactos, como sucede no caso da história da Severa e do seu mais famoso amante.

À medida que o leitor se vai inteirando dos pormenores desse universo narrativo e das suas respectivas personagens, vai também tomando consciência de que o narrador, Frederico Rebelo Borregana, se expressa num registo de linguagem popular/calão²¹. Parece-nos que esta estratégia obedece ao intuito de conferir realismo à caracterização da personagem, uma vez que tanto a Severa como o narrador são pessoas simples e lutadoras do povo, sem muita educação:

Nas formaturas a que a obrigavam não se retraía de passar uma rasteira à pequena que marchava à frente dela, ou de lhe aplicar um beliscão na bochecha do cu. De uma feita, declarando que a sopa estava «uma merda», foi despejá-la com maus modos em cima do escapulário da madre que tomava conta do refeitório (...) (S.C.M., 175).

Ouve lá, ó minha refinadíssima puta, o que merecias era que te rebentassem essas fuças, e hás-de ir parar como os miseráveis à vala comum, e fica sabendo que nessa altura serei eu mesmo, Frederico Rebelo Borregana, quem irá de propósito mijar-te em cima dos ossos (192).

²⁰ Como diz o adágio: “Quem conta um conto acrescenta-lhe um ponto”.

²¹ Apontam-se os seguintes casos ilustrativos: “saguão”; “mariola”; “súcia de vadios”; “ganapa”; “lecazitas”; “escorropichando”; “galdrona”; “bródio”; “um papilho”; “respingar-lhe os bofes” e “faias e boleiros”.

Através da sua linguagem, conseguimos situar o narrador, onisciente e heterodiegético, numa determinada época e inseri-lo numa determinada classe social. A Severa também serve de exemplo a esta estratégia, porque o seu discurso (que apresenta alguns anacolutos) nos permite descobrir a sua origem e personalidade, enquanto mulher do povo, rebelde, marginal, mal-educada, irreverente, destemida e temperamental: “Isto, ó **madama**, nem sequer para lavagem dos porcos!” (175); “Ouçam lá, ó **voceses**, ...” (176, destacado nosso).

O facto de o leitor conseguir tirar estas conclusões acerca da caracterização do narrador e da protagonista faz delas um exemplo do método proustofílico que, como vimos, guia a criação ficcional de Mário Cláudio. A proustofilia manifesta-se agora, na medida em que este autor reúne os resultados da sua pesquisa nos discursos das suas personagens, com o intuito de captar o espírito que elas apresentam nos seus registos biográficos.

A caracterização psicológica da protagonista vai ao encontro da sua descrição física, uma vez que a Severa sabia provocar reacções tanto pela sua linguagem como pela maneira como se vestia, mostrando que sabia bem como seduzir os homens, que a desejavam, e como irritar as suas semelhantes, que a invejavam.

Ao descrever a vaidade da Severa, que estava plenamente consciente da beleza que possuía, o narrador serve-se da adjectivação expressiva e da repetição de advérbios de intensidade para melhor transmitir uma imagem fiel (“muito brilhante e muito lisa”).

A cor que predomina na descrição da fadista é o vermelho, o que estabelece interligações semânticas e simbólicas com a sensualidade que ela irradiava: “Levantava-se a ganapa para tecer as tranças de que tanto se orgulhava, e rematando-as na ponta com uma fitinha encarnada” (176).

O uso abusivo de diminutivos, de superlativos absolutos sintéticos e de pronomes pessoais na segunda pessoa do singular (forma de sujeito, complemento directo e indirecto) mostra o carinho que este narrador sente pela fadista e pela sua história, o que também contribui para a caracterização da relação íntima que cresce entre as duas personagens²².

O gerúndio e as comparações expressivas permitem arrastar a acção ou o sofrimento que a Severa sentia, tornando a história mais presente, de forma a criar

²² “Ó Severinha, não precisarás tu de quem olhe por ti, e te proteja ... rapariguita”; “rafeirito”; “sestazinha”; “velhinho”; “figurita apetitosa”; “juntinhos”; “passeiito”; “dinheirito”; “doentinha”; “avozinho”; “catraiiita”; “Severita”; “a não ser aquela lindíssima voz que Nosso Senhor inventara”.

empatia por parte do leitor e contribuir para a imortalização deste amor na memória colectiva de quem lê, de acordo com o desejo mais íntimo do narrador²³.

O discurso da entidade que conta a história adquire um carácter oralizante pelos inúmeros polissíndetos gradativos que reforçam a transmissão de uma determinada ideia e, igualmente, através das repetições que, embora sejam desnecessárias na linguagem escrita, são imprescindíveis para a expressividade oral²⁴.

Esta transformação que o discurso sofre, de acordo com a época e as características sócio-culturais que emolduram a acção, aperfeiçoa a função do narrador e faz parte daquilo a que Gérard Genette chama “capacités de (dis)simulation du narrateur”²⁵. O jogo de manipulação das capacidades do discurso é apenas visível numa “perspectiva externa”, de acordo com as palavras de Peter Lamarque, porque numa “perspectiva interna” só contribui para que as personagens se imiscuem mais naturalmente no universo ficcional onde se inserem:

In general, to speak of a character is to speak of something abstract constituted by properties; we can specify and describe a character whether or not it is exemplified by some real person. A fictional character is a set of properties identified by descriptions under the conventions of storytelling (that is, in an author’s use). This definition derives from an *external* perspective – from our point of view in the real world. From an *internal* perspective, within the world of the fiction, what we call “characters” exist as ordinary people²⁶.

Retomando o discurso do narrador e adoptando a “perspectiva externa” que Lamarque enuncia, os deícticos ajudam na construção do discurso oralizante – embora percam o sentido fora do contexto situacional em que se encontra o enunciador. Ao mesmo tempo, permitem uma visualização mais realista do acto de narrar a história e sugerem até uma possível linguagem gestual por parte do narrador que transmite expressividade à mensagem transmitida: “Fui eu aqui onde me vêem...” (180).

Para além da história da Severa, a tradição oral popular também ajudou a imortalizar o amor ilegítimo da que ficou conhecida como a Freira de Beja e do Conde de Chamilly. Na própria diegese podemos antever como esta história se elevou ao

²³ Tomemos como exemplos: “cantando como uma danada”; “reunindo”, “rematando-os”; “batendo palmadas nelas”; “jurando que haveria de ser feliz”; “escolhendo uma galdéria”; “ganhando cores de dia para dia”; “contando-lhe de uns tios seus”; “não adivinhando o mal que a roía”; “recordando com emoção os fados inesquecíveis”.

²⁴ Temos como exemplos elucidativos os seguintes excertos: “... e numa madrugada acordou o mulherio todo, a berrar, a berrar...isto porque se lançava a futurar, a futurar...e afeiçoara-se-lhe tanto, tanto e tanto” (176); “E aquilo foi malhar, e malhar” (186); “E toca a bater, toca a bater” (193).

²⁵ Gérard Genette, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 70.

²⁶ Peter Lamarque, *Fictional Points of View*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1996, p. 53.

patamar de lenda, uma vez que testemunhamos alguns dos mitos que começaram a nascer à volta de Mariana Alcoforado.

A narradora heterodiegética do conto (Peregrina Maria) adopta um discurso oralizante e apresenta-nos, embutidos na narrativa principal, alguns episódios da vida de Mariana reguladores do seu percurso para a imortalidade.

Como exemplos elucidativos deste processo destacam-se alguns dos *milagres* que corriam no falatório das freiras do Convento sempre que Mariana Alcoforado tinha um dos seus desmaios recorrentes ou um dos seus ataques resultantes do excessivo amor que sentia. Um contavam que “uma chuva de pétalas de violetas caíra do tecto da cela de soror Mariana” (M.C., 127), apesar de ninguém ter guardado ou sequer visto nenhum resquício da “miraculosa ocorrência”.

Noutra ocasião, onde mais uma vez Mariana surge como centro das atenções e dos comentários segredados no Convento, uma outra freira jura ter visto a protagonista do conto “em transacção execrável com o próprio Belzebu”, relato que choca as ouvintes, mas que ao mesmo tempo ajuda a inserir Mariana no mundo do maravilhoso religioso. Abandonando a vertente disfórica e arrepiante do mito, é-nos também narrada outra circunstância em que Mariana é visitada por um mensageiro divino que apenas a sonda, nunca lhe tocando. A reacção causada por este relato é de emoção e de respeito por aquela que terá sido a escolhida de Deus para receber conselhos.

Embora se abordem perspectivas eufóricas e disfóricas da lenda, o que é importante reter é que as condições que rodeiam esta história e o espaço social que serve de pano de fundo ao desenrolar da acção (ou seja, a vida monótona das freiras num convento) são propiciatórias à ascensão da História a lenda. Para melhor descrever a veracidade da exposição apela-se às sensações auditivas, visuais e cinéticas, estratégias estas que caracterizam o estilo de Mário Cláudio.

Todas as especificidades que pertencem à imagética amorosa usada neste conto são igualmente propiciadoras da gestação de pormenores fantásticos que acompanham a história. A imagem quase divina que Mariana alcança surge explicada no próprio conto enquanto resultado directo do falatório que teve lugar em torno dos amores desta com o Conde de Chamilly. E o facto de não se verificar o mesmo processo de ascensão com o protagonista masculino deve-se principalmente à concentração de todas as referências de sofrimento na imagem de Mariana.

Aquando da visita do mensageiro de Deus que soror Vitoriana do Sangue Redentor jura ver nos aposentos de Mariana, surge igualmente a imagem do sofrimento que é subjacente aos símbolos e rituais cristãos:

Jurava ela ter avistado um jovem elegante, tão belo como um anjo, a deslocar-se, inteiramente nu, e como que polvilhado de farinha, em torno de Mariana. Numa de suas mãos transportava ele a **palma do martírio**, e na outra estendia o **cálice da amargura**. Duas asinhas despontavam-lhe em cada artelho, e a cabeleireira reflectia um brilho maravilhoso, e era como se fosse composta por labaredas altas (128, destacado nosso).

Sem sofrimento, sem angústia, doença e morte, nem Mariana nem a Severa atingiriam o estatuto que evidenciam hoje em dia na tradição de cariz oralizante da nossa cultura.

A vertente lendária que rege o conto de Roberto de Machin e Ana de Arfet começa por estar inerente à ilha desconhecida onde a embarcação atraca após resistir à tempestade furiosa, na qual as forças da natureza se manifestam. Inserido nesse contexto específico e principalmente depois de ser sepultado no território da ilha, o casal de Bristol começa a fazer parte do mito da fundação da ilha da Madeira.

Depois de se unirem ao próprio território, sendo o seu túmulo símbolo dessa impossibilidade de separação, ambas as personagens adquirem um estatuto lendário, tal como Mariana Alcoforado e a Severa. À excepção do primeiro conto da antologia a que se dedica o primeiro capítulo deste trabalho, este casal é o único em que nenhuma das partes é de nacionalidade portuguesa. Contudo, por virem ambos a morrer na Ilha da Madeira, a sua história ganha um significado nobre e lendário para aquela região e igualmente para a cultura portuguesa.

De facto, são-nos descritos os poderes mágicos da ilha, com um apelo constante às sensações do leitor, para que este melhor perspetive os pormenores que envolvem as personagens do conto. A riqueza visual e olfactiva alia-se ao vocabulário específico da fauna, da flora e à adjectivação expressiva, cujo principal intuito é o de melhor ilustrar os detalhes mais característicos da ilha. Este espaço é-nos apresentado enquanto território por explorar, sem qualquer reminiscência às sociedades com ideias de progresso do século XIV que se vinham a desenvolver por toda a Europa.

A trabalhada descrição deste paraíso fornece pistas sensoriais ao leitor, permitindo que este se sinta dentro da ilha a desfrutar dos intensos cheiros e extasiado com a paleta de cores expressivas. De igual forma, os processos compositivos que

enriquecem a descrição intensificam uma exploração eufórica da ilha por parte das personagens e simultaneamente do próprio leitor.

A criação pormenorizada desde palco, alegre e entusiástico, acaba por redobrar a tragicidade da história de amor de Roberto e Ana porque o sofrimento das personagens não se adequa ao quadro que o leitor apreendeu ao longo dos momentos descritivos:

Não poderia descrever-se a maravilha daquela ilha, a principiar nos encantos dos animais que a povoavam. (...) Se quisermos enumerar as múltiplas espécies da flora, não nos falecerá o verbo, (...). Eram gerânios rubros, nos quais semelhava cada petalazinha uma gota do sangue da Paixão de Nosso Senhor, hibiscos excelsos, (...), e buganvílias, de uma púrpura reminiscente dos mantos imperiais, ou de um rosado que lembrava a língua de uma criança travessa. Tudo isto rompia, ou se atravessava, pelo meio das palmeiras e dos cactos, dos fetos e dos loureiros, aromatizando a atmosfera com tão activo odor, ou tão desfalecente perfume (...) (R.A., 82,83).

A meio da pintura que o narrador delineia, surge uma alusão aos poderes sobrenaturais das flores, dos rochedos, das ribeiras e das serras, o que sugere que esta ilha pertence ao mundo do maravilhoso, a um mundo que o ser humano não soube preservar com todas as evoluções a que uma sociedade desenvolvida e imperialista, como a da Inglaterra do século XIV, não consegue escapar.

Não podemos deixar de interpretar esta ilha como uma alusão ao mundo maravilhoso onde Bela vive feliz para sempre com o seu Príncipe²⁷. No caso de Roberto e Ana este final idílico nunca seria possível, porque as personagens não nasceram naquele espaço mágico. Tanto o amor como os amantes estão condenados, uma vez que foram colocados numa ilha onde não se conseguem inserir por estarem ainda demasiado ligados às normas do mundo a que pertencem.

Quando outras naus atracam na mesma ilha, já no século XV, com intuítos de colonização por parte do reino de Portugal, descrevem-se milagres que acontecem e cuja explicação se atribui aos segredos da ilha desconhecida:

E que hinos tecer aos ilimitados maciços de hidrângeas, (...) todos de uma envergadura tal que chegavam como véstia pesadíssima à cintura dos apaixonados? Na perene embriaguez em que se sentiam era como se de cada modelo vegetal retirassem a ideia de uma espécie impossível, da condição da rosa mística que nem o oiro é digno de configurar, e em cuja corola desabrochada se redimem todos os crimes do homem (83).

Pouco a pouco espalhava-se a notícia de que diversos prodígios ocorriam naquele lugar, formando nos degraus da Eternidade um templo em que a

²⁷ Confrontar ponto 2, capítulo 1.

vida se expandia. Era um pobre enfermo que os companheiros haviam posto à parte, em consequência da lepra que o ia roendo, que se alçava de repente, limpo de todo o mal, ou um cão de bordo que amochava mansamente aos pés do coval, ficando por sentinela do sono dos apaixonados (91).

Ao ler este conto é fácil lembrarmos, numa perspectiva intertextual, não só o conto “A Bela Menina” como também alguns pormenores da longa descrição que Camões dedica à Ilha dos amores (Canto IX, estâncias 52-65)²⁸.

As descrições das duas ilhas partilham o apelo sensorial progressivo e pormenorizado, a escolha de vocabulário específico (hipónimos específicos à flora e fauna exóticas), a adjectivação expressiva, e a utilização de figuras de estilo que transmitem energicamente cor, cheiro e movimento:

(...)
Na fermosa Ilha, alegre e deleitosa.
Claras fontes e límpidas manavam
Do cume, que a **verdura tem viçosa**;
Por entre pedras alvas e deriva
A sonora linfa fugitiva. (IX, 54, 4-8)

Mil árvores estão no céu subindo,
Com pomos odoríferos e belos;
A laranjeira tem no fruto lindo
A cor que tinha Dafne nos cabelos.
Encosta-se no chão, que está caindo,
A cidreira cos pesos amarelos;
Os fermosos limões ali, cheirando,
Estão virgíneas tetas imitando. (IX, 56)

Pera julgar, difícil cousa fora,
No Céu vendo e na terra as mesmas cores,
Se dava às flores cor a bela Aurora
Ou se lha dão a ela as belas flores.
Pintando estava ali Zéfiro e Flora
As violas da cor dos amadores,
O lírio roxo, a fresca rosa bela,
Qual reluze nas faces da donzela; (IX, 61)

A cândida cecém, das matutinas
Lágrimas rociada, e a manjerona;
Vêem-se as letras nas **flores hiacintinas,**
Tão queridas do filho de Latona.
Bem se enxerga nos pomos e boninas
Que competia com Pomona.
Pois, **se as aves no ar cantando voam,**
Alegres animais o chão povoam. (IX, 62, destacado nosso)

²⁸ Luís de Camões, *Os Lusíadas*, Edição organizada por Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, s/d, pp. 307-309.

No caso de Camões, a Ilha dos Amores é uma recompensa preparada pela Deusa Vénus e por Cupido para os navegadores, depois de todo o sacrifício e obstáculos que estes ultrapassam ao longo da viagem até à Índia. No caso do conto de Mário Cláudio, a natureza parece resolver, com o mesmo propósito de Vénus, proporcionar uma “estadia milagrosa” a Ana de Arfet, a Roberto de Machin e aos marinheiros que os acompanhavam na viagem iniciada em Bristol.

Contudo, a instabilidade meteorológica desvenda os paradoxos da ilha recém-descoberta pelos protagonistas da história de Mário Cláudio, uma vez que se sugere que a beleza descrita por todo aquele lugar “num segundo se convertia em fealdade” (85). Devido a uma tempestade, a nau perde-se e deixa a tripulação encurralada na Ilha da Madeira, o que demonstra uma determinação antitética de agradar e de assustar os novos visitantes por parte de forças superiores e não ao alcance da percepção humana.

A Ilha da Madeira parece reduplicar os paradoxos do próprio amor enquanto sentimento que permite alcançar estados antitéticos e sentir vontades contraditórias. Este espaço mágico tanto é paradisíaco como apresenta facetas misteriosas/obscuras e por isso se assemelha ao amor que, usando diferentes máscaras, proporciona prazeres incomensuráveis aos amantes ao mesmo tempo que os condena ao sofrimento atroz.

Esse sentimento pode ser interpretado enquanto posse, relacionando-se assim extensionalmente com uma das temáticas da lírica trovadoresca; pode estar ligado à obsessão, sendo elevado à loucura, e até pode ser absorvido pela consciência da culpa (estando ligado à transgressão moral da própria personagem). Vimos também como ele pode apresentar-se como uma união espiritual (quando a morte separa os amantes), como uma obrigação de Estado, como uma aliança mal-intencionada, ou como um segredo conventual. E, como veremos, outras imagéticas amorosas surgem representadas nos contos de *Triunfo do Amor Português*. Mas o que todas essas facetas do amor parecem ter em comum é o seu relacionamento íntimo com transgressões de vários géneros e o final invariavelmente infeliz.

Capítulo 4

Rimas apaixonadas

Proteus:

*O, how this spring of love resembleth
The uncertain glory of an April day;
Which now shows all the beauty of the sun,
And by and by a cloud takes all away.*

William Shakespeare, *The two Gentlemen of Verona* (I, iii, 84-87)

1 – Amores de Perdição

O contraste entre o *spring of love* e o amor enevoado e sombrio a que a epígrafe faz alusão encontra-se muito demarcado no *corpus* que serve de matéria-prima a este último capítulo. Referimo-nos às histórias que narram os (des)encontros amorosos de “António Nobre e Alberto de Oliveira”, de “Camilo Castelo Branco e Ana Plácido”, de “Luís de Camões e a Infanta Dona Maria” e o de “Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu”.

Os próprios títulos sugerem, de imediato, um outro factor comum às personalidades históricas enumeradas. Referimo-nos ao facto de alguns destes nomes fazerem parte do cânone literário português.

Sendo este um trabalho que se centra precisamente numa obra literária, é de evidenciar o lugar importante que estes quatro contos ocupam na leitura que temos vindo a fazer, uma vez que eles focam os amores reais de quem tão bem soube cantar e pensar o amor: Camões, Nobre, Camilo ou Tomás António Gonzaga. Nesta medida, a reflexão sobre estas histórias é metaliterária porque nós testemunhamos as circunstâncias que envolvem o acto criativo, as ocorrências e os amores que os poetas vivem e que se espelham, muitas vezes, na sua poesia lírica.

A arte é um lugar de encontros e os gostos literários que as personagens demonstram e partilham funcionam como um pretexto para o desenrolar das suas paixões. Assim se desenha a estreita ligação entre o amor e a arte que se desdobra nos contos de *Triunfo do Amor Português*.

É um facto histórico que a Infanta D. Maria organizava serões intelectuais destinados a uma pequena elite feminina da corte e que ficou famosa como sendo das

Infantas mais cultas da História de Portugal. O talento de Camões não terá passado despercebido aos ouvidos de D. Maria, apesar de esta não deixar transparecer em nenhuma ocasião o seu entusiasmo pelo poeta. Maria Joaquina Brandão ou Marília de Dirceu, como foi imortalizada por Tomás António Gonzaga na sua obra homónima, partilhava com o seu amante o gosto pelos versos, apesar de demonstrar igualmente virtuosismo a tocar bandolim ou piano. António Nobre e Alberto de Oliveira conhecem-se porque compartilham a paixão pela literatura, o mesmo sucedendo com Camilo Castelo Branco e Ana Plácido, a qual “ia amiudadas vezes àqueles volumes imensos, rescendendo aos cartórios e aos tombos, esmiuçar uma passagem que se manifestasse indispensável”¹ para a escrita do poeta seu amante.

O amor proibido de António Nobre e Alberto de Oliveira poderia marcar o leitor tal como o de Romeu e Julieta, não fosse aquele um amor ainda tido como contra-natura. No entanto, essa é também a principal razão que faz desta história um exemplo de amor platónico. Uma das formas mais tristes e marcantes de ler o amor incide nessa sua vertente, quando o sentimento acaba por nunca se concretizar social, física ou publicamente, conservando-se no desejo mais puro e infinito.

O que condena a relação, que nunca o foi, entre António e Alberto é também aquilo que a distingue: “(...) não se encontra termo para o que jamais começou, nem princípio para o que brotou terminado” (A.A.², 245). O arquétipo amoroso que se traça nesta história caracteriza-se, exactamente, pela sua não consumação e o carácter proibido desse amor reflecte-se até ao nível mais íntimo, isto é, no recuo sentimental de uma das partes.

Quando o escritor de *Só* vai acabar o seu curso de Direito para a Universidade da *Sorbonne* em Paris, Alberto de Oliveira permanece na cidade de Coimbra: “Na velha Lusitânia, estremecida e desprezada, não faltaria quem, advogando a higiene dos costumes, excitando-se com tão ostentatória infracção às normas do amor, rondasse a possibilidade de estadear semelhante desconchavo (...)” (246).

Ao longo do desenrolar da acção, a pureza deste amor deixa-se corromper tanto pelos impedimentos culturais como pelos sociais e perde-se com a distância. António Nobre é o único que permanece fiel aos seus princípios e aos seus sentimentos, mas é também quem mais sofre com o amor não correspondido. A razão da fragilidade do

¹ Mário Cláudio, «Camilo Castelo Branco e Ana Plácido», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 206 (este conto será doravante designado como C.A. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

² Ver nota 11 da Introdução.

escritor é a forma intensa como ele sente, o que coloca o seu interior indefeso ao relento da crueldade humana. Desta forma se justifica o sofrimento por ele vivido e que o imortalizou no mundo literário como “António, o Só”³:

Mostra o recém-chegado de Portugal uma distracção onde não cabe, nem por um segundo, a mimalha consideração que em silêncio lhe pede o pobre do exilado, a fim de que continue a tecer a sua teia de inatingíveis ternuras, e a sua alfombra de lances dramáticos. (...) De noite é rumo a uma das decantadas *maisons closes* (...) e não constitui tolice aventar que prepararia Nobre a visita na (...) convicção de que o estímulo dos sentidos (...) lhe devolverá um parceiro menos desconcentrado, mais entendedor das coisas do coração (247).

Este excerto é retirado do episódio em que Alberto de Oliveira faz uma visita a António Nobre em Paris. Contudo, esta história de amor arrasta-se por diversos outros cenários culturais como a cidade de Coimbra e a localidade de Leça da Palmeira. Coimbra é o pano de fundo da fase estudantil dos dois jovens e adquire o papel de cidade do pecado por oposição a Leça da Palmeira, lugar onde Nobre encontra o conforto familiar e procura a expiação, “a salvação de sua carne e o perdão de suas culpas” (240).

Porém, a procura de evasão externa não leva à ansiada evasão interna, sentimental, sendo também Leça da Palmeira que é relembrada como palco do passado feliz em que ambos viveram juntos numa “casinha térrea”. O pólo contraposto a estes dois espaços (onde se estabelece uma cumplicidade silenciosa entre os intervenientes da narrativa) é Paris, o centro cosmopolita por excelência, “metrópole tentacular” onde se observam lado a lado os mais literatos e os mais miseráveis da sociedade (“o pus da gangrena humana” – 245).

Embora seja inicialmente encarada por António Nobre como um espaço de restabelecimento do orgulho ferido, a cidade parisiense torna-se no panorama onde se assiste à ruptura definitiva do relacionamento que obteve apenas uma consumação simbólica no *elo de ouro*, isto é, no pacto de sangue que ambos fizeram. É aí que o afastamento se dá por consumado quando, ironicamente, a distância é diminuída graças a uma visita que Alberto faz ao seu colega e amigo, estudante da *Sorbonne*.

O cosmopolitismo da *Cidade das Luzes* é-nos sugerido através das cores intensas, da adjectivação expressiva e por vezes anteposta (“interminável tédio”) e através do ambiente de boémia louca e constante, acompanhado de récitas estudantis e

³ Agustina Bessa-Luís, prefácio a *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 15.

de amores intensos mas breves. Notam-se também algumas influências decadentistas na descrição da cidade quando se faz referência ao “rosa-salmonado dos vestidos das senhoras e às bebedeiras luminosas de champanhe” (245) dos literatos que odeiam a miséria humana, num acto de pura incompreensão e de um nervoso chique perante a pobreza monetária e intelectual da civilização.

Coimbra é o local onde nasce esta tensão homoerótica e, tal como Paris, contém um núcleo culto, acompanhado da borgia e da praxe tradicional entre os estudantes de capas negras. Embora tudo seja descrito em maior escala no retrato que é feito de Paris, Coimbra e as inúmeras referências espaciais a esta cidade (“Até à Universidade, e pelo amontoado de casas brancas, a cujos pés corre o Mondego, e o Choupal se espraia” – 235) distinguem este conto e atribuem, mais uma vez, um carácter testemunhal e realista ao universo narrativo.

Logo em Coimbra, Nobre vai-se destacando entre os seus pares, dentro da elite do grupo literário *Bohemia Nova*. Os seus colegas ganham-lhe um progressivo respeito na ânsia de se lhe igualar e isso é-nos indicado, formalmente, através da repetição do pronome (resultante também da conjugação pronominal das formas verbais) que demonstra que António é único: “(...) à medida que um punhado de colegas dispersos, desses que uma qualquer razão de singularidade reduz à ansiosa busca de um luzeiro, **o** procura, **o** abriga, transformando-**o** no guia que se elege na perpétua vontade de **o** suplantar, ou de **o** demitir” (236, destacado nosso).

Ao contrário dos toques corporais que eram programados e previstos ao detalhe nas aparições públicas de D. Pedro V e D. Estefânia, por exemplo, entre António Nobre e Alberto de Oliveira os instantes tácteis eram a própria essência do sentimento. Embora discretos para não suscitarem comentários, uma vez que a linguagem dos gestos é facilmente descodificada, é através destes pormenores que a invisível ligação sentimental entre ambos cresce e prevalece na cumplicidade e na ternura interditas.

A integridade deste amor é-nos invocada através da utilização de vocabulário pertencente ao campo semântico do Céu, da brancura e da pureza (“**leite**”; “pão muito **alvo**”; “topos da **pureza**”; “a imagem da **lã** da ovelha”; “da pétala da açucena **imaculada** e da asa do **anjinho** processional”; “outro **branco**, o dos lençóis”). E a complexidade desse sentimento é-nos descrita com os jogos de palavras e com a aliteração das sibilantes (“...que não saberão **se** termina no **sono** sem **sonhos**, se no **sonho** inesperado a que não assiste **sono** algum” – 242, destacado nosso). Este conto é, pois, outro dos casos em que a escolha vocabular, ou mais precisamente a “regulação da

informação”, denuncia a simpatia que o narrador sente por estas personagens e pelo motivo que os une⁴.

É neste contexto que António Nobre nomeia o seu “deus particular”, Alberto de Oliveira, como “Purinho, desengonçado e cor de leite” (244). De acordo com o narrador, a alteração de género que é feita às referências a Alberto de Oliveira em *Só* traduz-se em mudanças meramente formais⁵, talvez para evitar o escândalo na *Velha Lusitânia* e para manter segredo. Deste modo, a narrativa mostra que Nobre se afunda progressivamente na solidão que lhe afecta a sua integridade física. Abraçando a fraqueza e a doença, Nobre escreve o *Só* enquanto expressão máxima do “delírio de solidão” e da “psicose de abandono” (248).

Este conto vive da dúvida perante a existência deste sentimento e desta pulsão homossexual. O próprio narrador, que afirma a tensão homoerótica, também admite que a biografia de António Nobre oculta segredos que guardam lugar para a especulação:

Não é todos os dias que se enriquece uma existência juvenil com a presença de um mito (...), e de tê-lo feito com essa dose de mistério que, autorizando variadas conjecturas, contamina de segredo uma biografia que de outro modo se quedaria para os dicionários da literatura, e os quem-é-quem do mundanismo, inteiramente desprovida de charme referenciável (253).

No entanto, isso não tem implicações directas no universo da narrativa e acaba apenas por enriquecer o enredo do ponto de vista ideológico.

Nesta narrativa deparamo-nos com um amor impossível, talvez porque considerado transgressor, tendo em conta factores extrínsecos e intrínsecos aos próprios sujeitos amantes. De facto, os obstáculos vislumbram-se no âmbito social, religioso e moral (para alguns), ou até mesmo devido à não descomprometida nem total entrega de uma das partes envolvidas.

Apesar de se manifestar de diversas formas, a transgressão acaba por determinar não só o amor entre António Nobre e Alberto de Oliveira como também, e subtilmente, todos os outros que temos vindo a comentar.

Na história que narra a relação entre Camilo e Ana Plácido o sofrimento dos apaixonados não é causado pela não concretização desse amor, mas sim pela sua consumação absoluta e pública, que a pouco e pouco corrói a plenitude do sentimento e

⁴ Ver nota de rodapé número 25 do segundo capítulo.

⁵ Como podemos verificar no excerto: “ (...) limitando-se a feminizar tal epíteto, substituindo-lhe a vogal do fim” (249).

condena os amantes à desgraça e à mágoa. Tal como em Roberto de Machin e Ana de Arfet, Camilo e Ana envolvem-se num relacionamento adúltero, condenado pelas leis da Igreja e da própria comunidade que os rodeia e observa atentamente. Daí nasce a transgressão assumida, julgada pelos que vêm a relação de fora e igualmente pelos que a vivem na primeira pessoa numa amargura e sofrimento permanentes.

O tempo da narração neste conto é continuamente contraposto com o “antigamente” e quase sempre o pretérito perfeito é utilizado para invocar os tempos felizes em que o amor era real e saudável para aqueles que partilhavam juras de paixão: “O homem que **amei** extremadamente naquela idade de verdores em que, mal havendo abandonado nós a sala onde vivem as bonecas, acreditamos ser o Mundo um jardim de arcadas floridas (...)” (C.A.⁶, 200, destacado nosso).

Como podemos observar a partir desta breve citação, a narradora não relata histórias que apenas ouviu, mas conta-as na primeira pessoa. É a primeira vez que o narrador autodiegético nos surge sozinho, sem a ajuda de um co-narrador como no conto de Mariana Alcoforado e o Conde de Chamilly, e esta característica surge com um propósito muito definido: o de realçar a autenticidade dos relatos e aumentar a empatia do leitor que ouve o pormenor lembrado por quem viveu o que conta.

O facto de se tratar de um narrador feminino já atribui ao discurso uma ambiência linguística própria e uma escolha vocabular diferente, mais delicada, embora ainda dotada de dramatismo, uma vez que a perspectiva feminina do amor acaba por cair, regra geral, no âmbito do romantismo ingénuo e da entrega irracional. Note-se que a escolha de um narrador feminino só ocorre em outros três casos, sendo que, em dois deles, as testemunhas são (necessariamente) mulheres, uma vez que os amores se desenrolam em conventos de freiras (referimo-nos aos contos “Dom João V e Madre Paula” e “Mariana Alcoforado e o Conde de Chamilly”). O terceiro caso ocorre, como veremos, no conto que narra a história de Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu, rapariga abastada e por isso sempre acompanhada de uma escravazita que lhe ouve todos os desabafos e confissões.

À escolha de género junta-se ainda o sentimento vivido na primeira pessoa, sem intermediários ou narrativas em segunda mão, o que distingue seguramente este conto de todos os outros. Parece-nos que a abordagem do amor e da desilusão amorosa

⁶ Ver nota 1 do presente capítulo.

fornecida por um narrador autodiegético propicia um efeito ainda mais marcante para quem lê aquilo em que o amor entre Camilo e Ana se tornou.

O leitor testemunha a forma como a afeição de Camilo por Ana se altera com o decorrer do tempo: através dos desabafos e reflexões que a protagonista leva a cabo ao longo da narração e também através das analepses que nos permitem visualizar atitudes e acontecimentos passados revelados pelas lembranças de Ana Plácido.

A freguesia de São Miguel de Seide em Vila Nova de Famalicão é o espaço que serve de palco ao desenrolar da acção. No momento em que nos fornece esta indicação, a narradora relembra também os sonhos da sua juventude romântica e a altura em que era ainda casada com Manuel Pinheiro Alves. Depois de conhecer Camilo, Ana lembra igualmente o amor e a coragem que revelava com o objectivo de defender e lutar por esse sentimento: “Reverto à minha mocidade na lembrança, e considero como era imenso o amor, toucado de rosas, levado em triunfo de encontro dos (sic) exércitos da morte” (209).

Porém, rapidamente essas evasões são interrompidas e Ana Plácido é abruptamente forçada a voltar ao *agora* onde a realidade se opõe totalmente a essas recordações eufóricas:

É curioso que não seja eu (...) a sua Aninhas de antigamente, devotando-me ele agora um asco extraordinário, relembrando as afeições que foram sepultadas, e as infelizes que se perderam, e os castigos que merecem os que derrubam os ditames de Deus, e da sociedade, e barafustando que está frio, muito frio, e que é este casarão uma nau de condenados, e outras coisas que melhor seria que eu esquecesse, assim me proporcionasse o Senhor a força de o conseguir (196).

São as passadas que ela ouve pela casa ou a forma como Camilo grita por ela, exigindo alguma coisa, ou ainda a maneira como a insulta e encara com desdém que evitam que Ana consiga perder-se nas lembranças do passado.

O cruel presente deve-se principalmente à pessoa esgotante que Camilo se vai revelando ao leitor: doente ou hipocondríaco, indeciso e exigente para com Ana Plácido, sua companheira. As conjunções disjuntivas e a resultante enumeração servem o intuito de reforçar as inúmeras exigências de Camilo e o conseqüente cansaço que Ana nos revela através do seu discurso ininterrupto e rápido: “A cada momento chama por mim o Camilo, a fim de que lhe traga a sopa, **ou os fósforos, ou o xaile, ou lhe aperte a braseira, ou lhe coce as costas, ou lhe sacuda as moscas, ou lhe encha o tinteiro**” (196, destacado nosso).

O vocabulário que descreve a relação deste casal e as palavras que as personagens intervenientes usam são sempre disfóricos, sugerindo o feito insuportável de Camilo. Quando o escritor interpela a companheira serve-se sempre de insultos, de acusações desrespeitosas, desprestigiadas e de palavras violentas, apesar de depender dela para quase tudo:

Atira-me depois com o **desprezo** dos que, não superando a noção da companheira de seu destino tão-só como ser que se desfruta, se sentem impelidos a **suportar-lhe a presença tenaz** (...) e percebo-lhe a **irritação** diante do olhar intenso, e a **fúria** com que, não me mostrando eu tão dominante quanto ele das situações adversas, me **dilaceraria** as carnes, estou em crer, ou me **destroçaria** a alma e o coração (197, destacado nosso).

«A senhora, quer se convença, quer não, tem sido muito mais um **empecilho** na minha existência do que uma companheira tolerável», lançou-me com esta, há dias (...) (201, destacado nosso).

Não é só o discurso que Camilo utiliza que é negro, mas também o espaço que o rodeia. Há um conjunto de acontecimentos inexplicáveis e macabros que ocorrem na casa onde o escritor vive com Ana Plácido e os filhos. Desde um berço que balouça sozinho a uma lamparina que se apaga sem razão e ao caminhar que se ouve por vezes nas diversas divisões da habitação, a casa que ocupa acaba por controlar Camilo.

Começa a esboçar-se, desta forma, uma relação muito estreita entre a mansão (que pertenceu a Pinheiro Alves) e a relação entre os dois protagonistas. O ambiente assustador e maldito que rodeia a família indicia a tragicidade deste amor e o medo que a casa provoca nas personagens distancia-as cada vez mais:

Ladravam os cães sem tréguas no escuro, e batia uma porta nas lojas do fundo, e era como se houvesse saído alguém que atravessasse os terrenos, nos quais, e à claridade da lua, o restolho denunciava os passos de umas botas pesadíssimas. Voltávamos ao quarto, e **não ousávamos tocarmos porque a proibição pendia naquela soturna morada**, e estalavam os guarda-fatos, e a fumaça dos candeeiros formava um **nevoeiro intransponível**, e uma centopeia atravessava a madeira do tecto. Até que o galo cantasse **imobilizávamo-nos ali, presas de extremo torpor**, (...) (198, destacado nosso).

O receio e a desconfiança que Camilo sente no casarão acabam por minar a sua relação com Ana e o amor que ambos sentiam um pelo outro. Camilo apresenta-se-nos como um homem sem força, consumido pela culpa e pelo ódio. Arranja forças apenas para escrever, uma vez que se assume enquanto escritor profissional (“escritor público”). Contudo, surge-nos como um “exilado no casarão” onde vive. É assombrado

por vultos e tormentas que acredita advirem da maldição que o falecido marido de Ana Plácido, no leito de morte, lança a si, à sua relação amorosa e à sua descendência. Mais uma vez nos surge a ideia de transgressão que, agora, se deixa desvendar pelas atitudes das personagens e que silenciosamente corrói a natureza do sentimento.

Perto do final da sua vida, o autor do *Amor de Perdição* cega e entrega-se completa e literalmente à escuridão que o tem vindo a rodear ao longo do desenrolar da acção. Esta situação de Camilo, entregue ao negrume da alma e do ambiente em que se insere, é-nos transmitida através de um jogo de imagens que se desenvolve em volta da antinomia luz/escuridão e que roçam o macabro:

Tornava-se um diadema de **velas acesas** o casarão, a **iluminar-lhe** o caminho que levava, e não cessava de avançar a **escuridade**, ameaçando sufocá-lo a todo o instante. Permanecia estático em sua cadeira por semanas a fio, e era necessário conduzi-lo àquele quarto onde apesar da cegueira, fosse dia, ou fosse noite, jamais as **lâmpadas** se extinguíam (210, destacado nosso).

De facto, a cegueira pode ser interpretada como a representação máxima da escuridão da casa onde ele mora e da obscuridade da sua própria maneira de ser. O facto de viver num espaço que lhe lembra continuamente o adultério que cometeu, fá-lo olhar para Ana enquanto prova do crime cometido. E a maneira como a trata pode resultar da consciência do pecado e do sentimento de culpa que sobressalta o protagonista.

Mário Cláudio sugere-nos a forma como Camilo se entrega a este estado consciente da transgressão através da contraposição entre a natureza que se manifesta sempre alegre e a impossibilidade dele, outrora um escritor sensível, a ouvir ou sentir: “Batiam as horas no relógio da sala, e tanto fazia que cantassem no arvoredo os pássaros, ou que uivasse o vento pelas frinchas do telhado, porque era mais gigantesco do que tudo o peso das nuvens tenebrosas, albergadas em seu desolado coração” (210).

Nesta fase da narrativa, Camilo é um corpo sem sensibilidade, qual cadáver, e os seus olhos surgem “desapossados de luz”, o que não o impede de continuar a tortura psicológica de Ana Plácido. Este relacionamento de necessidade/aversão e o mau trato constante resultam em momentos de reflexão deprimida e existencial por parte de Ana Plácido a que o leitor apenas tem acesso por causa do papel narratológico que ela ocupa no conto:

Quem sou enfim, encostada a um esqueleto ambulante que, quando não macula os dedos com a tinta negra da escrita, se lamenta das frieiras que o tolhem? (...) Conheceréis Ana Augusta Plácido porventura, a que

perseguiu o anjo da poesia, e foi fenecendo, de mãos encardidas pelas canseiras domésticas, arrimada a uma coluna de mármore, e sobre a tumba de suas ilusões, na laje da qual, e como derradeiro refrigério, emite suspiros, e verte lágrimas sem fim? (203-204).

Além de toda esta forma de tratamento, o que mais magoa a narradora é Camilo recusar-se a oficializar o seu relacionamento, destinando-a à perpétua desonra. Desta forma, Ana Plácido é arrastada involuntariamente para a espiral da transgressão consciente onde Camilo vive imerso, perto da constante assombração do adultério e da consequente não inserção na sociedade.

A impossibilidade de limpar o seu nome e o seu estatuto, proibindo-a de ser reconhecida socialmente, é o que mais perturba Ana porque esta não vê qualquer recompensa de ter lutado fervorosamente pelo amor da sua vida: “(...) porque me nega o homem por quem enlouqueci o direito de clarear o meu nome, conferindo-me o título de esposa legítima” (204)

Ela entrega-se à questionação das razões que a levaram a seguir Camilo e até mesmo da integridade do seu amor/loucura. Ao mesmo tempo reflecte também sobre se a sua descendência não será um castigo pela transgressão cometida, uma vez que tem um filho muito doente (Jorge) e um outro que se entrega aos vícios (Nuno): “Será esta, meu Jesus, a descendência de Ana Augusta Plácido e de Camilo Castelo Branco, a fim de que contemple o Mundo a sanção que desce sem apelo sobre os que prevaricaram?” (209).

Contudo, a protagonista não acredita na lógica de uma maldição, tal como Camilo faz, ao mesmo tempo que lhe ajusta “o cilício da maior das friezas” (204). Quando Camilo morre e o seu filho Jorge enlouquece, Ana toma uma atitude de aceitação do destino que lhe coube: “Bem certas se revelariam, Ana Augusta, as profecias de quantos te voltaram as costas, ao avistarem-te já, há quarenta longuíssimos anos, perpetuamente encarcerada, e sem remissão” (209).

Esta resignação é acompanhada de um sofrimento muito profundo, apesar de discreto, uma vez que a narradora se apresenta desde cedo como uma mãe muito protectora e defensora dos seus filhos. Mais do que os maus tratos de Camilo, Ana sofre pela morte do ainda adolescente Manuel (que é legalmente filho de Manuel Pinheiro Alves), pela doença de Jorge e pela vida corrompida de Nuno.

O conto termina com a sugestão de que, embora partam do mundo os elementos desta família, na casa permanecem os seus “espíritos tresloucados”, numa “infern

sinfonia” que podemos ler como uma continuidade do sofrimento das personagens para além da própria morte.

Note-se que o conceito de transgressão que sustenta todo este conto se revela na culpa que os protagonistas sentem e na aceitação resignada do triste destino que os acolhe. Podemos até afirmar que toda a narração não é mais do que uma enumeração das tormentas a que os adúlteros são sujeitos. As personagens surgem-nos rodeadas por uma sociedade intolerante, profundamente crítica, e desde cedo na narração elas demonstram uma caracterização resultante do sofrimento, do medo e da marginalização social. Devido às circunstâncias que os rodeiam, Camilo e Ana transformam o amor, que os une numa primeira fase da vida, num intolerável e violento relacionamento justificável apenas pelo medo da solidão a que as personagens sucumbem.

Não há dúvida de que o conto leva o leitor a reflectir sobre como o medo pode impedir alguém de viver. A aceitação da inexorabilidade do destino aliada ao sentimento de culpa transformam as vidas de Ana e de Camilo num tormento. Nem o amor, sentimento que ocupa um lugar primordial nos contos desta antologia, pode resistir à junção implacável a que o conto faz referência. Apesar de Camilo e Ana terem lutado para ficarem juntos, em nome de um amor (aparentemente) maior do que a própria vida, eles perecem frente à culpa que decorre da consciência da transgressão.

A escolha de Ana Plácido para narradora autodiegética serve o propósito de realçar a autenticidade dos relatos e aumentar a empatia do leitor, uma vez que este último não consegue parar de sofrer com ela. E, apesar de Ana falhar no papel de amante e de mãe, surgindo invisível aos olhos da sociedade, o conto serve o intuito de a imortalizar e ao amor que ela sentiu por Camilo Castelo Branco.

2 – Amantes exilados

Se no conto que narra o amor resignado entre Camilo Castelo Branco e Ana Plácido encontramos o primeiro e único narrador autodiegético (e feminino) de *Triunfo do Amor Português*, no conto «Luís de Camões e a Infanta Dona Maria»⁷ retoma-se a perspectiva habitual de um narrador masculino e homodiegético. Exactamente pelo seu

⁷ Mário Cláudio, «Luís de Camões e a Infanta Dona Maria», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit. (este conto será doravante designado como C.M. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

posicionamento no mundo ficcional, este narrador transmite a sua perspectiva dos factos a partir do que lhe contam e do que ele próprio ouve e vê.

Desta vez, esse papel cabe a D. João III (filho de D. Manuel I de Portugal), rei que institui uma época de mudança cultural em Portugal e que quer, ao mesmo tempo, proteger a irmã Infanta D. Maria a todo o custo, exercendo o seu poder sempre que necessário. A Infanta D. Maria nasce e cresce, portanto, numa Corte que assiste à afirmação do Renascimento português e que testemunha de perto as reflexões dos humanistas e a evolução das artes.

Partindo desses pressupostos históricos, a personagem feminina do conto é-nos apresentada como o exemplo ideal para qualquer elemento da nobreza da época. Bonita e culta, comparecia aos serões culturais da Corte revelando desta forma o seu “gosto do conhecimento e da beleza”. É extremamente comedida em toda a manifestação de sentimentos e não aceita qualquer tipo de excessos, numa evidente referência ao epicurismo prudente e estoicismo moderado que se faziam sentir na temática das obras renascentistas do século XVI português. Referindo-se aos códigos poéticos do século XVI e à sobriedade que a poesia coeva emana, Aníbal Pinto de Castro acrescenta que “os códigos temático e estilístico, assim definidos em função do decoro, caracterizados pela elegante contenção da matéria poética e pela clara sobriedade do ornato, dão lugar a uma poesia que é (...) uma simbiose perfeita em que todos os elementos intrínsecos e formais se organizam e harmonizam num conjunto de equilibrada beleza (...)”⁸.

Para além da poesia de quinhentos, também os escritores clássicos fazem parte das leituras favoritas da Infanta e esta demonstra-o ao citar, por diversas vezes, alguns dos versos que mais a marcam: «*Ubi solitudinem faciunt pacem appellant*»⁹, murmura ela como que num sopro imperceptível (...). Se lhe perguntar de que está falando, explicar-me-á não ser da dela na verdade, mas **da solidão de um romano antigo que Cornelius Tacitus se chamou**» (C.M., 97, destacado nosso).

Neste breve excerto, a linguagem do narrador assimila a estrutura sintáctica característica do discurso latino. Destaca-se igualmente o uso do hipérbato que serve o mesmo propósito, ou seja, o de colocar o verbo numa posição final da frase. Esta opção

⁸ Aníbal Pinto de Castro, «Os códigos poéticos do século XVI», in José Augusto Cardoso Bernardes, *História Crítica da Literatura Portuguesa [Humanismo e Renascimento]*, Direcção de Carlos Reis, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, Volume II, 1999, p. 60.

⁹ *Onde quer que façam a solidão, chamam a isso paz* (Tácito, *Agricola*). Este excerto refere-se aos Romanos, mas ganhou já um significado mais lato que se aplica a todos aqueles que devastam os territórios conquistados em nome da paz. Ainda hoje traduz uma atitude muito actual ao nível político e militar.

discursiva pretende criar um ambiente que se adequa ao espírito cultural da época e que serve também o intuito de atribuir realismo ao discurso do narrador culto, D. João III. O leitor reencontra neste narrador a predisposição de Mário Cláudio para a camuflagem discursiva, uma vez que a linguagem desta personagem se adequa ao contexto espaço-temporal onde se desenrola a acção de determinado conto¹⁰.

De uma maneira geral, as várias personagens e os diferentes narradores que encontramos em *Triunfo do Amor Português* demonstram estar adaptados ao ambiente que os rodeia, característica esta que se revela nos registos discursivos, tanto quando se usa a linguagem erudita¹¹ como a coloquial¹² (ou o calão). A propósito da obra de Mário Cláudio, Joaquim Matos afirma mesmo que “o texto [cria] o seu contexto, o que quer dizer, uma linguagem pessoal, de coerência eterna, que define um estilo, um contorno próprio, em que os traços epigonais se apagam, sem os anular”¹³.

Pelo facto de D. Maria ser uma leitora assídua dos pressupostos presentes nas obras latinas é natural que ela nos seja retratada como uma figura serena que evita excessos a todos os níveis. Os encontros que esta protagonista tem com Camões são a comprovação máxima da maneira serena como D. Maria interage com o mundo. Desta forma se constrói uma personagem de acordo com a lógica proustofílica, uma vez que se fazem confluír os registos históricos da rotina de D. Maria com a caracterização que é feita da personagem no universo ficcional do conto.

A Infanta é um exemplo do modo como Mário Cláudio constrói algumas das suas personagens, ou seja, “pessoas biografadas-ficcionadas”, de acordo com Joaquim Matos, personagens e ao mesmo tempo personalidades históricas que se unem no universo ficcional como uma só entidade.

O primeiro desses *rendez-vous* decorre num passeio fortuito dos dois amantes pela cidade de Lisboa, o segundo acontece quando o poeta resolve comparecer inesperadamente num dos saraus da Infanta.

¹⁰ Foi já feita referência a esta técnica estilístico-compositiva da escrita de Mário Cláudio (cf. ponto 3 do terceiro capítulo deste trabalho) quando se analisou a linguagem utilizada pelo narrador do conto S.C.M.

¹¹ Temos como exemplos os narradores dos contos “Luís de Camões e a Infanta Dona Maria” (onde é o próprio D. João III que relata os acontecimentos) e “Dom Pedro e Dona Estefânia” (cujo narrador é o confessor da rainha que a acompanha desde a infância).

¹² Invocamos os casos de Frederico Rebelo Borregana, narrador do conto “A Severa e o Conde de Marialva” ou o da escrava Olímpia, narradora do conto “Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu”.

¹³ Joaquim Matos, *Mário Cláudio – Ficção e Ideário*, Ed. cit., p. 40. Este “contexto” a que Joaquim Matos faz referência está relacionado com o “método proustofílico” que Mário Cláudio adota quando se dedica aos pormenores biográficos das personalidades e/ou às características da época que pretende (re)criar ficcionalmente.

Na descrição que se faz do espaço/palco deste segundo encontro entre os apaixonados apela-se aos sentidos do leitor, num momento que marca a caracterização da figura de Camões como um homem decidido, persistente e mesmo insolente na forma como caminha em direcção à Infanta. O poeta escolhe declamar um soneto para a impressionar, mas não conta ser tão desprezado pela ouvinte como o diz ser o sujeito lírico do poema que é declamado: «(...) Mas se nisto me vedes, por acerto, / o áspero desprezo com que olhais, / torna a espertar a alma enfraquecida. // Ó gentil cura e estranho desconcerto! / Que fará o favor que vós não dais, / Quando o vosso desprezo torna a vida?» (107).

Em qualquer destas situações, a irmã do rei não acusa o entusiasmo que se apodera dela quando vê o amado, optando por adoptar uma atitude plácida embora não correspondente ao sentimento decerto arrebatador e secreto que abalava a sua alma nesses mesmos momentos:

À sua passagem abriram alas os presentes, intentando vislumbrar na fisionomia da Princesa o efeito produzido por semelhante conviva. Afiançam-me que não traía minha irmã a menor confusão, singularmente serena ali, e com um livro no regaço, cujas páginas marcava, inserindo entre elas o indicador. Era como se não se apercebesse do avanço do moço, persistindo em manter o olhar fixo na porta que se franqueara por detrás dele (...) (106).

Ainda que seja tranquilizado por todos os que o rodeiam, o narrador e irmão atento dá-nos a conhecer as mudanças na maneira de ser e estar da Infanta que chora “lágrimas incompreensíveis” num “lamento infinito”. O mal de D. Maria é-nos apresentado, pela perspectiva de D. João III, como uma “doença de alma”, febre que se manifesta sempre que Camões se aproxima, e o encontro que nos é descrito entre irmãos serve o propósito de informar o leitor que D. Maria parece definhar doente por estar apaixonada.

Depois de demonstrar o seu apoio e amor incondicional, D. João mostra-se curioso acerca dos pensamentos que atormentam a irmã e expressa-o no seu discurso através de uma enumeração de interrogações às quais não obtém resposta: “Que pensamento a transtornaria quando, pondo de lado o bastidor pequenino, ficava a picar a unha rosada do indicador como que a castigar-se de um pecado que não lograva esquecer?” (101).

É de referir ainda que a imagem do amor enquanto “enorme fraqueza” atinge o seu expoente máximo, neste conto, quando a própria D. Maria, ao olhar-se no espelho,

se vê morta no reflexo que lhe é devolvido. Este episódio, que ecoa influências decadentistas, serve de indício ao final trágico daquele amor transgressor, cujo principal obstáculo é o próprio rei, figura representativa de todo um Estado.

Num comovente momento da narração, o leitor observa a chama de uma vela que, por estar perto da Infanta, treme deixando sensibilizar-se pela dor da amante. Esta personificação ajuda a ilustrar o sofrimento causado pelo amor e pelo dilema com que a protagonista se debate – entre o querer ceder ao sentimento e a noção racional que impede essa concretização¹⁴.

Para além deste artifício literário, a própria personagem demonstra a sua inquietação de espírito servindo-se dos versos que tanto estima. Numa alusão claramente hiperbólica, cujo intuito é o de acentuar a transmissão de sentimentos, menciona-se que até os animais são sensíveis aos versos que se ouvem:

Sem transição lançou-se a recitar Maria porém, «*Nem descanso, nem repouso, / meu mal cada vez sobeja, / o que a minha alma deseja / não posso dizer nem ousar. // Assim vivo descontente, / de assaz dor entristecida, / ando perdida entre a gente, / nem morro, nem tenho vida.*» **Uma pomba**, dessas que se afiguram trazidas como um boa nova pela aragem do Tejo, **veio aninhar-se num novelo de penas sobre o peitoral da janelinha, semelhando escutar, ela também, os versos que a Infanta pronunciava** (99-100, destacado nosso).

Estes versos são um excerto de uma cantiga que podemos encontrar no *Cancioneiro de Évora*, manuscrito que data do último quartel do século XVI e que compila composições dos séculos XV e XVI. Dada a sua cultura literária, é muito provável que a Infanta tenha lido estas compilações que recolhiam poesias de variadíssimos autores. Massaud Moisés acredita mesmo que do *corpus* de cancioneiros como este fazem parte algumas poesias do próprio Camões (como por exemplo no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*)¹⁵.

As inúmeras referências à mitologia greco-latina, a invocação de versos soltos ou epigramas de alguns autores clássicos e o cuidado na escolha de excertos líricos retirados de antologias da época (como o citado acima) ilustram talvez a englobante estratégia proustofílica utilizada por Mário Cláudio para moldar o discurso das personagens.

¹⁴ Note-se que este momento da acção recupera uma temática já debatida na lírica de Bocage, como tivemos oportunidade de destacar no ponto 1.2 do primeiro capítulo.

¹⁵ Massaud Moisés, *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Editora Culturix, 1999, p. 63.

O mesmo cuidado se observa na composição da figura de Camões. Este é-nos apresentado como sendo um “rufião” que se envolve em “rixas inúmeras”, “criatura constantemente vigiada de noite e de dia pela guarda”. Considerando-o responsável pela *doença* da irmã, D. João acaba por condenar o “rei de vadios e bêbedos”, “pura imagem do vício da fornicção”, ao exílio.

Luís de Camões, figura por excelência que encarna o ideal de transgressão, é a causa para que D. Maria comece a ser mal falada pelo povo. Por isso, D. João III resolve seguir todos os passos da irmã de maneira a impedir que esta situação se prolongue por mais tempo: “Arrasta-se o nome da Infanta, minha irmã, pelos baixos botequins da beira-rio, cerzindo-se acrescentados fios a cada passo na história desvairada que todos conhecem (...)” (108). A situação contribui para o progressivo mal-estar da Infanta que, sentindo-se “restrita, agrilhoadada”, utiliza um discurso repleto de vocabulário pessimista e disfórico nas cartas que troca com Camões:

«Uma coruja, dessas brancas e mínimas, que os populares têm por ave de **agouro** duvidoso», continua Maria, «vem empoleirar-se todas as madrugadas na laranjeira velha, cujos ramos tocam com o vento os vidros de minha alcova, e sinto nela a sonolência das águas dos charcos, e é um **pesadelo** dormir como um **finado** sobre esses limos fundos que se prendem, escorregadios quais **serpentes**, a meus cabelos, e me arrastam, **ferida** de cansaço, para um abismo de **sanguessugas**, e o pio da coruja é um **toque a mortos** (...)» (106, destacado nosso).

Através das suas palavras podemos sentir como a Infanta perde a noção da realidade, resvalando para o mundo do onírico ainda que acordada numa modificação da sua maneira de ser e de estar a que D. João é sensível. Para esse narrador, Camões é um desvio pelo qual D. Maria não deverá optar no caminho que percorre enquanto Infanta de Portugal. O poeta deverá ser afastado de Lisboa para que os maus rumores de um relacionamento entre ele e D. Maria se desvançam.

A forma como D. João encara este amor surge-nos clara na imagem metafórica que ele delinea a determinado momento da acção, em jeito de desabafo com o leitor: “Deus sabe como justa se mostra a precaução de meu padre, e de como só **pelo cerce arrancamento da erva daninha se possibilita que a rosa**, intocada e altíssima, **continue a florescer**” (108, destacado nosso).

Apesar de todo o perigo que o narrador vê na figura de Camões, o talento deste nunca é negado ou posto em causa em nenhum momento da diegese. O poeta surge até enaltecido através da comparação que se estabelece entre as suas declamações e as de Pêro Vaz de Caminha, “um desses vários que para o bem ou para o mal soem poetar

constantemente.” (97). Este último é-nos apresentado como usando “muita cor nas vestimentas” e a declamar “versalhada” em diversos momentos da acção (destacamos a escolha do termo pejorativo).

O narrador sugere a violência da má qualidade destes versos ao expor os efeitos que essa recitação causa num animal, neste caso D. Jano, macaco amestrado da Infanta. A enumeração das reacções do símio cria uma descrição cinética e uma visualização perfeita por parte do leitor num momento descritivo marcado pela comicidade e que se destaca pelo carácter crítico aos maus poetas de seiscentos.

Essa estratégia de dissimulação acontece igualmente no conto de Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu¹⁶, onde o papagaio Dom Gonçalo é uma presença simbólica do tio da menina que não aceitava o amor crescente entre o casal. Dom Gonçalo brada e barafusta continuamente como que criticando as cumplicidades e as trocas de promessas entre os apaixonados. Em ambos os casos, os animais de estimação revelam o que é verdadeiramente sentido e pensado pelas personagens do conto, embora estas não tenham coragem ou oportunidade de o pronunciar abertamente.

Se recuarmos ao primeiro conto desta antologia, encontramos outro momento como o que D. Jano protagoniza, onde se destaca a perícia de manusear a caricatura e a expressão do ridículo. Como mencionámos no capítulo dedicado a esse conto, entre outros aspectos, o espaço onde a história da Bela Menina se desenrola insere-se na Época dos Descobrimentos e pode ser lido como o Portugal do século XVI, apesar de não haver referências pontuais que o apontem.

No conto de encantar, a irmã do meio de Bela anseia o reconhecimento social, apesar de a sua família se encontrar numa má situação financeira. Nesta luta pela aceitação social, Dulcília escolhe acessórios de moda que roçam o grotesco, esperando pela aceitação daqueles que a rodeiam. Apercebendo-se de que os seus esforços são ineficazes, ela acaba por revelar-se uma jovem birrenta e mimada. A caricatura desta personagem permite uma crítica de costumes da sociedade portuguesa desse período. Além disso, a ironia surge reforçada por figuras de estilo (tais como: a aliteração, a comparação sarcástica, a adjectivação expressiva e os estrangeirismos) que revelam o esforço da personagem em provar fidalguia através da sua maneira de vestir/agir socialmente. O uso abundante de diminutivos acentuam também o tom disfórico da descrição:

¹⁶ Este conto será analisado mais à frente neste capítulo.

Afastada do seu guarda-roupa, amanhava-se ela, conforme calhava, confeccionando fatiotas de chita colorida, ornamentadas com uma profusão de **folhos farfalhudos**. Aparecia Dulcília assim às companheiras, **semelhante a uma santa**, com a cabeça enfeitada de malmequeres, e com um alforge de lã, enfiado no braço, intentando produzir o efeito de uma **bolsinha** de missanga onde levava as luvas e o **carnet-de-bal**. À minguá de melhor adereço sustentava uma grande folha de couve-galega na mão, (...) e lá ia desfilando entre as **parolinhas** varadas, de quem esperava a admiração e o aplauso. No final de tal paródia, consciente de que a vida não passava de um sonho, acometia-se a uma fúria desabrida que a deixava ofegante, (...) soltando gritos, largando impropérios, espumando da boca (B.M., 23-24, destacado nosso).

Ao contrário de Dulcília, cujo principal intuito é ser acolhida socialmente, Camões é-nos apresentado como um poeta revolucionário, um artista excluído cuja personalidade é naturalmente transgressora.

Ainda que não se ponha em causa o talento literário de Camões, o conto que narra a sua paixão pela Infanta é mais um exemplo de um amor sem concretização (social ou física). Apesar de o poeta ser exilado para longe da amada, o amor que os une surge-nos imortalizado na obra de Mário Cláudio e também simbolizado no lenço “régio” que primeiro guardava as lágrimas da Infanta e que depois esta oferece ao seu apaixonado.

Envolto numa vida de vícios e marginalizado pela sociedade onde nasceu, Camões surge-nos no final do conto a apostar tudo o que possui, “excepto o que resta daquele lenço precioso que Maria lhe ofereceu”, espalhando o rasto imortal deste sentimento que os aproximou para além das páginas escritas, rumo à memória de quem as lê.

Para além daqueles cujo nome ficou para sempre imortalizado na História da Literatura Portuguesa, como Camões, Camilo ou Nobre, também a Infanta D. Maria, como já foi referido, é uma conhecedora da literatura clássica e organiza saraus culturais onde a poesia é uma das artes predilectas. Além desta personalidade, também Ana Plácido na sua juventude era uma amante da literatura, dedicando-se a traduzir aquelas aventuras que, sonhadora, esperava viver ela própria um dia. Não fugindo a este princípio, a poesia surge-nos também como o pretexto amoroso para a relação entre Alberto de Oliveira e António Nobre, tendo ambos sido membros do mesmo grupo literário – *Bohemia Nova* – e poetas com obras publicadas.

Tomás António Gonzaga foi igualmente um artesão da palavra, poeta árcade que cantou as paisagens pastoris e que, ao longo da sua obra, manifestou influências neoclássicas numa primeira fase e pré-românticas numa última fase artística.

No conto onde a escravazita Olímpia narra a história de Dirceu, nome arcádico do poeta, e da sua musa Maria Joaquina Brandão, o amor é-nos descrito de uma maneira apreciada pela Arcádia, numa expressão equilibrada de sentimentos que nos surge inserida num quadro inocente de uma paisagem bucólica: “Vila Franca parecia satisfeita com aquele namoro, e viam-nos andar num jardim, quando o ventinho soprava, a colher flores, a retirar-lhes as pétalas, a dizer poesias em coro que tratavam de pastores e de pastoras, do deus Cupido (...)”¹⁷.

O excerto que acaba de ser citado é mais um exemplo da maneira como Mário Cláudio consegue manipular a linguagem de forma a transmitir realismo à acção (ou de como ele pratica o “método proustofílico”). O autor joga com o universo ficcional do conto e a realidade biográfica do poeta Tomás António Gonzaga, uma vez que introduz o estilo real da escrita do poeta no discurso do narrador da sua história ficcional e, ao mesmo tempo, apresenta ao leitor o estilo de poesia lírica que as próprias personagens preferiram no seu tempo.

Na ficção de Mário Cláudio, o poeta árcade é-nos apresentado como “um sujeito habituado a coisas finas, e acostumado a frequentar a Corte” (T.M., 155), religioso e sensível a todos os tipos de arte: “Ele não faltava a uma festa de igreja (...) concedendo boas esmolas, admirando as estátuas famosas em pedra dura, ou as pinturas de anjos que voam, tocadores de violino e de trompa e de ferrinhos” (158).

Para além disso, este poeta era um sonhador que almejava “tratar de províncias longínquas, e de florestas, e de índios, e de tesouros perdidos, e de animais ferozes” (160) e um profundo conhecedor do trabalho dos mineiros, como podemos verificar pela utilização de vocabulário específico relacionado com os minérios que nos é revelado através do discurso da narradora, ouvinte muito atenta de tudo o que Tomás debatia ou recitava da sua autoria:

E quando vinha o senhor Tomás, contava coisas do muito oiro que brilhava no fundo das minas escuras, às quais era preciso descer cuidadosamente. Sentia-se o frio lá dentro, e havia à volta outros minérios lindos, mas que não eram preciosos, e o senhor Tomás ensinou-me a

¹⁷ Mário Cláudio, «Tomás António Gonzaga e Marília de Dirceu», *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 158 (este conto será doravante designado como T.M. e as páginas das citações dele retiradas serão indicadas no corpo do texto ou nas notas de rodapé).

repetir o nome deles, a **pirite**, a **grafite**, o **zircão**, o **quartzo**, o **arsénico** e a **turmalina negra**. O senhor Tomás olhava a menina com meiguice, e começava a recitar seus versos, «*A minha Marília quanto / À natureza não deve! / Tem divino rosto / E tem mãos de neve.*» (158-159, destacado nosso).

Tomás António partilha o amor pelas artes com a amada que, em diversos momentos da narração, canta e toca bandolim e piano. Os versos dedicados a Maria Joaquina, ou Marília de Dirceu,¹⁸ chegavam-lhe, e indirectamente também a Olímpia, através de cartas que os amantes continuamente trocavam entre si.

A descrição do poeta continua a ser revelada ao leitor depois de aquele ser acusado de conspiração por participar na *Conjuração/Inconfidência Mineira* no Brasil¹⁹. Uma vez preso, o poeta revela-se bondoso e solidário para com os seus colegas reclusos “mudando-lhes as ligaduras, redigindo-lhes bilhetes, cedendo-lhes a palha da sua enxerga” (164).

Concluída esta caracterização, o leitor encontra uma nova vertente da transgressão que agora se revela, tal como em Camões, pelo viés da personalidade do próprio poeta. Os estatutos revolucionários de ambos os escritores colocam-nos à margem da sociedade onde estão inseridos, enquanto transgressores aos quais lhes é negado o amor.

A justificação romanceada que Mário Cláudio aponta para o aprisionamento do poeta surge para delinear a transgressão deste amor também no contexto familiar de Maria Joaquina. Tendo em conta a diferença de idades e os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” que Tomás defendia, a família dela mostra-se contra o namoro de ambos. Apesar de o povo apoiar a relação, o tio de Maria Joaquina considerava o poeta revolucionário um “vate parvalhão” e arranja, por isso, maneiras de o prejudicar, acusando-o de faltas que ele não cometera.

Tomás assume assim o papel de poeta maldito e romântico, exilado pela crença nos seus ideais, que ama apesar da distância e que deposita na sua correspondência escrita um grito surdo embora desesperado de saudade e de paixão. Este perfil em muito relembra a figura de Carlos de *Viagens na minha Terra*, uma vez que este herói

¹⁸ Os poemas escritos por Tomás António no cárcere encontram-se publicados na sua obra *Marília de Dirceu*. Esta era a “graça inventada” que o poeta usava para se referir a Maria Joaquina, sua amada.

¹⁹ A *Conjuração ou Inconfidência Mineira* foi uma tentativa de revolta separatista. Deu-se no Brasil (capitania de Minas Gerais), em 1789, em resposta à excessiva carga fiscal imposta a esta colónia por parte de Portugal. A cobrança do imposto (denominado por “Derrama”) nas regiões de exploração de ouro provocou esta tentativa de revolta, que se tornou um símbolo de resistência para a classe mineira contra a opressão do governo de Portugal na época colonial.

romântico também é exilado devido às suas convicções políticas deixando a heroína romântica, Joanhina, sozinha. Tanto Tomás António como Carlos encaram a solidão e a morte como soluções para os problemas amorosos. Impedidos de amar, os amantes exilados modificam as suas personalidades e abraçam uma vida de enganos.

O leitor apercebe-se da crescente paixão entre Tomás António e Maria Joaquina pela constante citação de versos que Olímpia mostra ter decorado das cartas que os amantes trocavam. À medida que a acção se desenrola, a protagonista desvenda algumas alterações na sua maneira de ser e nos seus actos que levam o leitor a descobrir que o amor do poeta é correspondido. A solidão e os trovões, que inicialmente a faziam tremer de medo, tornam-se inaudíveis sempre que ela recebe correspondência do amado e relembra os planos guardados para o futuro e as promessas apaixonadas. O pavor retorna apenas quando a separação dos amantes se revela inevitável frente às pressões externas que obrigam Tomás a seguir no “cortejo dos desterrados” rumo a África (Moçambique):

Entraram os refrescos e as carnes, e começou a trovejar e a menina que temia os relâmpagos ordenou-me que fosse à cozinha, e que pusesse a arder alecrim para espalhar o temporal, mas que não demorasse porque não lhe agradava ver-se tão só (156).

Ao fim da tarde levei um recado dela, e o senhor Tomás (...) meteu-me no seio um bilhete para a menina. Ela não deixava a sua rede, e houve mais trovão, e apesar disso não pedia por mim a menina porque não se assustava agora, continuando a dedilhar o bandolim apesar dos raios que caíam perto (158).

Os desterrados foram metidos no porão do navio, e realizou-se um leilão naquele preciso local, de alguns bens que eram da propriedade deles. Começou a trovejar, e com a embarcação atracada ainda, e a menina foi tomada de grande susto, conforme lhe acontecia antigamente, e na época em que não conhecia o senhor Tomás (167).

Nestes três excertos, retirados de diversos momentos do conto, as manifestações da natureza podem ser interpretadas como a presença de um caminho predestinado ao qual as personagens não podem fugir. Os trovões podem ser lidos como indícios que previnem Marília da inexorabilidade da fortuna, da fatalidade inerente àquele amor que a aprisiona e de que permanecerá, inevitavelmente, só. O amor quase afoga os seus medos, mas a dor do afastamento e a certeza da solidão fazem-nos emergir em plena despedida do seu apaixonado.

Neste contexto, Marília de Dirceu²⁰ torna-se uma heroína romântica que, num profundo e constante sofrimento, lê na morte de um pitiguari um mau agouro e que envia contínuas e longas cartas ao amado sem saber se algum dia ele as lerá:

«Meu Tomás, meu peito doeu-me tanto durante a tarde que julguei aproximar-se o fecho das minhas mortificações (...), mas a semente de minhas dores não reside como calculas em meu corpo, mas no teu que foi para longe por malvadez dos homens, (...) e eu deparo-me abandonada, e ando por aqui de sala em sala e nada me distrai, (...) a pensar em ti, em teus cabelos tão lindos que te descem pelo pescoço, e que eu tanto gostaria de acariciar, e vou-me estender na rede todas as noites, e beijo as folhas de teus poemas, e juro que não aguento sem te estreitar até às chuvas, e Deus me ajude, Deus me ajude, para que não cometa uma loucura, beijos enormes da tua apaixonada que se assina, Maria Joaquina.» (166).

A contínua manifestação de dor e o acto de reler todos os versos do amado são a expressão de desespero da apaixonada romântica. Até o ambiente que rodeia o acto de troca de correspondência cede a influências da escrita amorosa e que Mário Cláudio manobra de forma perspicaz. É o caso da enunciação de elementos como a noite ou a lua e a ideia antitética de que os corações permanecerão unidos na separação, por toda a eternidade.

Depois da separação dos apaixonados e após a sugestão repetida do sofrimento que essa distância causa nos amantes, o leitor assiste ao clímax dessa dor, ou seja, à morte incorpórea de Dirceu e de Marília.

O poeta opta por desistir de ser quem foi quando atira os seus poemas fora. E, uma vez em África, enriquece, engorda, casa e torna-se subserviente a uma esposa autoritária, abandonando completamente o espírito revolucionário que lhe comprometeu a liberdade e o amor da sua vida²¹. Os versos que, enquanto estava preso, ele escrevia com o seu próprio sangue numa peremptória necessidade de escrever e num ritual cuja descrição roça o macabro, tornam-se uma mera lembrança distante quando está longe do seu amor:

Mas o senhor Tomás estivera (...) sofrendo muito nos calabouços do Rio de Janeiro, mas sem esquecer, nem por um instante, a Marília da sua paixão. Arranjou uma lanceta que por artes travessas um guarda roubara a um cirurgião da Corte, e que se achava muito afiadinha. O senhor Tomás abriu com ela as veias do braço esquerdo, o da banda do coração, e

²⁰ Destacamos o complemento determinativo indicativo de posse. Confrontar ponto 2 do terceiro capítulo.

²¹ Mais uma vez é possível relacionar este poeta com a personagem Carlos de *Viagens na minha Terra*, uma vez que também este, depois de acabada a guerra civil em Portugal, se torna Barão, indo contra os ideais que sempre defendeu.

recolheu bastante sangue, e pegando num galhito de cajueiro, começou a compor os seus versos maravilhosos (164).

(...) O senhor Tomás na outra ponta, a quem era permitido servir-se apenas das iguarias que ela lhe consentisse, mergulhava numa extrema melancolia, e recapitulava para si uns versinhos sem tom e sem som, bem diferentes dos que constavam dos livros que criara.

Quando nos informaram de que em Moçambique secara a veia do senhor Tomás, imaginei que teria sido a do braço que ele abrira na prisão, a fim de sugar o sangue com que redigisse os seus poemas. Queria isso significar porém que perdera ele o jeito, e que não lhe subia até aos miolos ideia que se prestasse a formar uma estrofe (170-171).

Nos momentos finais do conto, assistimos ao enlouquecimento quase simultâneo das duas personagens, embora elas estejam em continentes afastados e o manifestem de maneiras diversas. Longe da sua musa, Tomás perde o seu talento, a sua inspiração e caminha “variando, variando e variando” na companhia da esposa Júlia de Sousa Mascarenhas que, “feia e escurota”, batia no marido e o obrigava a trabalhar.

Marília, por seu lado, “enlouquecida na sua tristeza sem fim, começou a a chegar-se muito aos escravos moços, e passava longo tempo na casa onde eles viviam” (171). A sua velhice solitária entristecia-a profundamente e acaba por adoecer melancolicamente rodeada pelos versos do amado que permanecem no chão do seu quarto²².

Este é outro dos contos onde a ideia de transgressão, social e inerente à própria maneira de ser do poeta, nos surge subjacente a todo o sofrimento que as personagens suportam. E essa transgressão, que une todos os contos desta antologia, ajuda Mário Cláudio a construir uma perspectiva original dos amores (re)criados. Apesar de reencontrarmos pares que são famosos e protagonistas de histórias de amor já conhecidas na cultura e na História de Portugal, ao lermos os contos presentes em *Triunfo do Amor Português* verificamos que Mário Cláudio consegue sempre acrescentar-lhes algo que surpreende o leitor. Apesar de partir desse lugar-comum e de desenvolver o enredo ficcional dentro de uma determinada área de segurança, as escolhas ideológicas, retóricas, estilísticas e linguísticas que o escritor leva a cabo permitem que a sua prosa ultrapasse o que já foi narrado e que nos é já familiar, como temos vindo a observar também ao longo deste capítulo.

Fundando-se numa matéria-base que nos surge imortalizada pela oralidade e pela arte, o conto de Mário Cláudio consegue libertar-se do que o prende à perspectiva

²² O final desta personagem lembra o da heroína romântica de *Viagens na minha Terra*. Joaquina também enlouquece, como Maria Joaquina, quando se vê abandonada pelo amado.

tradicional²³. Embora esteja ligada a uma temática famosa, a arte ficcional de Mário Cláudio nunca cai no que já foi dito e consegue criar expectativas satisfeitas e espantos intemporais.

²³ Devido em grande parte à escolha de narradores inesperados.

Conclusão

No conto tudo precisa de ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida (...).

Eça de Queirós, Prefácio a *Azulejos*

O desfecho trágico da grande maioria dos contos reunidos em *Triunfo do Amor Português* parece situar-se num pólo diametralmente oposto àquele que é sugerido pelo próprio título. Poder-se-ia crer que o intuito do pórtico da obra fosse enunciar uma espécie de epopeia do sentimento amoroso nacional ou proceder a um engrandecimento elogioso dos grandes pares românticos da História de Portugal. Contudo, e como o próprio autor afirma na entrevista ao *Diário de Coimbra* concedida a propósito da publicação da obra em apreço, o termo *triunfo* refere-se à intemporalidade das histórias e dos sentimentos que são descritos. Se estamos a ler essas histórias nos dias de hoje, isso significa que o Amor triunfou, que se libertou da lei do esquecimento, tornando-se imortal: “O António Nobre morreu em 1900 e a sua história de amor chegou até nós, o que significa que o amor acabou por triunfar”¹.

Depois de lermos a força redentora do amor em “A Bela Menina”, esperamos voltar a encontrá-la nos outros contos da antologia. Porém, isso não acontece². Embora todos os amores baseados na pureza desse sentimento sejam dignos de registo e apesar de o leitor comum intimamente desejar o final feliz ao ler uma qualquer história de amor, são os amores transgressores, impossíveis e fracassados que mais marcam a memória de quem lê, permanecendo dessa forma na memória colectiva dos povos.

Partindo destas reflexões, resta a certeza de que estes contos se encontram horizontalmente no tema principal que abordam – o Amor – e que todos partilham a base que sustenta esse sentimento, isto é, a transgressão. As personagens acabam por ser comparadas umas às outras e, desta forma, conseguimos perceber que o autor se esforça

¹ Mário Cláudio em entrevista ao *Diário de Coimbra*, p. 7 (ver nota 6 do segundo capítulo deste trabalho).

² Como vimos, o caso de D. Pedro e D. Estefânia pode ser considerado uma excepção, porque quando o rei toma consciência do amor que sente pela mulher torna-se um monarca melhor, solidário para com o seu povo.

por homenagear a maneira feminina de ser e de amar, reflectindo sobre os erros que as personagens cometem e as consequências mais imediatas que têm de enfrentar.

As mulheres têm sempre um papel de destaque nas histórias que são contadas nesta antologia e é nas personagens femininas, regra geral, que o autor nos apresenta uma figuração metafórica do sofrimento amoroso que foi sentido pelas protagonistas das histórias de amor vividas ao longo dos séculos. Agustina Bessa-Luís também faz referência a este aspecto no prefácio que escreve para a obra aqui em estudo: “Nesta reflexão sobre o *Triunfo do Amor Português*, de Mário Cláudio, tenho que sublinhar a atenção que o escritor dedica às mulheres, seja no Mundo da Arte, seja no Mundo dos sentimentos”³.

Ao longo deste trabalho, decompusemos as várias facetas do amor, as suas várias definições e arquétipos⁴, o papel de cada personagem dentro da relação amorosa e vimos como a arte, ou mais precisamente a literatura, surge por vezes como pretexto para o início da relação amorosa⁵. Interpretámos os presságios trágicos com a ajuda de citações ilustrativas⁶; dedicámos alguma atenção ao pormenor da forma, enquanto sustentáculo para a transmissão das ideias; especificámos o jogo dos espaços e decifrámos simbologias. Confirmámos como o mote da transgressão se encontra presente em cada um dos contos escolhidos e verificámos que os outros *topoi* abordados de cariz decadentista, tais como a doença, a morte e a culpa, estão igualmente presentes nos diversos contos (ainda que lhes sejam dados diferentes níveis de relevo nas diversas narrativas)⁷.

Para além destas conclusões, confirmámos a propensão criadora de Mário Cláudio para (re)criar personagens e histórias já conhecidas, numa oscilação constante entre a ficção e a biografia⁸. Conseguimos observar que a inserção de personagens “biografadas-ficcionaladas”⁹ em determinada época é conseguida através da adopção de determinado vocabulário/nível de linguagem e que esta estratégia resulta do “método proustofílico”¹⁰ que, de certa forma, precede a criação ficcional de Mário Cláudio¹¹.

³ Agustina Bessa-Luís, prefácio a *Triunfo do Amor Português*, Ed. cit., p. 17.

⁴ Capítulo III, ponto 2.

⁵ Capítulo IV.

⁶ Capítulo III, ponto 1.1.

⁷ Capítulo III, ponto 1.

⁸ Capítulo II.

⁹ Termo usado por Joaquim Matos.

¹⁰ Expressão utilizada por Ana Paula Arnaut.

¹¹ Capítulo II, III e IV.

Pudemos igualmente comprovar que esta opção estética enriquece a escrita do autor porque ele se certifica de nunca cair no já contado, fazendo ascender as suas narrativas a um patamar original, apesar do processo de (re)escrita. Talvez devido à “rebeldia narrativa”¹² a que Joaquim Matos faz referência, Mário Cláudio faz com que a novidade se instale nestes contos, apesar de eles partirem de um tema base trivial para alguns dos seus leitores.

Vimos ainda como a escolha de um narrador imprevisto abre um leque muito mais diversificado de construções possíveis da diegese e descobrimos como a importância da tradição oral no que toca à propagação destas histórias num encadeamento infinito propicia o acrescentar de detalhes novos a uma determinada história¹³. De seguida, analisámos as categorias da narrativa basilares em cada um dos contos, reflectimos sobre esse género narrativo (e os subgéneros que o qualificam) e sobre as características que o tornam tão peculiar e predilecto para tantos escritores da literatura mundial (a própria epígrafe a esta conclusão é elucidativa da maneira como o conto trata de forma única as categorias da narrativa).

Depois de discutidas todas estas questões, a conclusão mais abrangente a que se chega é a de que ler Mário Cláudio é um prazer para qualquer leitor, o que não quer dizer que seja fácil lê-lo. Devido ao escrutínio da sintaxe e da semântica da língua, é necessário ler e reler para captar todos os pormenores das suas palavras e as ideias que são defendidas.

Embora se tenham analisado unicamente textos narrativos, a criteriosa escolha de palavras característica ao modo lírico é igualmente sentida nos contos abordados. Para além disso destaca-se a musicalidade da linguagem, construída não só através de figuras de estilo do âmbito fónico, como também pelo ritmo que é concedido à construção frásica, pelas pausas do discurso, pelos períodos longos e pela pontuação expressiva.

Por fim, gostaríamos de fazer referência a um aspecto desta obra que ajuda igualmente a unir todos os contos desta antologia no todo orgânico que estas constituem, ou seja, as ilustrações que acompanham as páginas das narrativas. Não devemos esquecer que esta obra está publicada numa edição especial devido em grande parte ao contributo do pintor Rogério Ribeiro e aos seus desenhos representativos de determinadas cenas do decorrer da acção. À parte o desconhecimento referente à área específica do *design* gráfico e de ilustração, é necessário descrever o trabalho de Rogério

¹² Joaquim Matos, *Mário Cláudio – Ficção e Ideário*, Ed. cit., p.16.

¹³ Capítulo III, ponto 3.

Ribeiro como um complemento imprescindível e enriquecedor à própria construção do universo ficcional.

Os traços imprecisos de carácter impressionista e abstracto conseguem sugerir a ambiência do espaço onde decorre a acção e até mesmo a forma como algumas personagens se comportam em certos momentos narrativos. Os pormenores decorativos dos espaços e as sensações cinéticas que nos são transmitidas nas ilustrações contrastam com a indefinição dos semblantes das figuras retratadas.

Estas imagens apresentam-se nas mais variadas técnicas e tamanhos, uma vez que elas aparecem umas vezes a cores (normalmente de tonalidades escuras, de forma a sugerir o sofrimento das personagens e a ambiência disfórica do contexto onde elas se encontram) e outras vezes a preto e branco. Aparecem ainda em tamanhos de página inteira ou em pequenas apresentações à margem da página. Os títulos do segundo e do terceiro capítulos deste trabalho pretendem exactamente fazer referência ao mundo da pintura através da escolha de vocábulos pertencentes a essa área artística, de modo a relembrar a importância dos desenhos que espelham a visão de Rogério Ribeiro acerca da obra (*Aquarelas da Corte e Esquissos de Amor*).

De acordo com Mário Cláudio na entrevista já tão citada nesta dissertação, o trabalho do ilustrador tem uma extrema importância no contexto total do livro, uma vez que “Rogério Ribeiro não se limitou a fazer aquilo que qualquer ilustrador vulgar faria. Ele inseriu-se no próprio contexto das histórias e escreveu o discurso paralelo plástico às histórias em si e não ao texto que eu escrevi. No fundo, trata-se de duas releituras. A releitura do autor do texto e a releitura do autor das ilustrações”¹⁴.

Esta obra pode ser lida e interpretada como um exemplo de intersemiologia dessas duas artes (a literatura e a pintura). Logo, um leitor tem tanta matéria de estudo nesta obra como a tem um historiador de arte ou crítico de pintura, devido à riqueza das ilustrações que acompanham as personagens dos contos a par e passo e que fornecem aos leitores dos contos uma segunda interpretação dos factos narrados.

Fica-nos a certeza de que “não é fácil ler Mário Cláudio, mesmo quando o parece”¹⁵ porque “quem lê Mário Cláudio, sabe que a sua pena é matreira, que obriga a leituras lentas, a espreitadelas pelas frestas da escrita, a descobrir algo mais no recanto de um sintagma, de uma palavra, de uma pausa, de um ponto. Terá dito Platão, tudo o

¹⁴ Mário Cláudio na entrevista citada supra ao *Diário de Coimbra*, p. 7.

¹⁵ Joaquim Matos, *op. cit.*, p. 90.

que é belo é difícil”¹⁶. Contudo, ler e estudar o autor de *Triunfo do Amor Português* é “necessário e urgente”¹⁷, porque uma riqueza assim ensina e faz-nos reflectir. Por outras palavras, molda a nossa própria personalidade.

¹⁶ Joaquim Matos, *op. cit.*, p. 58.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 90.

Bibliografia

Activa:

CLÁUDIO, Mário – *Triunfo do Amor Português*, Ilustrações de Rogério Ribeiro, Prefácio de Agustina Bessa-Luís, Lisboa, Dom Quixote, 2004.

CLÁUDIO, Mário – «Proustofilia», in *O Eixo da Bússola*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2007, pp. 115-119.

Passiva:

ALMEIDA, Pedro Dias de – “A escrita é um susto”, entrevista a Mário Cláudio in *Visão*, 5 de Junho, 2008, pp. 154-156.

ARNAUT, Ana Paula – «Mário Cláudio. Aproximação a um retrato», in LEÃO, Delfim F., FIALHO, Maria do Céu e SILVA, Maria de Fátima (coords.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Prefácio de Mário Cláudio, Coimbra, Ariadne Editora, 2005.

ARNAUT, Ana Paula, «Três homens e um livro: *Boa Noite, Senhor Soares* de Mário Cláudio», in *Norma e transgressão 2*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2009 (no prelo).

BRUM, Maria Ângela Furtado – *A “Trilogia da Mão” ou a biografia impura* [Dissertação de Mestrado em Cultura e Literatura Portuguesas], Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1997.

CANDEIAS, Maria de Fátima Ferreira Rolão, *Um olhar de Soslaio: sobre “Trilogia da Mão” e “Tocata para Dois Clarins” de Mário Cláudio* [Dissertação de Mestrado em Literaturas Românicas Modernas Contemporâneas], Porto, Universidade do Porto, 1995.

CASTRO, Laura (editor literário) e COELHO, Jorge (fotógrafo) – *Mário Cláudio: 30 anos de trabalho literário: 1969-1999*, Porto, Cooperativa Árvore, 1999.

CASTRO, Vasco de – «Uma patusca ideia sobre António Nobre insinuada por Mário Cláudio», in www.trasosmontes.com/eitofora/numero20/opiniaio.html, Dezembro de 2001.

CRUZ, Valdemar – “Mário Cláudio”, entrevista ao autor in *Expresso*, 24 de Dezembro, 2004, pp. 12-15.

JORGE, Carlos J. F. – «Os quadros da crónica ou a História segundo o romancista», in *Colóquio Letras* nº 161/162, Julho – Dezembro, 2002.

LEPECKI, Maria Lúcia – “*Damascena, a profecia*”, in *Sobreimpressões. Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Caminho, 1988.

MARMELO, Jorge – “Camilo Broca não é Camilo Castelo Branco (mas pode ser)”, entrevista a Mário Cláudio in *Jornal Público/Milfolhas*, 10 de Junho, 2006, pp. 4-5.

MATOS, Joaquim – *Mário Cláudio – Ficção e Ideário*, Porto, Edições Caixotim, 2004.

NOVAIS, Noémia Malva – “Escritor do Amor e da Morte”, entrevista a Mário Cláudio in *Diário de Coimbra*, 19 de Fevereiro, 2005, pp. 6-7.

RIBEIRO, Fernando José Ferreira – “*Trilogia da Mão*”, de *Mário Cláudio: A Paisagem de uma Escrita* [Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa], Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1995.

RIBEIRO, Fernando – «Sobre *biografias* e *biógrafos* na ficção de Mário Cláudio», in *Diagonais das Letras Portuguesas Contemporâneas – Actas do 2º Encontro de Estudos Portugueses* (Aveiro 9 e 10 de Novembro de 1995), Coordenação de Luís Machado de Abreu, Aveiro, Associação de Estudos Portugueses, 1996.

SARAIVA, Arnaldo – *Um Texto Assim: estudo sobre a narrativa «Um Verão Assim»*, de *Mário Cláudio*, Porto, Livraria Paisagem Editora, 1974.

Teórica:

ARNAUT, Ana Paula – *Memorial do Convento - História, Ficção e Ideologia*, Coimbra, Fora do Texto - Cooperativa Editorial de Coimbra, 1996.

ARNAUT, Ana Paula – *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina, 2002.

CASTRO, Aníbal Pinto de – «Os códigos poéticos do século XVI», in BERNARDES, José Augusto Cardoso, *História Crítica da Literatura Portuguesa [Humanismo e Renascimento]*, Direcção de Carlos Reis, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, Volume II, 1999.

CEIA, Carlos - *A literatura ensina-se? Estudos de Teoria Literária*, Lisboa, Edições Colibri, 1999.

ECO, Umberto – *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula – A cooperação interpretativa nos textos literários*, 2ª Edição, Tradução de Mário Brito, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

ECO, Umberto – *Os Limites da Interpretação*, Tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel – Difusão Editorial, 1990.

FERGUSON, Suzanne C. - «Defining the short story: Impressionism and Form», in *Modern Fiction Studies*, Vol. 28, nº1, Spring, 1982.

FRIEDMAN, Norman – «What makes a short story short?», in MAY, Charles, *Short Story Theories* Ohio, Ohio University Press, s/d.

GENETTE, Gérard – *Discurso da Narrativa – Ensaio de Método*, Lisboa, Arcádia, 1979.

GENETTE, Gérard – *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

GOTLIB, Nádía Battella – *Teoria do Conto*, Série Princípios, São Paulo, Editora Ática, 4ª Edição, 1988.

LAMARQUE, Peter – *Fictional Points of View*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1996.

LAMARQUE, Peter – *Truth, Fiction and Literature – A Philosophical Perspective*, Oxford, Clarendon Press, 1994.

LOURENÇO, Paula (coord.), PEREIRA, Ana Cristina e TRONI, Joana – *Amantes dos Reis de Portugal*, 2ª Edição, Lisboa, Editora A Esfera dos Livros, 2008.

MARINHO, Maria de Fátima – *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras, 1999.

MELLO, Cristina – *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários*, Coimbra, Almedina, 1998.

MIRANDA, José Carlos Ribeiro – «Calheiros, Sandim e Bonaval: Uma rapsódia de Amigo», Porto, 1994, Comunicação apresentada ao V Colóquio Galaico-Minhoto, Braga – Barcelos – Famalicão, Setembro de 1994.

MOISÉS, Massaud de – *Dicionário de termos literários*, São Paulo, Editora Culturix, 1999.

OLIVEIRA, António Resende de – «A mulher e as origens da cultura trovadoresca no Ocidente Peninsular», in *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais* (Actas do Colóquio), Vol. II, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, Coimbra, 1986, pp. 21-34.

PEREIRA, José Carlos Seabra – *História Crítica da Literatura Portuguesa – Do Fim-de-século ao Modernismo*, 2ª Edição, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, Volume VII, 2004.

PIMENTA, Cristina – *D. Pedro I*, Lisboa, Círculo de Leitores, Volume VIII, 2005.

PRATT, Mary Louise – «The Short Story: The long and the short of it», in *Poetics*, Volume 10, No. 2/3, North-Holland Publishing Company, 1981.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. – *Dicionário de Narratologia*, 7ª Edição, Coimbra, Almedina, 2002.

REIS, Carlos – *O Conhecimento da Literatura – Introdução aos Estudos Literários*, 2ª Edição, Coimbra, Almedina, 2001.

RICOEUR, Paul – *Temps et récit*, Tome I, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar – *História da Literatura Portuguesa*, 17ª Edição, Porto, Porto Editora, 2005.

SONTAG, Susan – *Olhando o Sofrimento dos Outros*, Tradução de José Lima, Lisboa, Gótica, 2003.

SOUSA, Armindo de – «1325-1480: Realizações - Protagonismos», in José Mattoso (direcção e coordenação), *História de Portugal - A Monarquia Feudal (1096-1480)*, Círculo de Leitores, Volume II, 1993.

Índice de Autores

- ALEXANDRE, António Franco – 20
ALMEIDA, Pedro Dias – 6
ANTUNES, António Lobo – 76
ARNAUT, Ana Paula – 4, 5, 9, 49, 74
- BEAUMONT, Jeanne-Marie LePrince – 21, 22, 23, 27, 30, 32, 33, 39
BERNARDES, José Augusto Cardoso – 112
BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du – 14, 15, 16, 17, 81, 85, 115
BONHEIM, H. – 23
BRUM, Maria Ângela Azevedo Furtado – 5
- CAMÕES, Luís de – 12, 13, 15, 19, 51, 56, 57, 82, 89, 92, 99, 100
CANDEIAS, Maria de Fátima Ferreira Rolão – 5
CASTRO, Aníbal Pinto de – 112
CASTRO, Eugénio de – 51
CASTRO, Vasco de – 48
CLÁUDIO, Mário – 21, 74
CRUZ, Valdemar – 6
- D. DINIS - 12
DISNEY, Walt – 21, 22
- FERREIRA, António – 51
FERREIRA, Maria Ema Tarracha – 18
FONSECA, Ricardo – 21, 38
- GARRETT, Almeida – 17, 18, 20
GENETTE, Gérard – 56, 62, 67, 95
GRIMM - 68
- JORGE, Carlos J. F. – 3, 4, 44, 45, 49
- LAMARQUE, Peter – 95
LEPECKI, Maria Lúcia – 5
LEVEJAC, Juliette – 22, 27, 30, 32
LOPES, Ana Cristina Macário – 23, 24, 37
LOPES, Fernão – 50, 52, 53, 54, 64, 65, 66, 68
LOPES, Óscar – 5
LOURENÇO, Paula – 58, 62, 63, 71, 72, 73
- LUÍS, Agustina Bessa – 3, 81, 103, 126
MARINHO, Maria de Fátima – 5
MARMELO, Jorge – 6
MATOS, Joaquim – 5, 37, 47, 64, 113, 126, 127, 128, 129
MATTOSO, José – 54
MELLO, Cristina – 23
MIRANDA, José Carlos Ribeiro – 12
MOISÉS, Massaud – 115
MOURA, Vasco Graça – 20
MOURÃO, Maria Antónia C. – 14, 15, 16
- NOVAIS, Noémia Malva – 6, 47
NUNES, Maria Fernanda P. – 14, 15, 16
- OLIVEIRA, António Resende – 12
- PEIXOTO, José Luís – 19
PEREIRA, José Carlos Seabra – 77
PIMENTA, Cristina – 52
PLATÃO - 128
PRATT, Mary Louise – 23
- QUEIRÓS, Eça de – 125
- REIS, Carlos – 23, 24, 37, 46, 50, 112
RIBEIRO, Fernando – 4, 51, 56
RIBEIRO, Fernando José Ferreira - 5
RICOEUR, Paul – 49
- SARAIVA, António José – 5
SARAIVA, Arnaldo – 5
SARAIVA, Maria de Lurdes – 12, 13, 15, 19
SARAMAGO, José – 3, 44
SHAKESPEARE, William – 101
SHELLEY, Mary – 76
SOARES, Maria Isabel de Mendonça – 21
SOUSA, Armindo de – 54, 55
SUZANNE, Gabrielle – 21
- TAVEIRÓS, Paai Soares de – 12
- WOODS, John – 49