

Corvo Branco: construção e desconstrução de mitos¹

Nazaré Torrão

CEL – Centre d'Études Lusophones
Faculté des lettres – Unité de portugais
Université de Genève
• nazare.torrao@unige.ch

Octavio Páez Granados²

Centro de Estudos Artísticos e Humanísticos (CECH)
da Universidade de Coimbra;
CEL – Centre d'Études Lusophones
Faculté des lettres – Unité de portugais
Université de Genève
• marcial.paezgranados@unige.ch

DOI <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e209>

1 Gostaríamos antes de mais de agradecer a Luísa Costa Gomes por ter disponibilizado o texto do libreto bem como o DVD da retransmissão da ópera apresentada no Teatro Real de Madrid, pelo canal 2 da TVE. Gostaríamos ainda de agradecer ao Teatro Real de Madrid, pela cedência das imagens para publicação.

2 A colaboração de Octavio Páez Granados neste artigo diz respeito à análise musical da ópera.

O trabalho que nos propomos apresentar é a análise da ópera *Corvo Branco* com libreto de Luísa Costa Gomes, música de Philip Glass e encenação de Robert Wilson, estreada no teatro Camões por ocasião da Expo'98, cuja referência central são as viagens marítimas dos séculos XV e XVI, ainda que o tema central pretenda ser a descoberta. A obra configura não só a sobreabundância de informação, acontecimentos, imagens e lugares que caracteriza as sociedades contemporâneas, como sobretudo a reação que as próprias sociedades engendram para essa sobreabundância: o refúgio em universos simbólicos servindo de reconhecimento entre os seus membros e de confirmação de pertença ao grupo (Augé, 1992). Esse universo simbólico, parte da ideologia explícita ou implícita da sociedade em questão e assim da identidade nacional, é, no caso português, dominado pela importância do império passado, pela ideia de “encontro de culturas” harmonioso e pacífico, pela imagem do português simples, humilde e batalhador que percorre o mundo em busca de aventuras, não descurando, porém, o desejo de regressar à “ditosa pátria [sua] amada” (Gomes, 1998, p. 48). Como a obra desconstrói esses mitos será a nossa linha de análise.

Palavras-chave: *Corvo Branco*; Luísa Costa Gomes; expansão portuguesa; pós-colonialismo; universos simbólicos.

L'étude que nous souhaitons présenter est une analyse de l'opéra Corvo Branco (en portugais, en anglais White Raven) sur un livret de Luísa Costa Gomes, une musique de Philip Glass et une mise en scène de Robert Wilson, opéra dont la première a eu lieu au théâtre Camões à l'occasion de l'Expo'98, avec pour référence centrale les voyages maritimes des XV^e et XVI^e siècles, même si le thème central était la découverte. L'œuvre configure non seulement la surabondance d'informations, d'événements, d'images et de lieux qui caractérisent les sociétés contemporaines, mais surtout la réaction que ces sociétés elles-mêmes génèrent face à cette surabondance, soit "le refuge dans des univers symboliques servant de repères entre les membres et de confirmation d'appartenance au groupe" (Marc Augé). Cet univers symbolique faisant partie de l'idéologie explicite ou implicite de la société en question, et donc de l'identité nationale, est, dans le cas du Portugal, dominé par l'importance de l'empire passé, par l'idée d'une «rencontre de cultures» harmonieuse et pacifique, ainsi que par l'image du Portugais humble et travailleur parcourant le monde en quête d'aventure, sans pour autant négliger le désir de retourner dans sa «patrie aimée et heureuse» (Gomes, 1998, p. 48). Notre analyse portera sur la façon dont l'œuvre déconstruit ces mythes.

Mots-clefs: White Raven; Luísa Costa Gomes ; expansion portugaise ; postcolonialisme ; univers symboliques

A ópera *Corvo Branco*, com libreto de Luísa Costa Gomes, música de Philip Glass e encenação de Robert Wilson, foi estreada no Teatro Camões a 26 de setembro de 1998, por ocasião da Expo'98, mas escrita em 1990 e encomendada pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos. Não tendo sido possível levar o projeto até ao fim por falta de verba, foi recuperado para a programação da Exposição Internacional de 1998, o que revela desde logo que se considerou que a expansão marítima portuguesa poderia fazer parte duma exposição que tivesse como tema "Os Oceanos, um património para o futuro", trocando metonimicamente o futuro pelo passado. Na conceção da Expo'98, como diz Eduardo Lourenço, sobrepõem-se a ligação mítica dos portugueses ao mar e o seu passado histórico de "descobridores":

O fim do império e esta festa da memória mítica, que é também a do conhecimento e defesa dos Oceanos, sobrepõem-se. Ambos pertencem à única mitologia que embriaga a memória e o imaginário dos portugueses, de Camões e Pessoa: a de um império espiritual de que o império perdido teria sido apenas a figura perecida. (Lourenço, 2014, p. 326)

Por imposição de Philip Glass, *Corvo Branco* deveria ter como tema central a descoberta em si, e não apenas os descobrimentos portugueses,³ assim o libreto cobre um eixo temporal que vai da Grécia antiga, com seus geógrafos e astrólogos, até às viagens à lua do século XX, ainda que a única remota hipótese de eixo narrativo da obra (entrecortado por muitos outros motivos) seja a descoberta do caminho marítimo para a Índia pela armada comandada por Vasco da Gama.

Luísa Costa Gomes, a autora escolhida para a redação do libreto, viria a destacar-se na produção teatral e contava em 1990 com cinco obras de narrativa publicadas. Gomes é tradutora, autora de contos, romances, crónicas e peças de teatro, algumas das quais publicados em livro. A produção teatral tem um peso considerável na sua obra; em 1998 tinha quatro obras em cena, entre as quais a ópera em questão e *O Céu de Sacadura. Tragicomédia ambígua*,⁴ (Gomes, 1998a) também encomenda da Expo'98, para fazer parte do Festival dos 100 dias. Em 1996 escreveu outro libreto, *Sobre o Vulcão*,⁵ e até ao presente foi autora de trinta e cinco espetáculos teatrais, os últimos três em 2018. A temática pós-colonial surge na sua obra, parcialmente, em *Clamor* (1994) e na referida peça sobre Sacadura Cabral, para além de *Corvo Branco*⁶ (Gomes, 1994, 1998a).

Universos simbólicos e identidade nacional

A obra apoia-se em universos simbólicos da cultura ocidental e da cultura portuguesa em particular. Consideramos universos simbólicos no sentido que Marc Augé atribuiu a esse conceito:

"É próprio dos universos simbólicos constituírem para os homens que os receberam em herança um meio de reconhecimento mais do que de conhecimento: universos fechados em que tudo comunica algo, conjunto de códigos de que alguns detêm a chave e o uso, mas dos quais nem todos admitem a existência, totalidades parcialmente fictícias, mas efetivas, cosmologias (...)" (Augé, 1992, p. 46).⁶

³ Philip Glass tinha feito anteriormente a ópera *A Viagem* para celebrar os 500 anos da chegada de Cristóvão Colombo à América. Quando lhe foi feita a proposta não quis continuar apenas com o tema das viagens marítimas de descobrimento. *Corvo Branco* faria parte de um díptico, cuja primeira parte seria *The Palace of Arabian Nights*, que se concentraria no desenvolvimento e expansão do Islão do século IX ao Renascimento. *Corvo Branco* cobriria o resto da história, do século XV ao século XX. Atualmente é comumente aceite na academia que o termo *descobrimientos* é um termo que reflete uma perspectiva eurocêntrica. Ver o artigo de António Manuel Hespanha (responsável pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses) sobre as diferentes ideologias subjacentes à palavra e às comemorações dos mesmos (Hespanha, 2019).

⁴ Apresentado no Teatro Nacional D. Maria II, encenação de Nuno Carinhas, publicado pela Cotovia e apresentado de novo a 23 e 25 de maio de 2019 no Centro Cultural de Celorico da Beira, terra natal de Sacadura Cabral.

⁵ Produzido pelo ACARTE, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, apresentado em setembro de 1996.

⁶ Tradução nossa. Texto original : "C'est le propre des univers symboliques que de constituer pour les hommes qui les ont reçus en héritage un moyen de reconnaissance plutôt que de connaissance : univers clos où tout fait signe, ensemble de codes dont certains ont la clé et l'usage, mais dont tous admettent l'existence, totalités partiellement fictives, mais effectives, cosmologies (...)".

Tendo a expansão portuguesa sido considerada o momento áureo da história nacional, as personagens históricas que o incarnaram tornaram-se heróis míticos nacionais: tanto os navegadores, como aqueles que lhes fixaram a imagem para sempre, à cabeça dos quais surge Luís de Camões. Recordemos que o mito se baseia num real histórico definido, que é transformado pelo mito numa imagem *natural* desse real, retirando-lhe os aspetos controversos que possa ter (Barthes, 1957, pp. 216-217). Assim, por exemplo, Vasco da Gama e os marinheiros surgem como representantes do heroísmo e do império marítimo português. É pelo uso da performance teatral, que coloca em evidência os não ditos da história e do mito, ou ainda pelo texto do libreto, através do jogo curioso de coexistência de personagens e símbolos muito diversos, que a complexificação do mito é reintroduzida, instaurando uma discussão do mesmo.

Universos simbólicos e mitos são transmitidos através da socialização dos indivíduos, na qual os *media* têm um papel fundamental. Estes trazem para o nosso quotidiano, sem as questionar e aceitando-as como naturais, realidades diversas desde aquelas que todos conhecemos até àquelas a que somos absolutamente estranhos, ocorridas tanto em lugares próximos, como longínquos e pouco conhecidos – aquilo que Marc Augé designou por superabundância de tempo, acontecimentos e lugares em *Não-lugares* (Augé, 1992). O nosso conhecimento dessas realidades é apenas mediatizado e impreciso e, por isso, essa falta de conhecimento concreto é colmatada com a criação de um mito. Segundo Tuan (Tuan, 2006 [1977], pp. 89-92), podem distinguir-se duas formas de construir esses espaços míticos: uma surge da forma de enquadrar o espaço pragmático, do qual se tem um conhecimento mais vago (como todas as terras onde se desenrolaram os acontecimentos da expansão portuguesa) e uma outra que se relaciona com o olhar que se tem sobre o mundo, ou seja, a cosmogonia (uma interpretação coerente da realidade e comum a todos os membros de um grupo), que é o modo como a sociedade portuguesa em geral encara esse momento da nossa história.

Esse sistema coerente de sentido vai ser criado apoiando-se nos universos simbólicos. Perante a superabundância de lugares, acontecimentos, informações, o ser humano precisa de algo em que se apoiar, em que possa acreditar e que seja comum a um grupo de que ele se sinta fazer parte. Formam-se assim ideologias, sistemas de codificação e descodificação das mensagens, através das quais lemos o mundo que nos rodeia, discursos subterrâneos que percorrem os discursos das nossas sociedades de modo mais ou menos explícito e que permitem aos seus membros reconhecerem-se como pertencendo ao mesmo grupo.

O universo simbólico é formado por narrativas que contribuem para a construção da identidade nacional. No caso português, esta é dominada sobretudo pela importância do império passado e da expansão portuguesa, o que fez com que, segundo Lourenço, Portugal ganhasse uma *hiperidentidade*, devido a esse suplemento que lhe foi agregado (Lourenço, 2014, p. 277) e que persiste numa ideia de *marca* ou *herança* deixada nos países que pertenceram ao império, seja pela presença da língua ou de outros elementos da cultura (Sousa, 2017). Desse passado é frequentemente obliterada a guerra colonial, como a literatura crítica pós-colonial tem vindo a evidenciar e que Lourenço resume lapidarmente: “Após breve hesitação, de povo colonizador por excelência, multiespacial e racial, passámos a nação criadora de nações” (Lourenço, 2014, p. 281, sublinhado nosso).

Associadas a essa narrativa surgem outras duas, suas derivadas: a ideia de que os portugueses foram atores de um encontro de culturas harmonioso e pacífico e ainda a do português como ser simples, humilde e batalhador que percorre o mundo em busca de aventuras, não descuidando, porém, o desejo de regressar à “ditosa pátria [sua] amada” (Camões, 1992, p. 64; Gomes, 1998, p. 48). Todas estas narrativas estão de alguma forma presentes na obra, mas trataremos apenas da representação das duas primeiras. Sendo *Corvo Branco* uma obra que surgiu no contexto da comemoração dos descobrimentos este universo simbólico é inevitável. A questão que se coloca é até que ponto é (in)consciente a reprodução da ideologia e até que ponto ela é questionada. Esta será a linha de análise que nos guiará.



imagem 1

Representação da corte.

Fotógrafo: Javier del Real ©

No seu trabalho *L'età neobarocca* o semiólogo italiano Omar Calabrese anotou o seguinte:

(...) existe um gosto do nosso tempo pelos objetos mais díspares, da ciência aos meios de comunicação de massa, da literatura à filosofia, da arte aos comportamentos quotidianos (...) E que gosto é esse, predominante deste tempo, aparentemente tão confuso, fragmentado, indecifrável? (...) proponho o nome neobarroco (...) que consiste na busca de formas – e na sua valorização – em que assistimos à perda da integridade, da globalidade, da sistematização ordenada em troca da instabilidade, da pluridimensionalidade, da mutabilidade (...). (Calabrese, 1987, pp. 11-12, tradução nossa)

Na nossa perspetiva, *Corvo Branco* poderia ser entendido sob o prisma deste “gosto predominante do nosso tempo” resumido no conceito de *neobarroco*. Considerando o género musical da obra, esta apresenta, por um lado, traços próprios duma ópera convencional: certo tipo de secções (uma abertura e kneeplay⁷ bem definidos, por exemplo), um evidente sentido cerimonial e um tratamento claramente lírico da voz enquanto instrumento musical. Desta forma, o tratamento da voz feito para cada uma das personagens acompanha o peso e o sentido do discurso poético. Mas, por outro lado, o modo como as cenas e os discursos poético-musicais vão sendo apresentados, funcionam como quadros expositivos o que confere um aspeto fotográfico às cenas, as quais, funcionam como diapositivos em movimento. Tudo isto é traduzido, dum ponto de vista musical, pela ausência de modulações cuja função seria ir preparando o encadeamento de secções com continuidade harmónica. Este tratamento em blocos melódicos e harmónicos, reforça claramente a ideia de quadros expositivos. Um outro aspeto a salientar é o facto de não existir uma verdadeira psicologia das personagens, o que seria habitual num drama musicado; as personagens funcionam antes como símbolos, embora seja de mencionar que certas personagens são acompanhadas por temas musicais que enquadram a identidade da personagem e apoiam o seu discurso poético. Pelo anteriormente apontado, propõe-se o termo *espetáculo audiovisual* como classificação alternativa para *Corvo Branco*. Neste espetáculo, pode ainda ser observado um parentesco com as zarzuelas e as festas cantadas, tão caras ao gosto dos espanhóis e portugueses do século XVII e do início do século XVIII, em que a alternância entre partes faladas e partes cantadas era habitual, contrariamente ao uso da ópera de raiz italiana, em que os recitativos⁸ alternam com as árias.

⁷ O compositor já empregou este termo em trabalhos anteriores (nomeadamente na ópera *Einstein on the beach*), entendendo-o como uma articulação entre duas partes.



 TEATRO REAL

Fotógrafo: Javier del Real ©

Das particularidades enumeradas podemos concluir que as marcas formais da obra são o hibridismo, a mistura, a colagem e o artifício, próprias da estética neobarroca definida por Omar Calabrese. Assim, por um lado confrontamo-nos com uma estética minimalista (economia absoluta de recursos, precisão da ideia, do conceito e da imagem, assim como o salientar do detalhe) refletida no texto musical e na encenação; mas, ao mesmo tempo, apresenta-se uma sobreabundância e uma sobreposição de ideias, conceitos, imagens, símbolos e discursos.

A obra pulveriza as noções de tempo, lugar e intriga, fazendo uma colagem de textos,⁹ de ideias e discursos musicais, de mitos¹⁰ e de personagens históricas e outras,¹¹ saltando de época, de lugar, de perspetiva, assim como de atmosferas sonoras. “Coisas dentro de coisas dentro de coisas” (Gomes, 1998, p. 46) é um verso que parece definir a construção da obra em que cada personagem ou símbolo remete para outro e esse para outro ainda, à maneira das bonecas russas, e em que o único fio condutor é a pluralidade de narrativas/discursos apresentados. Colagem que se transforma num labirinto de espelhos, refletindo

imagem 2

Exemplo do aspeto fotográfico das cenas.

8 O recitativo caracteriza-se por ser uma técnica composicional associada aos melodramas, às óperas, às cantatas e aos oratórios, onde o cantor (geralmente acompanhado por algum instrumento) interpreta uma linha melódica recitada, isto é, a meio caminho entre o canto e a fala.

9 Textos utilizados para colagem pela ordem em que surgem na obra: *Carta de D. Manuel aos Reis de Castela de 12.7.1499*; Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens Ivens, *De Angola à Contra-costa*, 1886; Camões, *Os Lusíadas*, 1572; André Pires, *Livro de Marinharia*; Heráclito, “Fragmento 52”; Wilhelm Reich, *The Orgone Energie Accumulator: Its Scientific and Medical Use*, 1951; Figueira, *O Corvo na tradição e na heráldica olissiponenses*; canção popular *Josezito, já te tenho dito*; Michael Curcio, *Manuel du Savoir-Vivre Aujourd’hui*, 1987; Pêro Vaz de Caminha, *Carta a El-Rei D. Manuel*, 1500; Damião de Góis, *Crónica do Felicíssimo Rei Dom Emanuel*, 1566; Gago Coutinho e Sacadura Cabral, *Relatório da Viagem Aérea Lisboa- Rio de Janeiro*, 1922; Sousa Viterbo, *Trabalhos Náuticos dos Portugueses (Séculos XVI e XVII)*, ed. de 1898.

10 Obras ou lendas a que há referências diretas ou indiretas: lenda da chegada a Lisboa do mártir S. Vicente; Apolo e a lenda do corvo branco; “Génesis”, *Bíblia*; lenda do reino do Prestes João; *Feiticeiro de OZ*, de Fleming, 1930; “Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius”, *Ficciones*, Borges.

11 As personagens presentes na obra são as seguintes: Escritor, dois Corvos Negros, Corvo Branco, Rei, Rainha, Vasco da Gama, Três Marinheiros, Rei Indígena (africano), Rainha Indígena (oriental), Judy Garland, Homem de Lata, Galo de Barcelos, Miss Universo, Três Cientistas, Três Viajantes, Homem Cabeça de Cão, Homem-Colher, Homem Pé de Elefante, Acéfalo, Gémeas Siamesas, Dragão, Velho que acompanha o Corvo Branco.

imagens enigmáticas, contraditórias e plurais.¹²

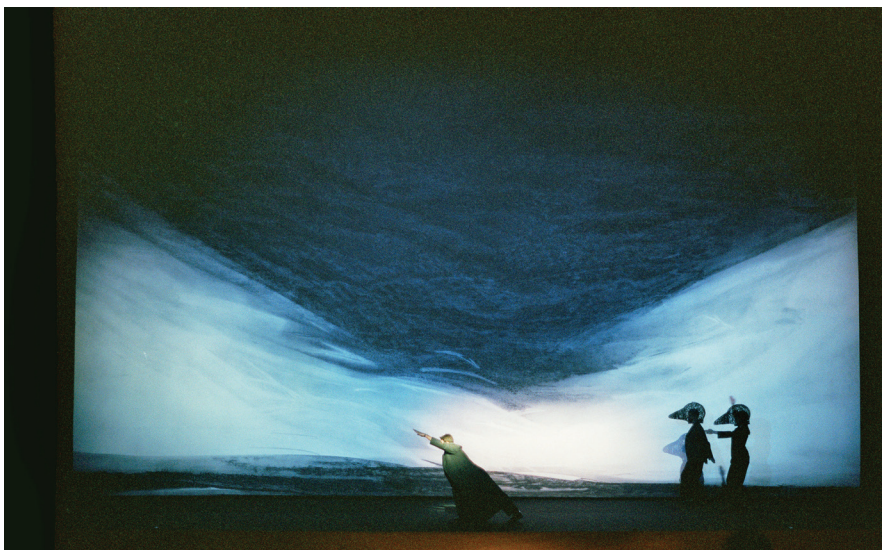
A obra reflete assim o gosto neobarroco, para além de configurar não só a superabundância de informação, acontecimentos, imagens e lugares que caracteriza as sociedades contemporâneas, como sobretudo a reação engendrada pelas próprias sociedades perante essa superabundância: o refúgio em mitos e universos simbólicos que são amplamente utilizados na obra.

Escritor: criador de discursos, ideologias, mitos

O Escritor é apresentado como aquele que está na origem das palavras, das vozes que circulam e que se impõem ao ouvido quer queiramos ou não, a que se refere a personagem Miss Universo, “vozes volumosas solitárias e raras” (Gomes, 1998, p. 54), ou seja dos mitos, mas também dos textos literários ou científicos. O escritor é associado à criação do saber que circulará propagado por outros (os corvos na obra). Desde o início o seu discurso apresenta a construção acima explicitada – há sempre outros discursos, outras narrativas, que surgem dos anteriores. Na primeira intervenção desta personagem,¹³ da lenda do mártir São Vicente surge o símbolo do brasão de Lisboa, o promontório referido faz ecoar a referência ao promontório mais famoso da cultura nacional, o promontório de Sagres, e com ele os discursos da *vox populi* referentes ao imaginário dos descobrimentos portugueses. A imprecisão propositada do texto favorece essa associação de ideias.

12 A autora faz uso frequente da técnica de colagem e releitura de textos canónicos, construindo peças com base em textos de outros autores, sendo aquela que pela técnica e diversidade de textos (re)utilizados mais se aproxima de *Corvo Branco, Deus, Pátria, Revolução*. A apresentação desta peça dá bem a ideia da técnica da autora: “recorrendo à conjugação / desconjugação de hinos, marchas, e canções portuguesas de cariz fascista, revolucionário ou religioso, mesclando repertórios que normalmente não vemos associados e que vão do erudito ao popular, numa paisagem de situações e rituais que compõe um mosaico de imagens de Portugal. Esta travessia pelos diversos géneros musicais, registos e atitudes, do paródico ao sarcástico, do escolar ao grandioso, do heróico ao delicado, sem esquecer o severamente militante, o abstracto e o partidário é, ainda, pontuada pelos ‘discursos ideológicos’ e as ladainhas escolares que fizeram parte do quotidiano de diferentes gerações, realçando nelas o que hoje soa desconcertante. Não se trata, no entanto, de um espectáculo revivalista. Pelo contrário, a intenção é trazer para o nosso tempo um repertório considerado ultrapassado, para o ‘retrabalhar’ (...)” (<https://www.luisacostagomes.org/deus-patria-revolucao.html>).

13 A primeira fala parece ser criada para ser dita pelos corvos, visto que segundo a lenda foram eles que guardaram o corpo do mártir S. Vicente, mas é dita pelo escritor e depois repetida pelas aves: “Não salvámos o mártir da morte / Mas guardamos-lhe o sono / Partindo do promontório sacro / Fecundo liso negro / Diz-nos: é estreita a porta / Tão suave o engano / Por que a viagem não se mude / Em fraqueza ou dano impreciso / A proeza iremos... / Basta! Basta! Ouvem-nos... / Mais uma palavra ... / Vicente! / Tens razão! Mais nada! A Lisboa! / Chhh!” (Gomes, 1996, p. 34)



 TEATRO REAL

Fotógrafo: Javier del Real ©

imagem 3

Escritor e os dois Corvos Negros.

14 “Chegava devagar à Terra Prometida / que buscava o Paraíso Terrenal / na cabeça da Ásia fim do Oriente / além d’Oceano onde nascem os rios / que subterrâneos alimentam as nações / do que não havia e passou a haver / adormecido na terra inatingível / aos pés da árvore da vida / via o anjo benigno e sua espada / de chamas afiadas no mel / ao longe eu era o Homem cego de um olho / abandonado às serpentes.” (Gomes, 1998, p. 42)

A figura do escritor como criador de discursos, reproduzidos e escutados por toda a sociedade, é reforçada pelo facto de ser associado a Camões, autor de *Os Lusíadas*, obra que forjou a imagem mítica dos descobrimentos com repercussões até aos dias de hoje. Na fala em que narra a chegada à Terra Prometida,¹⁴ que podemos compreender também como a chegada à Índia, o sujeito da enunciação afirma “ao longe eu era o Homem cego de um olho”. O relato da chegada do Escritor à Índia ou ao Oriente em geral convoca outros discursos míticos para o presente da representação: os textos de Camões, pois é a ele associado, o texto bíblico das descrições do Éden, as descrições do reino do Prestes João. Este excerto é crucial pois convergem nele três dimensões essenciais à obra: o escritor como origem dos discursos, os mensageiros que os propagam e a escolha que é deixada ao Homem para escolher entre o bem e o mal quando é confrontado com opções de vida. O papel do escritor como fundamental para a criação das cosmogonias que nos cercam é patente através dos exemplos eloquentes de textos que criaram um modo próprio de olhar e entender o mundo: a *Bíblia* texto basilar da cultura ocidental, *Os Lusíadas* gênese da atual imagem da expansão e ainda as descrições que circulavam sobre o reino do Prestes João que influenciaram toda a Idade Média. O mensageiro é representado por um anjo, tradicional mensageiro entre Deus e os homens, arquétipo da relação estabelecida na obra entre o Escritor, os Corvos Negros e a sociedade, apresentando-se o anjo como um defensor ativo dessa ideologia criada: Miguel, tem na mão uma espada afiada, símbolo da palavra de Deus (a arma dos cristãos), outra forma de insistir na força das palavras para a trans-

formação dos indivíduos e do mundo, e de alertar para o seu eventual carácter violento e enganador (a espada está em chamas e é afiada em mel). Apesar disso o homem continua a ter poder de decisão sobre as suas escolhas. O “anjo benigno” estava adormecido ao pé da árvore da vida, defendendo-a do homem, o que pressupõe que este já tinha comido da árvore do fruto proibido, tendo chegado ao conhecimento do bem e do mal e estando assim entregue às tentações, ficando “abandonado às serpentes” (Gomes, 1998, p. 42). Este discurso subjacente, inspirado no “Génesis”, tem que ser relacionado com o texto realmente proferido pela personagem Escritor, que se situa no âmbito da chegada dos Portugueses ao Oriente. Não carece de interesse observar como esta ideia do “princípio”, claramente transmitida pelos motivos já anotados, é reforçada pelo discurso musical num momento onde tais motivos entram em convergência (Gomes, 1998, p. 42).

Assim, temos o escritor (já assinalado como o criador primigénio de discursos) e os corvos, parafraseando o canto d’Os *Lusíadas* e a imagem do poeta Camões (pontos de partida dum mito com notáveis repercussões *a posteriori*, como já referido) e o “Génesis” bíblico, precisamente, o primeiro livro de uma obra basilar de muitas outras. Tudo isto enquadrando a imagem da chegada dos portugueses a outras terras, facto que deu origem a novos tempos. Musicalmente falando, este momento é acompanhado por material temático já ouvido na primeira intervenção do escritor e dos corvos, ou seja, no início da obra. Assim, auditivamente, voltamos quase ao início, o que cria a impressão duma temporalidade cíclica. Dentro deste contexto ganha um sentido mais concreto o aviso do Kneeplay 1 acerca do perigo dessa empresa, da pequena margem que existe para que a viagem não se torne em fraqueza e a proeza em dano vago, reforçado pela imagem do Escritor abandonado às tentações. É, pois, um indício do que de facto foi feito para se manter o império, apesar do inegável avanço científico que as viagens marítimas propiciaram.

Imagem das viagens de exploração ao longo da história

Expansão – séculos XV-XVI

O texto apresenta as viagens marítimas, em particular a primeira expedição de Vasco da Gama à Índia, como fruto da vontade do Estado, dado que a personagem Rei canta “tínhamos mandado a descobrir quatro navios pelo oceano” (Gomes, 1998, p. 36), assumindo a iniciativa do projeto. Mas desde o primeiro Kneeplay, surge a ideia da viagem associada às possibilidades de desvirtuamento da empresa. A fraqueza e os danos

poderão ser a contrapartida da proeza, necessitando um discernimento muito grande para separar uns da outra (“(...) é estreita a porta / Tão suave o engano”; Gomes, 1998, p. 34).¹⁵ A ambivalência que as viagens implicam é assim apresentada como inerente ao empreendimento, pelo que a reação ambivalente que provocam é espectável. Também na peça *O Céu de Sacadura* a autora descreve as viagens aeronáuticas de Sacadura Cabral na linha das grandes viagens marítimas, realçando o pioneirismo de ambas as empresas, mas vendo-as com ambiguidade, declarada logo no subtítulo *Tragicomédia ambígua* (Gomes, 1998a). Na obra *Corvo Branco* a ambivalência está presente através dos discursos da Rainha e do Rei, assumindo a personagem da Rainha a comiseração e a do Rei o regozijo com os lucros obtidos. A ambivalência discursiva destas personagens é acompanhada pelo uso de motivos musicais específicos que se associam às retóricas apresentadas. Desta forma, o Rei vincula-se a um discurso musical desprendido dum *ostinato*,¹⁶ representação da ideia fixa que caracteriza o discurso do monarca: a chegada à Índia e os seus numerosos ganhos como objetivo principal. Este *ostinato*, enérgico e reiterativo, contrasta notavelmente como o lirismo carregado de compaixão que caracteriza a melodia atribuída à Rainha, e que condiz nitidamente com a mensagem que ela transmite: a obtenção dos lucros foi à custa de sacrifícios muito altos. No dueto em que se justapõem os discursos dos monarcas, pode observar-se como o discurso do Rei, do ponto de vista musical, se sobrepõe musicalmente ao da Rainha: importam as riquezas (“... pérolas da Taprobana, a canela, as safiras de Sião o benjoim”, canta o Rei – Gomes, 1998, p. 38), não as vidas humanas (“Gente morta doente mal sustida o Gama em lágrimas de luto envelhecido”, lamenta a Rainha – Gomes, 1998, p. 38).

¹⁵ “Idêntico aviso faz o filósofo e pensador Eduardo Lourenço à nação que comemora a memória mítica dos descobrimentos e a sua ligação aos oceanos, no final de um texto dedicado à Expo’98: “A exposição dos Oceanos destina-se a devolver a Portugal, desta vez numa Europa em paz, o mítico esplendor, nunca esquecido, de pequeno povo que ofereceu o Oriente à Europa. E talvez com mais verdade, a Europa à Europa. Que maior festa, se não nos afogarmos nela?” (Lourenço, 2014, p. 327, sublinhado nosso).

¹⁶ Trata-se dum motivo musical, padrão rítmico, harmónico ou melódico, que persiste ao longo duma composição determinada.

No entanto a imagem que vai ser para sempre registada na memória coletiva, mais do que as riquezas obtidas e perdidas, será o caráter heroico dos feitos – as descobertas dos novos caminhos marítimos, de novos instrumentos náuticos, invenção de novos navios, “encontro” com povos desconhecidos dos europeus, etc. Também no texto do libreto a escolha da estância de *Os Lusíadas* para a colagem valoriza essa imagem: “Julgas agora, Rei, se houve no mundo / Gentes que tais caminhos cometessem? / Crês tu que tanto Eneias e o facundo / Ulisses pelo mundo se estendessem?” (Gomes, 1998, p. 44; Camões, 1992, canto V, estância 86, vv. 1-4).

**imagem 4**

Duetto do Rei e da Rainha.


TEATRO REAL

Fotógrafo: Javier del Real ©

Apesar disso, a força exercida sobre os outros povos na prossecução dessas descobertas não é escamoteada. No dueto entre o Rei e a Rainha este apresenta-se como chefe de um estado imperial com poder sobre o *outro* (“Senhor da Guiné”), exercido pela força (“conquista”) e que tem como objetivo os lucros económicos (“Senhor da navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia”) (Gomes, 1998, p. 38).

Encontro de Culturas

Esta expressão surge como nota diferenciadora da ideologia das comemorações em Espanha, e foi adotada também em Portugal, no ciclo comemorativo aberto em 1986, segundo artigo crítico de António Manuel Hespanha, no qual explica que, em si, a palavra *encontro* é neutra, mas sugere igualdade e bilateralidade, escamoteando o “carácter desigual, conflitual, frequentemente brutal, dos contactos (...)” (Hespanha, 2019, p. 210). O autor comenta que essa perspetiva se adequa ao momento que Portugal vivia e aos objetivos políticos e económicos de cooperação com o antigo império:

Portugal, saído havia dez anos de uma situação colonial, recompunha a sua memória colectiva de forma a poder torná-la partilhável com o conjunto do mundo lusófono. A imagem identitária de um Portugal ecuménico e moderno era adequada tanto à tarefa de educação cívica pós-colonial, como a este projecto de partilha da memória. (Hespanha, 2019, p. 209)

Na representação que é feita na obra do dito encontro de culturas mantém-se o carácter ambivalente, ainda que prevaleça a exibição dos aspetos conflituais. Surgem sequências inteiras de texto em que os marinheiros se expressam por palavras incompreensíveis para nós. A interpretação para essas linhas remete para a incompreensão da comunicação linguística, mas pode estender-se à incompreensão cultural. Por outro lado, as palavras parecem incorporar lugares e animais (*Sofala* e *xirafa*, por exemplo, Gomes, 1998, p. 44) o que pode também apontar para a descoberta de novos vocábulos e para o enriquecimento mútuo das línguas.

O primeiro encontro representado no espetáculo parece ilustrar o aviso do *Kneeplay 1* sobre as possibilidades de perverter as proezas das descobertas e da expansão. A encenação apresenta-o com um convite a festejar pela parte do Rei Indígena, mas que terminará em luta, uma vez instaurado o comércio desigual entre portugueses e africanos.



imagem 5

Marinheiros, Gama, Rei Indígena e mercadorias no chão.

Também o texto de *Os Lusíadas* inserido no libreto aponta na mesma direção. Trata-se da captura de um negro que colhia favos de mel (Camões, 1992, canto V, estância 27; Gomes, 1998, p. 44). Esta estância evidencia o caráter de dominação que os “descobrimientos” tiveram para os povos africanos. Mas o aspeto mais interessante na obra é sem dúvida a ausência total de referências no texto cantado ou dito a aspetos do conflito potencial existente, à exceção deste episódio de *Os Lusíadas*. A transcrição dos versos camonianos, no entanto, aponta para o facto de na época já ter sido narrada a violência, que desde então se evita referir. O próprio texto da autora, seja na seleção feita para colagem, seja nos seus próprios, nunca mais o sugere. Contudo a coreografia evidencia essa violência *não dita*, primeiro na cena com o Rei Indígena acentuando o caráter desigual do comércio instaurado, pois todos as matérias primas ficam nas mãos dos marinheiros, acabando o Gama e o Rei por desembainharem as espadas, depois na cena no Oriente em que os membros da corte da Rainha se apunham pelas costas uns aos outros, representação provável do jogo político do Estado Português no Oriente, que muitas vezes se fundou no princípio de dividir para reinar.



imagem 6

Cortesãos da Rainha Indígena apunhalando-se.

A total ausência no texto do libreto a essas cenas que o espetador vê pode assim ganhar um significado crítico – a sociedade *não verbaliza* deliberadamente as passagens menos gloriosas da história. Aliás muitas informações são veiculadas apenas pela cenografia ou pelos figurinos, como por exemplo a origem dos reis (designados indistintamente como indígenas), numa imagem estilizada que, no caso da rainha do Oriente, é uma síntese sincrética de elementos de culturas diversas dessa parte do globo.

Como referido, Philip Glass queria como tema a descoberta e não os “descobrimientos” portugueses. Consideramos *descoberta*, no sentido de descoberta de fenómenos da natureza, provada por métodos científicos e *descobrimientos* no sentido de exploração sistemática da Terra tendo chegado a lugares desconhecidos dos europeus e tendo estabelecido o contacto entre povos e civilizações que até aí se desconheciam ou cujo conhecimento era muito mais vago. Neste contexto muitas das descobertas referidas têm relação com as viagens marítimas. O texto incorpora, por exemplo, o *topos* dos mapas antropomórficos – Portugal cabeça da Europa – para pensar a nação como um corpo e Portugal/povo português repartido pelo mundo enaltecendo a dádiva de si, o perigo de morte e o regresso à casa mãe, transformado pela viagem.¹⁷ São referidas descobertas anteriores sobre o mesmo tema – geografia, náutica e astronomia – ou futuras surgindo o exemplo paradigmático do início da exploração do espaço. O descobrimento de fauna, flora e povos desconhecidos até então são valorizados com os grandes textos de autores portugueses como a descrição do rinoceronte por Damião de Góis ou dos ameríndios e da costa brasileira por Caminha ou ainda os relatos de heróis portugueses, que fazem parte do universo simbólico nacional dos descobridores, como a exploração por terra *De Angola à Contra-costa* de Capelo e Ivens e da primeira travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral. Todas essas descrições, à exceção da de Caminha, esvaziam os espaços das populações autóctones.¹⁸ O que prevalece

é a dádiva de conhecimento à civilização feita pelos portugueses, apagando qualquer contribuição que pudesse existir dos autóctones. É outra forma de apagamento da história, como a não narrativa das violências necessárias para o estabelecimento do império. O desejo de partir em direção ao desconhecido é visto como um desejo comum à humanidade e de todos os tempos. O espetáculo termina com a enumeração de nomes de homens que contribuíram com o seu trabalho, dos mais simples trabalhadores manuais (calafates, carpinteiros e outros) passando pelos navegadores e incluindo os cientistas da época que permitiram tais descobertas. O final é, pois, uma homenagem às pessoas que tornaram possíveis as viagens marítimas com as suas descobertas/contribuições maiores ou menores e, através deles, a todos os outros descobridores de leis científicas, de aparelhos de navegação, naus, aviões e foguetões.

17 Esse modo de conceber o corpo/nação ficou como *topos* da descrição cartográfica de Portugal, ainda que com variações, pois mesmo Eduardo Lourenço, crítico do modo impensado de considerar o império, o utiliza ainda em 1998 para referir o império colonial do imaginário português: “Os seus pés [de Lisboa] estão à beira do Tejo, a cabeça em Goa, Malaca, no Japão, no outro lado do Atlântico.” (Lourenço, 2014, p. 325).

18 Ver a esse respeito o capítulo de Anderson em *Imagined Communities* sobre as explorações arqueológicas no sudeste asiático, no final do século XIX e início do século XX, em que nas fotografias dos monumentos não surgiam nunca autóctones que colaboravam com os arqueólogos ocidentais. (Anderson, 1991, pp. 178- 185).

Todavia o império resultante das viagens da expansão desapareceu. A fama e a glória são temporárias, como lembram as Gémeas Siamesas¹⁹ ou a Rainha Indígena salientando o movimento contínuo do universo e a mudança contínua, em que sempre novos momentos se vêm sobrepor, não alterando a essência das coisas e em que o tempo é cíclico “O tempo sem fim, ó navegador, é o menino brincando com um pião” (Gomes, 1998, p. 46).

O início do declínio do império é habitualmente situado nos anos da reunião das coroas de Portugal e Espanha por falta de herdeiros de D. Sebastião. A representação desse momento da história da expansão surge com as personagens mais surpreendentes de toda a obra: Judy Garland, o Homem de Lata e o Galo de Barcelos. Estamos perante a utilização paródica de símbolos num jogo complexo que combina vários códigos e narrativas. Judy Garland é associada ao filme *O Feiticeiro de Oz* e à procura do mundo ideal e à luta contra o mal. Nessa busca, a personagem que incarna, Dorothy, é acompanhada pelo Homem de Lata, que procura reencontrar o seu coração perdido, e por um leão medroso. Em vez do leão medroso, na ópera, surge o Galo de Barcelos, símbolo de Portugal, no mundo mediatizado da publicidade. A lenda do Galo de Barcelos, cuja narrativa apresenta o canto do galo como prova de que a verdade aceite por todos era afinal mentira, é assim convocada para o presente da representação. O canto do Galo resume-se em *Corvo Branco* a um verso – “Sebastianito já te tenho dito que não é bonito andares-me a enganar”! (Gomes, 1998, p. 50), que altera a canção popular “Josezito, já te tenho dito” ao usar o nome do monarca que levou o reino à perda da soberania e ao início do declínio do império. Judy Garland/Dorothy em busca do mundo ideal e o Homem de Lata à procura do coração perdido podem corroborar a procura (vã e no lugar errado) de um ideal (a luta contra o Islão) e um sentido para a nação (o coração perdido). A mentira aceite por todos, passou a ser aquela que D. Sebastião personificou: levar toda a nação a acreditar numa empresa impossível – vencer os muçulmanos no norte de África. Essa derrota estrondosa da história de Portugal, que custou a independência e muitas vidas, representa na cultura portuguesa o lado negativo dos descobrimentos.²⁰ Todavia Alcácer Quibir não se pode comparar à perda do império, pois nem a derrota retirou qualquer espaço do império da época, nem a nação (se a havia na época) se poderia comparar à de 1974 (Lourenço, 2014, p. 258).

19 Os gémeos são na Índia um símbolo de complementaridade, do princípio do bem e do mal. O facto de serem siamesas acentua a ideia que o bem e o mal não se podem separar – corroborando o carácter ambivalente dos “descobrimientos”.

20 Já utilizada no mesmo sentido no filme *Non ou a vã glória de mandar* de Manoel de Oliveira.

Não interpretamos aliás em *Corvo Branco* essa referência a “Sebastianito” e ao engano como uma comparação, ela pode antes ser vista como a afirmação do caráter ilusório desse mesmo império, no sentido que Lourenço lhe dá no seu ensaio “Da ficção do império ao império da ficção” (Lourenço, 2014, pp. 256-269), engano perpetrado pelos seus dirigentes.²¹

²¹ Construção ideológica de várias épocas e dirigentes, mas que teve no Estado Novo a configuração que ainda hoje predomina.

Um outro dueto do Rei e da Rainha consiste num anúncio de falecimento, como são habitualmente encontrados nos jornais. Não figura a identidade do falecido. O facto de serem o Rei e a Rainha a fazê-lo – representantes do Estado – pode levar a pensar que foi o império que desapareceu, sobretudo o último segmento de texto “chamado (...) ao Juízo da História” (Gomes, 1998, p. 62). Por outro lado, pode representar simultaneamente o anúncio das muitas mortes que o sonho imperial custou – nas quais, dado a fórmula contemporânea da participação, podemos incluir as vítimas da guerra colonial. A ligação com a cena seguinte é precisamente a enumeração de mortes nas notícias transmitidas por uma personagem chamada *Acéfalo!* Lembra a abertura de um telejornal e acentua a superabundância de informação referida no início. Segundo essa passagem do texto, parece que na contemporaneidade, depois do desaparecimento do império, restam ao país as vitórias banais e comezinhas, tais como “ganhar o Festival Internacional da Canção” (Gomes, 1998, p. 62)!

Neocolonialismo

A única saída para essa banalidade é a glória passada revista como uma influência (mais desejada e sonhada que real) no mundo de língua portuguesa, ou seja, o antigo império. Num texto de 1984, Eduardo Lourenço afirma:

Um recente editorial do Expresso (...) reescreve e perspetiva as nossas atuais e futuras relações com África, literalmente com os mesmos termos e dando nova vida ao mesmo mito do ‘espaço português’ que alimentou o sonho imperial dos últimos ideólogos da nossa aventura perdida (...). (Lourenço, 2014, p. 264)

Em *Corvo Branco* o neocolonialismo na contemporaneidade está presente, exercido pelo Estado (Rei e Rainha) e por cidadãos comuns (turistas), através dos acordos políticos e comerciais, que se sabe de antemão que não serão cumpridos. A formulação irónica do texto aponta para o cinismo dos acordos formalmente positivos, mas sem que haja uma real intenção de cumprir o que é dito. Aspeto que é acentuado pelo facto de o início do texto cantado ser retirado de um manual de

etiqueta. São claras as críticas a uma certa atitude hegemónica baseada no princípio de que os países em vias de desenvolvimento precisam de ajuda, de que o turismo contribuiria para ela, e que os povos anteriormente colonizados viveriam numa situação merecedora de compaixão. A expressão “seremos bem-educados” promete o respeito pelas normas culturais dos povos visitados. Contudo a promessa é vã, expressão de boas intenções que se sabe que não terão qualquer realização, pois o verso seguinte afirma: “Diremos que somos estrangeiros e que pedimos desculpa pelas nossas faltas” (Gomes, 1998, p. 60), exemplificando pela ficção o “pragmatismo mais rasteiro” que caracteriza o pós-colonialismo português, a par do “idealismo mais desvairado” (Lourenço, 2014, p. 264).

Conhecimento: perda da inocência? Desconstruir o mito?

Regressemos ao Escritor, aos Corvos Negros e ao *Corvo Branco* do título, que ainda não referimos. Na cenografia o corvo branco é uma criança. A lenda do corvo branco é a de um corvo que inventou uma mentira e a contou a Apolo. Foi por isso o criador de um mito e seu mensageiro e tornou-se o símbolo do mensageiro e da perda de inocência. Essa perda da inocência no espetáculo é representada, no contexto dos descobrimentos marítimos, pelo conhecimento que destruiu os mitos dos monstros, que se acreditava existirem nos oceanos, mas que trouxe também o conhecimento aos europeus de que não são o centro do mundo. Assim o Corvo Branco/menino adquire o conhecimento e com isso perde a inocência, representado na cenografia pelo ato de se alimentar e depois lançar ao longe folhas de um livro. O Corvo Branco surge como alter-ego mitológico do Escritor, aquele que, alimentando-se da realidade, vai criar discursos e lançá-los ao mundo.

O corvo branco é, todavia, muito raro (tal como os escritores não representam o comum da humanidade), a maioria das espécies são negras. Segundo a lenda, Apolo transformou o corvo branco em negro, como castigo da mentira. Ao longo de todo o espetáculo os Corvos surgem como os mensageiros do Escritor, aqueles que repetem sem pensar o que este diz, mas numa das cenas eles são também o Escritor (surgem cenograficamente com elementos dessa personagem) e ratificam o *statu quo*: “Certo é que todos os corvos são negros / É melhor para os corvos e melhor para todos // É assim que está feito assim seja assim deve ser” (Gomes, 1998, p. 68). Desta forma tornam-se mensageiros do que todos querem ouvir – desses universos simbólicos existentes com que todos se identificam. Quando o escritor apenas reproduz os universos simbólicos e não reflete sobre eles, está morto como escritor, é essa a interpretação que pode ser

feita do facto de a pena que os Corvos/Escritores têm na mão se transformar em espada e os matar. Para além da função de criar discursos, mitificados ou não, é pela palavra que os acontecimentos podem ser referidos e pensados, do que esta obra é exemplo, ao complexificar o(s) mito(s) associados às viagens marítimas da expansão, evidenciando a ambivalência desse período histórico – violência gerada, mortes, domínio de povos pelo estado português, neocolonialismo ocidental, ao que contrapõe o aspeto sempre positivo da descoberta em si – científica sobretudo.

Resta-nos a pergunta: Como terá sido interpretado o caleidoscópio de imagens, personagens, narrativas? A identificação com os elementos constituintes da identidade coletiva nacional é fácil e clara, mas quem passará para além dessa identificação primeira e compreenderá a ambivalência apresentada da imagem de Portugal e dos descobrimentos portugueses? Um estudo da receção de *Corvo Branco* nos dois países em que o espetáculo foi apresentado na íntegra, Portugal e Espanha, poderá ser um trabalho interessante.

Bibliografia

- Anderson, B. (1991). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (rev. ed.). Londres e Nova Iorque: Verso.
- Augé, M. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Calabrese, O. (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Camões, L. de. (1992). *Os Lusíadas* (A. P. Castro, apresentação). Mem Martins: Editorial do Ministério da Educação / Instituto Camões.
- Gomes, L. C. (1994). *Clamor*. Lisboa: Cotovia.
- (1998). *Corvo Branco*. Madrid: Teatro Real – Fundación del Teatro Lírico
- (1998a). *O Céu de Sacadura*. Lisboa: Cotovia.
- Hespanha, A. M. (2019). “Comemorar como política pública. A comemoração dos Descobrimentos Portugueses, ciclo 1997-2000”. *Práticas da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, 8, 198-220.
- Lourenço, E. (2014). *Do Colonialismo como Nosso Impensado* (organização e prefácio M. C. Ribeiro e R. Vecchi, org. e prefácio). Gradiva.
- Luísa Costa Gomes, escritora. <https://www.luisacostagomes.org/obra.html>.
- Sousa, V. de. (2017). *Da ‘Portugalidade’ à Lusofonia*. V. N. Famalicão: Húmus.
- Tuan, Y.-F. (2006 [1977]). *Espace et lieu. La perspective de l’expérience*. Infolios éditions.