

# língua



**Literatura  
História  
Estudos Culturais**

A Expo'98 e o Portugal  
pós-imperial em busca  
de uma narrativa  
nacional

N.01 • junho 2020

Université de Genève  
Universität Zürich

# lugar



# língua



**Literatura  
História  
Estudos Culturais**

A Expo'98 e o Portugal  
pós-imperial em busca  
de uma narrativa  
nacional

N.01 • junho 2020

Université de Genève  
Universität Zürich

# lugar

#### **Comissão editorial**

Alexander Keese Université de Genève . Suíça  
André Masseno Universität Zürich . Suíça  
Eduardo Jorge de Oliveira Universität Zürich . Suíça  
Nazaré Torrão Université de Genève . Suíça  
Octavio Páez Granados Université de Genève . Suíça  
Pedro Cerdeira Université de Genève . Suíça  
Sofia L. Borges Centre d'Études Lusophones . Suíça

#### **Conselho científico**

Ana Cristina Chiara Universidade do Estado  
do Rio de Janeiro . Brasil  
António Sousa Ribeiro Universidade de Coimbra . Portugal  
Armelle Enders Paris-8-Vincennes-Saint-Denis . França  
Cláudia Castelo Universidade de Coimbra . Portugal  
Corinne Fournier Kiss Universität Bern . Suíça  
Francisco Noa Universidade Lúrio . Moçambique  
Helena Buescu Universidade de Lisboa . Portugal  
Jens Andermann New York University . EUA  
Jerónimo Pizarro Universidad de los Andes . Colômbia  
José Pedro Monteiro Universidade de Coimbra . Portugal  
Luís Trindade Universidade de Coimbra . Portugal  
Margarida Calafate Ribeiro Universidade de Coimbra . Portugal  
Maria Graciete Besse Sorbonne-Université . França  
Michel Riaudel Sorbonne-Université . França  
Onésimo Teotónio Almeida Brown University . EUA  
Paulo de Medeiros Warwick University . Reino Unido  
Pedro Cardim Universidade Nova de Lisboa . Portugal  
Rita Chaves Universidade de São Paulo . Brasil

#### **Direção artística e Curadoria**

Sofia L. Borges

#### **Design editorial**

Igor Ramos

#### **Secretariado**

Sofia L. Borges

#### **Contactos**

Comissão editorial: [lingua-lugar-info@unige.ch](mailto:lingua-lugar-info@unige.ch)  
Secretariado: [lingua-lugar-edicao@unige.ch](mailto:lingua-lugar-edicao@unige.ch)

#### **Conduta editorial**

A revista *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* é uma publicação semestral temática, que publica artigos originais, examinados por pares (*peer-review*) de livre acesso, indexada nas bases de dados da UNIGE e disponível para impressão.

#### **ISSN**

2673-5091

#### **Acessível online através do link**

<https://oap.unige.ch/journals/lingua-lugar/index>

#### **Uma edição de**

Centre d'Études Lusophones  
Unité de portugais, Université de Genève, Suíça  
Parceria Romanisches Seminar, Universität Zürich, Suíça

junho 2020

#### **Apoio**

Joint Seed Funding UNIGE & UZH



Soutenu par l'Académie suisse  
des sciences humaines et sociales  
[www.assh.ch](http://www.assh.ch)





A revista *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* é uma publicação da Université de Genève em colaboração com a Universität Zürich, cujo objetivo é difundir as literaturas e culturas de Portugal, Brasil e países africanos de língua oficial portuguesa. Publicada duas vezes por ano, a revista possui um dossiê temático, ensaios, entrevistas e espaço de criação artística e literária, promovendo assim, um espaço de circulação de textos e de reflexões em língua portuguesa a partir das duas universidades suíças, e aberta à colaboração de investigadores de todo o mundo que trabalhem estes temas. *Língua-lugar* tem como ponto de partida a obra de Herberto Helder, a dicção do falar das coisas, da expressão exata e do lugar preciso da própria literatura e suas relações com a história e com os estudos culturais. Esses campos, por sua vez, fornecem aos estudos literários em português, aspetos socioculturais tais como a dimensão da diáspora, da migração e dos estudos pós-coloniais para os quais a língua, na sua dinâmica estética, social, política e global, se torna um lugar para novos pontos de partida para estudos e debates.



# Índice

<b>08</b>	<b>Editorial</b>	Nazaré Torrão
<b>12</b>	<b>A língua dentro da própria língua: Herberto Helder, Maria Filomena Molder e a lógica do poema</b>	Eduardo Jorge de Oliveira
<hr/>		
<b>Dossiê temático: A Expo'98 e o Portugal pós-imperial em busca de uma narrativa nacional</b>		
<b>32</b>	<b>Introdução: Leituras do país dos "descobrimientos" no final do século XX</b>	Pedro Cerdeira
<b>44</b>	<b>De Afonso Henriques a Vasco da Gama: representações da história de Portugal na Exposição do Mundo Português (1940) e na Expo'98</b>	Pedro Martins
<b>66</b>	<b>Os "compridos narizes" dos portugueses: Expo'98, manuais escolares e história em multiperspectividade</b>	Marta Araújo

86	<b>Corvo Branco: construção e desconstrução de mitos</b>	Nazaré Torrão Octavio Páez Granados
106	<b>Terra Mãe (1998): uma estória feita de História(s). Pistas de leitura sobre o papel social da telenovela</b>	Catarina Duff Burnay
<hr/>		
<b>Fora do lugar</b>		
126	<b>My Friend Gil</b>	Ângelo Ferreira de Sousa
<hr/>		
<b>Lugar de memória</b>		
136	<b>Memórias Pós-imperiais: Luuanda, de José Luandino Vieira, e Luanda, Lisboa, Paraíso, de Djaimilia Pereira de Almeida</b>	Paulo de Medeiros
<hr/>		
<b>Varia</b>		
152	<b>Linguagem em delírio: a literatura contracultural brasileira nos anos 60 e 70</b>	André Masseno
<hr/>		
<b>Entrevista</b>		
168	<b>com Lídia Jorge</b>	Nazaré Torrão
<hr/>		
200	<b>Notas Biográficas</b>	

# Editorial

Este é o primeiro número da revista *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais*. Cabe-me apresentar em nome da equipa editorial o nosso projeto. A ideia surgiu no seio do Centre d'Études Lusophones da Université de Genève, de modo a partilhar os resultados dos encontros que aí se realizam com especialistas de diferentes áreas das culturas em língua portuguesa; depressa se abriu a colegas da outra universidade suíça onde também há um núcleo de ensino de português, a Universität Zürich, e é nosso objetivo acolher outras vozes de outros lugares. O formato digital de acesso gratuito é justificado por este desejo de abertura a leitores de todos os quadrantes que se interessem pelas culturas dos países de língua oficial portuguesa e a autores que queiram participar com artigos e organização de dossiês. A partir da sua base suíça a revista *Língua-lugar* pretende ser um vetor de ligação entre lugares através da língua comum: o português.

Estamos plenamente conscientes que a língua que partilhamos tem diferentes normas, cambiantes, histórias e é suporte de culturas muito distintas. A língua não chegou de forma pacífica a todos os lugares onde é falada hoje. Temos consciência da violência histórica do colonialismo e do imperialismo e da diferença de poder económico dos vários países de língua oficial portuguesa, com consequências diretas na produção cultural e no acesso à mesma. A revista é também uma tentativa de democratizar a cultura e de a partilhar. As memórias históricas, culturais e identitárias coincidem às vezes, cruzam-se, sobrepõem-se e entrecam-se. Todavia é nossa convicção que conhecermos os pontos de vista diversos, e muitas vezes divergentes, e desconstruir os discursos nacionalistas só pode enriquecer o conhecimento da nossa própria história e contribuir para desenvolvermos identidades pessoais e coletivas mais conscientes, plurais e integrativas.

A reflexão que pretendemos é também ela plural na sua forma e disciplinas. Todos os números incluirão um dossiê temático pluridisciplinar, uma secção *Varia*, uma entrevista a um criador, um artigo sobre uma personalidade histórica ou artística do passado numa secção que chamámos *Lugar de memória* e uma criação artística ou literária, que por se diferenciar do discurso analítico que predomina na revista designámos *Fora do lugar*. Modo de dizer... o seu lugar na revista é mais do que justificado, pois qualquer forma de arte plasma um momento histórico, uma atmosfera, uma cultura, introduzindo uma distância útil, através da transfiguração estética. A um tempo é fruto da sociedade que a influencia e enforma e é agente nessa mesma sociedade, a arte nunca é neutra, do mesmo modo que não o são a literatura ou os discursos analíticos sobre história ou literatura.

Na revista *Língua-lugar: Literatura, História, Estudos Culturais* defendemos a reflexão crítica dos discursos literários, artísticos, históricos, sociais, como modo de ser e estar na sociedade, cada vez mais necessário num tempo em que as tecnologias de informação influenciam as sociedades de modo insidioso. Outra forma de pôr em prática o que Michel Foucault entende por crítica, como lembra Paulo de Medeiros no seu artigo: “a crítica, como arte de não ser governado”.

Assim, neste primeiro número tem particular destaque o dossiê temático *A Expo’98 e o Portugal pós-imperial em busca de uma narrativa nacional*. Organizado por Pedro Cerdeira, é o resultado de um encontro promovido pelo Centre d’Études Lusophones em novembro de 2018, onde se analisou, 20 anos depois da sua realização, a Exposição Internacional de 1998, que decorreu em Lisboa. Como explica Pedro Cerdeira no seu texto de introdução ao dossiê, todas as exposições internacionais funcionam para os países que as organizam como manifestações de propaganda da sua imagem, servindo internamente para a (re)criação de uma ideia da nação e, externamente, para afirmação de poder, numa articulação de lógicas políticas, comerciais e culturais. Acrescente-se que o moto da Expo’98 era “Os Oceanos, Um Património para o Futuro”, mas dado a iniciativa da exposição ter partido da Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, dando-se ainda a coincidência de 1998 ser a data do quinto centenário da chegada de Vasco da Gama à Índia, a Expo’98, do lado português, centrou-se, de facto, numa releitura do passado histórico nacional, em particular do período dos “descobrimientos”, construindo uma versão mais consentânea com o momento pós-colonial. Interessava-nos saber como esse novo discurso nacional era construído, o que calava, o que punha em evidência e com que recursos. O dossiê apresenta uma análise pluridisciplinar: histórica, literária, cultural. Para além do texto de Pedro Cerdeira que enquadra a Expo’98 no âmbito das exposições internacionais estrangeiras e das exposições nacionais de comemoração do império português, inclui artigos que analisam algumas das realizações promovidas e/ou suscitadas pela Expo’98 que contribuíram para essa nova interpretação do passado nacional: a arquitetura e utilização do espaço da cidade, os discursos, as performances, uma ópera, um vídeo apresentado no pavilhão de Portugal e uma telenovela que passava na televisão enquanto decorria a Expo’98. Os autores mobilizam conceitos como mito e universos simbólicos (Nazaré Torrão e Octavio Páez Granados), fazem uma leitura crítica do multiculturalismo que se pretendia representar nos *media* e do chamado “encontro de culturas” (Catarina Duff Burnay), criticam o uso feito da multiperspetividade na abordagem histórica (Marta Araújo).

A secção *Fora do lugar* alarga a análise da Expo'98, com desenhos de Ângelo Ferreira de Sousa, realizados na época, utilizando a mascote da exposição, o Gil, e uma garrafa de Coca-cola, referência a um patrocinador da exposição e crítica à relação de forças entre estados.

De orientação estritamente literária, o artigo de Eduardo Jorge de Oliveira sobre Herberto Helder (e Maria Filomena Molder) de quem tomámos o conceito Língua-lugar para título da revista, é uma reflexão sobre a materialidade da língua e a sua mobilidade (desvio de sentidos, descontextualizações, sintaxes inesperadas, entre outras formas) e o modo como o ato poético reordena o mundo, dando-lhe outra forma e propondo outros sentidos. Como diz o autor “Orgânico ou inorgânico, o mundo é criado pela língua: o som das palavras recupera a dimensão de uma língua que não é apenas arcaica ou inconsciente, mas imemorial”. Nesse sentido pareceu-nos que o título *Língua-lugar* poderia precisamente apontar também para essa dimensão inconsciente e arcaica da língua, insistindo na pluralidade de que se reveste o português.

Na secção *Lugar de memória*, Paulo de Medeiros recorda a obra *Luanda* de Luandino Vieira, colocando-a em relação com o romance de Djaimilia Pereira de Almeida, *Luanda, Lisboa, Paraíso*, numa reflexão sobre memórias pós-imperiais, entendidas como os processos complexos de lembrar e esquecer, relacionados com a devastação provocada pelas diversas práticas de imperialismo e colonialismo. Passado colonial e presente pós-imperial são postos em relação através das representações socio-políticas presentes em ambas as obras, que evidenciam mecanismos de inclusão e exclusão social que ultrapassam o mero quadro geográfico de referência, mas que se podem estender a outros países colonizados e à Europa como conjunto de estados cujo desenvolvimento foi inequivocamente marcado pela construção de impérios, numa relação estreita com o desenvolvimento do capitalismo. É salientada ainda a importância histórica das obras literárias na resistência contra a opressão, passada como presente. É também essa a linha seguida no artigo de André Masseno, na secção *Varia*, sobre a literatura contracultural nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil como forma de luta contra a ditadura que então governava o país, expondo as formas utilizadas pelos autores da contracultura para propor realidades alternativas à que se vivia. São expostos os recursos linguísticos utilizados para criar um delírio como resposta burlesca à repressão ditatorial, mais uma vez introduzindo a política na literatura.



Para a entrevista deste primeiro número, foi escolhida a escritora Lídia Jorge. A sua obra é o exemplo perfeito de como a literatura reflete o momento histórico ao mesmo tempo que age na *res publica* através da configuração estética. A sua reflexão sobre os motivos que a levaram a escrever *Os Memoráveis* e as reações que o romance suscitou são a prova disso mesmo e de como através da literatura se pode contribuir para uma compreensão diferente e complementar da sociedade, através do prazer e da estética. Destaco as seguintes afirmações: “A literatura pode transfigurar, pode, através da palavra e da busca da beleza, dizer sem usar as palavras exatas – ‘Não se acomodem’” e “O que me atraiu para a escrita deste livro e constitui no fundo a sua carne, foi a ambiguidade dessas situações, a ironia da História, a erosão da memória. Por isso escrevi um livro com certo grau de complexidade, porque querendo ser fiel à História, me distanciei dela criando uma fábula que em si condenasse o conflito”.

No seu conjunto este primeiro número espelha os princípios orientadores da revista: pluridisciplinaridade, entendimento crítico de discursos sociais, artísticos e históricos. Por ser o primeiro, está ainda muito ligado à equipa editorial criadora do projeto *Língua-lugar* e, devido à especificidade do tema do dossiê, prevalecem os artigos sobre temas portugueses, sem que esse seja o propósito editorial designado, mas fruto das circunstâncias. Gostaria ainda de deixar uma palavra de agradecimento a todos os que acreditaram no nosso projeto e o apoiaram: autores, entrevistada, revisores externos, conselho científico e instituições que apoiaram financeiramente este primeiro número – Universidade de Genebra, Academia suíça das ciências humanas e sociais (ASSH) e UNIGE – UZH Joint Seed Funding.

**Nazaré Torrão**

---

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e199>

# A língua dentro da própria língua: Herberto Helder, Maria Filomena Molder e a lógica do poema<sup>1</sup>

---

**Eduardo Jorge de Oliveira**  
Romanisches Seminar  
Universität Zürich  
• eduardo.jorge@rom.uzh.ch

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e200>

<sup>1</sup> Ao longo do ensaio será reproduzido em fotografia o texto de Maria Filomena Molder sobre Herberto Helder. Fotografias de Sofia L. Borges.

**NOTA 1** As citações que se encontram ao longo das diversas notas laterais surgem na sua língua original no final deste artigo.

**NOTA 2** A pedido do autor, nenhuma das imagens deste artigo, à excepção da primeira, foi numerada ou legendada.

Este ensaio faz parte de um estudo mais amplo sobre as contribuições de Walter Benjamin e Roman Jakobson para a compreensão da língua como um fenômeno material para a poesia. No caso mais preciso, estudamos esses aspectos na poesia de Herberto Helder, com atenção particular ao livro *A faca não corta o fogo* (2008/2014), que é lido à luz de *Dia alegre, dia pensante, dias fatais* (2017) de Maria Filomena Molder.

**Palavras-chave:** Poesia; Língua; Filosofia; Herberto Helder; Maria Filomena Molder.



*Cet essai fait partie d'une étude plus large sur les contributions de Walter Benjamin et Roman Jakobson à la compréhension de la langue comme un phénomène matériel pour la poésie. Dans un cas plus précis, cette étude considère cet aspect dans la poésie d'Herberto Helder, notamment avec le livre A faca não corta o fogo (2008/2014), qui a été lu à la lumière de Dia alegre, dia pensante, dias fatais (2017), de Maria Filomena Molder.*

**Mots-clefs:** Poésie; Langue; Philosophie; Herberto Helder; Maria Filomena Molder.

e quem não queria uma língua dentro da própria língua?  
Herberto Helder, "A faca não corta o fogo", *Poemas completos*

*Tudo aceita sem discurso, a palavra nunca é discurso, a linguística  
não lhe mete o dente, é acto vivo de um animal, mamífero,  
enlouquecido (como diz Pascoaes). Na palavra há restos de comida,  
sangue e tudo o mais, ela não pode ser um signo convencional:  
"a beleza do corpo no centro da beleza do mundo"*  
Maria Filomena Molder, "Relação da palavra beleza  
em A faca não corta o fogo, de Herberto Helder"

### Função poética e *ready-made*

Ferdinand de Saussure define a língua como um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias adotadas pelo corpo social para que o exercício desta faculdade seja exercido pelos indivíduos.<sup>2</sup> A língua é um objeto exato para a literatura e particularmente para a poesia, onde as palavras assumem uma dimensão material que praticamente as aproxima dos objetos, deslocando-as do uso prosaico e comunicacional. A dimensão concreta da língua, as figuras do inconsciente que dela surgem ou sobrevivem, os atos falhos, ditos populares, expressões religiosas, são aspectos indissociáveis da vida material das mais variadas sociedades. Ademais, por mais que essa constatação possa ser uma generalidade inútil, ela busca enfatizar aquilo que André Jolles nomeou de "formas simples" para ampliar o escopo da leitura da obra literária, sendo que esta não é vista como algo acabado e total. A mobilidade relativa dos elementos da língua – forma e sentido amalgamados – e seu desvio para o ato poético merecem ser discutidos a partir de Roman Jakobson e de Marcel Duchamp. Roman Jakobson demonstrou a partir da função poética<sup>3</sup> que a poesia desloca as palavras do uso comunicativo e transitório da língua para dar-lhes

<sup>2</sup> Ferdinand Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, ed. Charles Bally, Albert Sechehaye, Albert Riedlinger. Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 73.

<sup>3</sup> Roman Jakobson conferiu um lugar de destaque para a poética a partir da pergunta retórica: o que faz de uma mensagem verbal uma obra de arte? O linguista não situa o fenómeno poético fora do seu campo e enquadra o princípio entre a expansão dos fenómenos linguísticos no tempo e no espaço em relação com a difusão espacial e temporal dos modelos literários. Para a citação deste ponto ver: "Às vezes se diz que a poética, ao contrário da linguística, tem a tarefa de julgar o valor das obras literárias. Esta forma de separar os dois campos baseia-se numa interpretação comum, mas errada, do contraste entre a estrutura da poesia e outros tipos de estruturas verbais: estas últimas, diz-se, são opostas pelo seu carácter fortuito e não intencional ao carácter intencional e premeditado da linguagem poética. Na verdade, toda conduta verbal é dirigida por metas, mas os objetivos variam - este problema, da conformidade entre os meios empregados e o efeito desejado, é de crescente preocupação dos pesquisadores que trabalham nas diversas áreas da comunicação verbal. Há uma estreita correspondência, muito mais próxima do que os críticos pensam, entre a questão da expansão dos fenómenos linguísticos no tempo e no espaço, e a da difusão espacial e temporal dos modelos literários". Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*. 1. *Les fondations du langage*. Trad. Nicolas Ruwet. Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 211.

uma nova situação, estética, ainda que o poema seja considerado banal e prosaico. A operação de deslocamento da função semântica da palavra é somada a sintaxes inesperadas, operações textuais que consideram sílabas e fonemas na organização de imagens verbais. Existe uma vocação lírica do canto – dada a atenção ao ritmo – que abre novas relações com o tempo e com o espaço. Um contemporâneo de Jakobson, Marcel Duchamp, poderia ser uma outra referência para o fenômeno poético. Os escritos de Duchamp apresentam situações nas quais palíndromos se mesclam com o transvestimento, como figura no caso de Rose Sélavy.<sup>4</sup> Seria a poesia um *ready-made*<sup>5</sup> da língua ao mudar as palavras de lugar? Ademais, o século XX foi um período em que diversos procedimentos críticos, artísticos e literários – do formalismo russo ao *ready-made*, passando pelo estruturalismo e pelo pós-estruturalismo – contribuíram para a ampliação de um repertório de leitura das formas e para a formação de um vocabulário que faz parte de uma gramática sensível que não para de se expandir. De Victor Chklovski, *A arte como procedimento*, 1917, à obra de Roland Barthes, passando pelas *Mitológicas*, de Claude Lévi-Strauss, 1964-1971, a língua não cessa de produzir seus ruídos que escapam da pura eficácia comunicacional. Esse barulho não deixa de assinalar uma utopia, como observou Roland Barthes, cuja definição desenvolve o que ele chamou de “música do sentido”: “no seu estado utópico a língua seria expandida (...) até formar um grande tecido sonoro no qual o aparelho semântico se encontraria irrealizado; o significante fônico, métrico, vocal, desdobrar-se-ia em toda a sua sumptuosidade, sem que o signo se separe dele (...) mas também sem que o sentido seja brutalmente dispensado (...)” (2002, p. 801). Essa definição pode ser associada diretamente à prática poética na sua dimensão de ordenação outra do mundo. Ao cortar e colar, ao montar e remontar as circunstâncias, reordena-se o cosmos a partir de um material da língua desde os mais remotos cantos organizados em prosa ou em verso, sejam eles épicos ou dramáticos, aos sons *fora de tom* – para basear-se na música atonal e nas experiências verbais de Kurt Schwitters, como em *Ursonate* (1932), mais precisamente.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Rose Sélavy pode ser considerado um caso desconhecido para Jakobson. Um transvestimento linguístico que ultrapassa os limites do artístico, do literário e do verbal e que, ao mesmo tempo, inscreve o texto na banalidade. Essa matéria se aproxima da obra da poeta Adília Lopes. Para focar em Rose Sélavy, Michel Sanouillet anota: “Os exercícios verbais de Duchamp não têm nem essa panachê nem essa dimensão lírica. Se existe um poema, ele está além do 3º grau, neste campo de Rose Sélavy, um neutro, atonizado, não abafou a terra de ninguém, onde a felicidade só é concebível de forma contraditória: quão árido, quão fértil, quão alegre, quão triste”. Marcel Duchamp. *Duchamp du Signe*. Dir. Michel Sanouillet. Paris, Flammarion, 1975, p. 145.

<sup>5</sup> Expressão do artista Marcel Duchamp na qual sublinhamos a dimensão do caráter verbal: “Uma característica importante: a frase curta que ocasionalmente escrevi sobre o *ready-made*. Esta frase, ao invés de descrever o objeto como um título teria feito, pretendia levar a mente do espectador a outras regiões mais verbais. Às vezes eu adicionava um detalhe gráfico de apresentação: eu o chamava para satisfazer minha propensão para aliterações, ‘*ready-made* ajudado’”. Duchamp escreveu a breve nota em 1961. Marcel Duchamp. *Duchamp du Signe*. Dir. Michel Sanouillet. Paris, Flammarion, 1975, p. 191.

<sup>6</sup> “A sonata é melhor de ouvir do que de ler. Por isso, eu mesmo gosto de apresentar minha sonata em público, fico feliz e aberto a convites para recitá-la em qualquer lugar.” Kurt Schwitters, “Meine Sonate in Urlauten” (1927). *Die literarischen Werke*. Band 5. Manifeste und kritische Prosa. Köln, DuMont, 1998, p. 289.

A citação de Maria Filomena Molder na epígrafe deste estudo deixa claro que os procedimentos poéticos de Herberto Helder buscam outras maneiras de organizar o caos da linguagem pela ordem da língua.

Esse ponto de partida apresenta alguns aspectos que serão considerados na leitura de Herberto Helder, sobretudo a partir das observações de Maria Filomena Molder. Tais observações feitas sobre o uso da palavra “beleza” por Herberto Helder e que fazem parte do que ela evoca: a presença de signos impuros dos quais a beleza do corpo emerge. Em um pequeno volume intitulado *A filosofia e o resto*, Molder comenta Platão. O título é “escutaríamos nós um carvalho ou uma pedra, se eles dissessem a verdade?” (1996, p. 77). A partir da filosofia, a autora descreve uma diferença que está presente nos poemas de Herberto Helder. Segundo Molder, “há uma multidão de mediações, de planos, de andares, de graus, de medidas de descontinuidade entre estar vivo e perceber que está vivo” (1996, p. 82). Herberto Helder lida com esse “desajustamento” (Molder) ao articular o mundo gramatical com o real quotidiano.

### **Fogo, corpo e cosmos: “pequenas digitações gramaticais, com piscadelas de olho ao “real quotidiano” (2014, 578).**

Herberto Helder (1930 – 2015) levou a língua portuguesa aos limites do exprimível e do dizível<sup>7</sup> de modo que sua obra mede sensivelmente as condições meteorológicas do homem. Suas “digitações gramaticais” também podem ser consideradas “prestidigitações gramaticais”, sobretudo nas versões “mudadas”, isto é, traduzidas ao português de um pequeno livro intitulado *As magias*.<sup>8</sup> Na introdução o poeta parece resumir a própria poética:

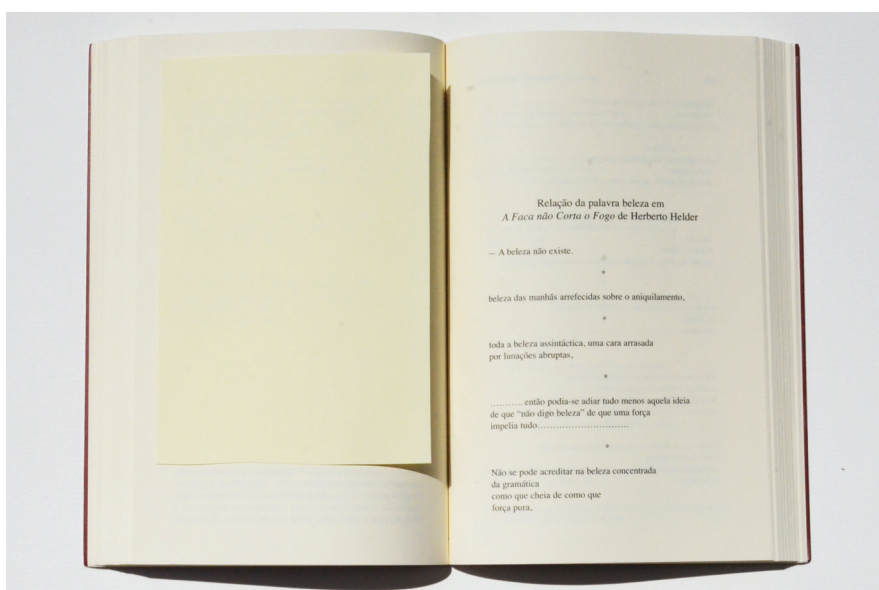
Claro, considerávamos importantes essas palavras da linguagem, essas palavras comuns. Excitadas como matilhas, boas para caçar, farejar, matar. Mas há outra língua, que falávamos antes de nascer. Uma língua muito antiga, não servia para nada, não era a língua do comércio entre os homens. Não era decerto uma língua de sedução, para subornar, ou para dominar.

<sup>7</sup> A diferença é elementar, mas merece ser ressaltada: o dizível é uma expressão que contém virtualmente as possibilidades daquilo que pode ser dito e formulado, enquanto que o exprimível guarda aquilo que pode ser expresso ou mostrado e o que põe ambos em comum é a dimensão enunciativa que o dizível e o exprimível portam, isto é, que pode se realizar. Ainda que a poesia seja majoritariamente uma linguagem verbal, os limites do dizível e do exprimível são aqueles com que cada poema lida. A particularidade da obra de Herberto Helder é que o dizível provém de uma violência das metáforas; estas, por sua vez, não cristalizam o sentido, porque há muitas figuras do dizer, do falar, do ritmo no qual o poeta se exprime. O poema está muito ligado aos signos do corpo e parece que muda com ele. Esse comentário, no entanto, assim como o presente estudo, assume a responsabilidade de ser apenas uma leitura parcial de alguns de seus poemas, boa parte feita à luz da obra de Maria Filomena Molder.

<sup>8</sup> Herberto Helder. *As magias. Alguns exemplos. Poemas mudados para o português*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2010. Publicado originalmente em 1987. O livro tem poemas de Henri Michaux, cantos dos pigmeus da África equatorial, dos lugures, da Ásia central, danças e encantamentos do Gabão, cantos de cerimônias canibais da Colômbia britânica, Lezama Lima, cerimônias da puberdade feminina dos índios cunas do Panamá, feitiços de Blaise Cendrars, etc. Convém mencionar o artigo de Álvaro Faleiros e Pedro Cesarino: “Herberto Helder Tradutor de Poéticas não-Europeias” em que os autores discutem o termo “mudados” utilizado por Helder, ao invés de traduzidos. Além de *As magias*, os autores analisam obras que não foram aqui abordadas tais como *O bebedor nocturno*, 1961-1966, *Oulof*, *Poemas ameríndios* e *Doze nós numa corda*, sendo esses três livros de 1997. Álvaro Faleiros e Pedro Cesarino. “Herberto Helder Tradutor de Poéticas não-Europeias”. *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 39, n. esp., set-dez, 2019, pp. 348-371.

Dela provinham as palavras, estas palavras: fluidos, vento, bilha, órfã, carris, dormir, coração, constelada, cisne, lasciate, vapor, contorno, opala, vem... Existiam ao mesmo tempo que a vida, não desligadas dela. Eram uma dança, uma natação, um voo, eram movimento (Helder, 2010, pp. 12-13).

Sua busca não deixa de ser uma homologia entre a vida e a língua. Homologia que constrói uma utopia imediata para todos os poetas e que incide na realização de cada poema. Ela é o signo vital. Em Herberto Helder ela é particular no sentido em que os versos e os livros participam de um movimento metamórfico da vida. Do cosmos à transformação do corpo, dos detalhes da vida comum dos homens às microscopias da vida das plantas ou da composição dos minérios, Helder aproxima as palavras das observação-participação da vida. Se os versos apresentam e entram em metamorfose é porque os movimentos vitais também estão em constante movimento. Orgânico ou inorgânico, o mundo é criado pela língua: o som das palavras recupera a dimensão de uma língua que não é apenas arcaica ou inconsciente, mas imemorial. O leitor há de se surpreender com uma espécie de fábula da língua antes do homem, a saber, deste ser construído para seduzir, comunicar e participar do comércio do mundo. Tal fábula é musical e corporal. Enfim, como escreveu o poeta no mesmo prefácio: “A música entra pelos ouvidos e deve sair pela boca, ou então pelas ancas” (2010, p. 13).



### imagem 1

Ao longo do ensaio será reproduzido em fotografia o texto de Maria Filomena Molder sobre Herberto Helder.

As imagens ao longo do texto são citações visuais que expõem o pensamento da autora.

Fotografias: Sofia L. Borges.

O autor agradece a gentileza da Relógio d'Água e da autora pela autorização em reproduzir as referidas páginas do livro *Dia Alegre, Dia Pensante, Dias Fatais*.



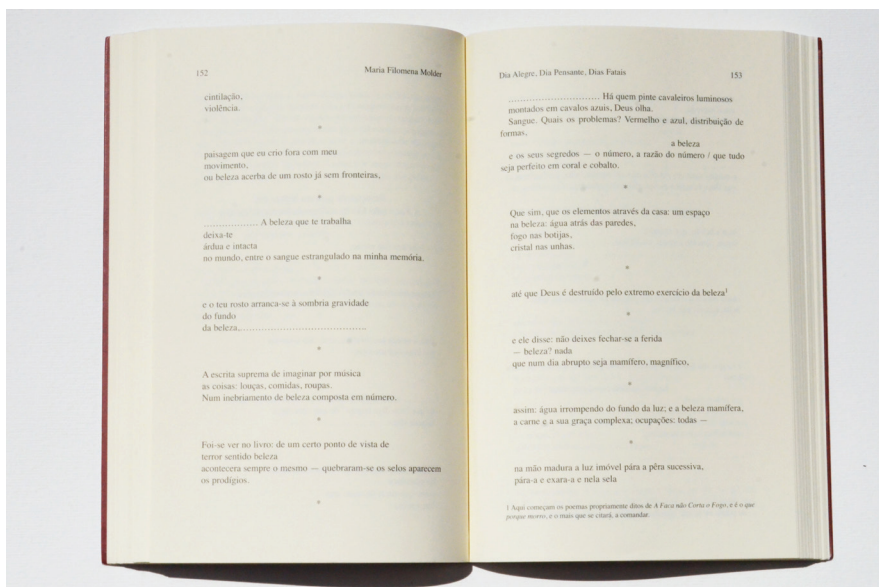
“Um poema cresce inseguramente / na confusão da carne” (2014, p. 28) são os primeiros versos de “O poema” do livro *A colher na boca*, de 1961. Esse modo de escrever um poema nomeando-o poema com artigo definido reflete uma sensibilidade que vem do universo dos objetos e das coisas, da percepção vinda de um contato do corpo com o mundo mediado por um objeto. A propósito do dizível, os versos seguintes o exprimem de modo que o poema praticamente nasce não da ideia, mas do metabolismo, da circulação sanguínea, até materializar-se em palavras. O poema “sobe ainda sem palavras, só ferocidade e gosto, / talvez como sangue / ou sombra de sangue pelos canais do ser.” (2014, p. 28). O poema se expande simultaneamente em uma dimensão física e metafísica que praticamente coincide com o caráter físico da dimensão material do poema. Um exemplo está no verso: “o reino por essa linha lírica em que aprendi a morrer, / e porque estou morrendo aprendo / a unidade do mundo” (2014, p. 582). O poeta criou uma “política rítmica” na qual ele e a língua entram em uma relação de morte, ou melhor, nas palavras de Maria Filomena Molder: “entre estar vivo e perceber que está vivo” (1996, p. 82). A relação entre corpo, palavra e língua é de ordem sintática: “estou a morrer a língua que não é curda nem inglesa, / a Morrê-la ao rés das unhas e da boca” (2014, p. 583). As palavras impressas se adequam a um sistema de respiração particular apoiando-se em medidas que não são determinadas apenas pela versificação e pela cesura. O poeta explora os detalhes da plasticidade da língua, expandindo os próprios limites do humano, isto é, de suas formas de contato com o mundo. Trata-se de uma língua que tateia o mundo, tocando com as palavras as superfícies rugosas, lisas, pegajosas e cósmicas como nesta sequência de versos de *A faca não corta o fogo*, que dessa vez segue no sentido inverso de *A colher na boca*, é o mundo que vem às mãos e existe numa versificação irregular como pode ser a respiração (do poema) proposta: “com a mão aprendiz cólho o áspero alimento do mundo, / e rosto, membros, torso, radiações dos dedos, / trabalho no meu nome, / obra pequena da hemoglobina, enxôfre, células, osso, lume, / para estar mais perto de quem acaso me chame ou toque / – eu, / sem beleza nem maravilha, / só dor, / desamor ou descuidada memória – / mas me conheça por isso que não é bem música, / talvez sim um som / difícilimo, sêco, acerbo, rouco, côncavo, precaríssimo / de apenas consoantes, / pregos” (2014, pp. 583-584).

No comentário feito por Maria Filomena Molder na epígrafe deste estudo pode-se sentir o uso preciso da língua, pouco abstrata, cujos signos possuem restos de comida, sangue e matéria que não possibilita que a palavra seja abstraída por uma máquina de metáforas a produzir clichês na linguagem. As máquinas de Helder são líricas e emaranham paisagens.<sup>9</sup>



Tendo as edições de *A faca não corta o fogo* como exemplo, os livros não coincidem: a edição de 2008 é diferente daquela publicada em 2014 em *Poemas completos*.

Herberto Helder manteve uma dimensão morfológica no poema, fato que nos permite uma aproximação com a tese de Maria Filomena Molder, *O pensamento morfológico de Goethe*. A unidade do mundo que o poeta aprende morrendo pela linha lírica tem muito em comum com o uso do símile em uma dimensão produtiva, porque existe uma linha morfológica que Maria Filomena Molder determina em termos de motivos: “experiência de multiplicidade, convicção da existência de um princípio de unidade que permita reunir num comum a origem e o devir, através do reconhecimento da origem no devir mesmo” (1995, p. 85). Em *Poemas completos*, o leitor tem acesso a um provérbio grego: “Não se pode cortar o fogo com uma faca” (2014, p. 534). Origem e devir estão a crepitar na imagem do fogo. O poeta mantém o verso no tempo presente, isto é, na ação do fogo que não é a ação do homem. A ação humana sugerida a partir do corte não pode dividir, retirar, subtrair aquilo que combina o passado e o porvir. O poeta tem a consciência de que o tempo queima, não se pode cortá-lo, mesmo com o objeto mais afiado que sua imaginação pode conceber.



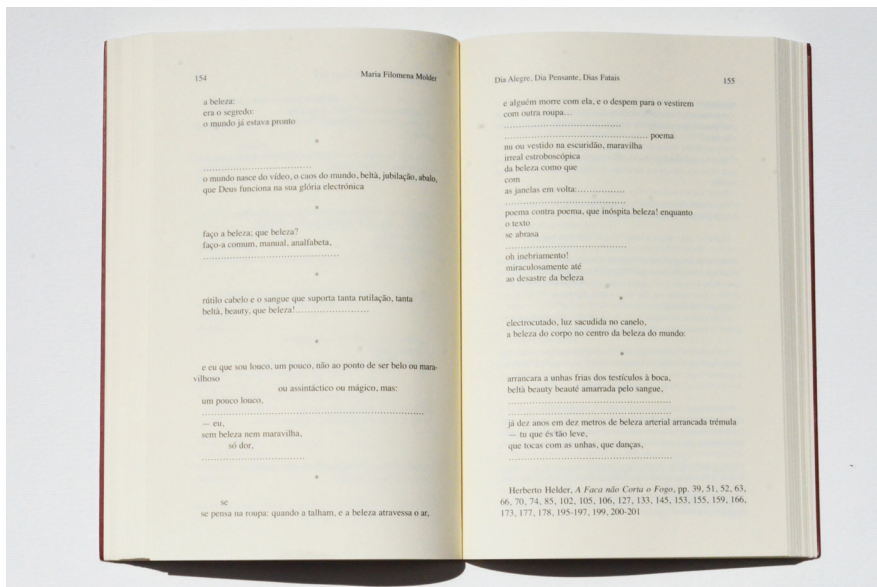
<sup>9</sup> Ver: Herberto Helder, “A máquina lírica e A máquina de emaranhar paisagens”, *Poemas completos*, Porto, Porto Editora, 2014.

Aliás, ao deslocar um provérbio grego ao modo de um *ready-made*, Herberto Helder enfatiza não o homem, mas o objeto: a faca. É a faca contra o fogo. Toda a negatividade da faca, seu acabamento pela força do trabalho humano não pode dividir a unidade do fogo ou, melhor dito, sua ação no tempo presente. Esse é um enigma para a concepção de beleza observada por Maria Filomena Molder. Além disso, o primeiro verso é: “até que Deus é destruído pelo extremo exercício da beleza” (2014, p. 535). Na edição do livro de 2008 existe outra imagem-símile: a imagem da maternidade que explode pelo “sorriso louco das mães”: “No sorriso louco das mães batem as leves / gotas de chuva”.<sup>10</sup> Mesmo que o objetivo não seja identificar um método de Herberto Helder de reescrever os livros e os poemas, convém analisar como a língua possui um lugar preciso no uso destes símiles. Há gramática e construções sintáticas, mas elas exprimem uma dor e estremezem, tiritam, de modo que o autor não afastou do poema a fisiologia do corpo a crepitar verso a verso:

no mundo há poucos fenómenos do fogo,  
 ar há pouco,  
 mas quem não queria criar uma língua dentro da própria língua?  
 eu sim queria,  
 o tempo doendo, a mente doendo, a mão doendo,  
 o modo esplendor do verbo,  
 dentro, fundo, lento, essa língua,  
 errada, soprada, atenta,  
 mas agora já nada me embebedada,  
 já não sinto nos dedos a pulsação da caneta,  
 a idade tornou-me louco,  
 sou múltiplo,  
 os grandes lençóis de ar sacudidos pelo fogo,  
 noutro tempo eu cobria-me com todo o ar desdobrado,  
 havia tanto fogo movido pelo ar dentro,  
 agora não tenho nada defronte,  
 não sinto o ritmo,  
 estou separado, inexpugnável, incógnito, pouco,  
 ninguém me toca,  
 não toco (Helder, 2008, pp. 168-169).

---

**10** “No sorriso louco das mães batem as leves / gotas de chuva. Nas amadas / caras loucas batem e batem / os dedos amarelos das candeias. / Que balouçam. Que são puras. / Gotas e candeias puras. E as mães / aproximam-se soprando os dedos frios. / Seu corpo move-se / pelo meio dos ossos filiais, pelos tendões / e órgãos mergulhados, / e as calmas mães intrínsecas sentam-se / nas cabeças filiais. / Sentam-se, e estão ali num silêncio demorado e apressado, / vendo tudo, (...). Herberto Helder. *A faca não corta o fogo*, Porto, Porto Editora, 2008, p. 5.



Maria Filomena Molder assinalou que *A faca não corta o fogo* é um livro sobre a beleza.<sup>11</sup> A beleza que abala uma ideia de Deus. A partir do fragmento do poema, o fogo *incorpora* (e não *queima*) a fragilidade da beleza de tal modo que, menos que uma questão teológica, Herberto Helder parece dar continuidade à questão respondida por Cocteau<sup>12</sup> quando lhe foi perguntando o que ele salvaria de sua casa em caso de incêndio. A resposta foi: o fogo.<sup>13</sup> Os poetas, em geral, para manterem a chama da palavra acesa seguem a tradição prometeica de serem ladrões de fogo. Eles roubam o fogo dos deuses pela língua, lugar em que também sentem as dores, os castigos e os prazeres do corpo. A chama do fogo está ligada tanto ao conhecimento, quanto ao estado de transformação da matéria. Em *O químico e o alquimista. Benjamin, leitor de Baudelaire*, de Maria Filomena Molder, podemos encontrar pelo menos dois momentos em que podemos aproximá-lo de Herberto Helder. O primeiro deles é a “radiação expressiva”: “a essência linguística do ser humano é a nomeação, a qual acaba por coincidir com sua essência espiritual. Isto é, o homem manifesta sua compreensão por meio do poder que tem em dar nomes, pelos quais reconhece a irradiação expressiva dos seres, sua magia, como

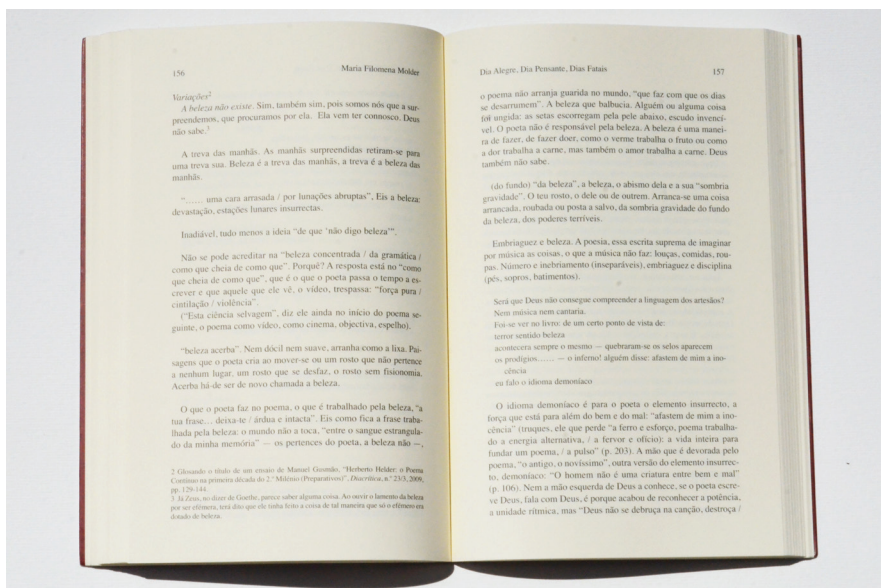
**11** A partir da leitura de Maria Filomena Molder percebe-se que Herberto Helder desenvolveu com singularidade a dimensão da beleza presente na lírica de Camões, cujo exemplo do fragmento da “Canção 15” aproxima-os: “Por que vossa beleza a si se vença, / Tais extremos mostrastes, / Que mais bela ficaste(s) / Co passado rigor desta doença”. Luís de Camões. *Lírica* (org. José Lino Grünewald). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992, p. 208. Uma observação que merece um desenvolvimento posterior repousa na diferença que os aproxima: Herberto Helder produz um novo caos meteorológico na estrutura celeste de Camões, até porque a máquina do mundo era outra e a poesia sabe disso.

**12** Em *Secrets de Beauté*, duas anotações de Cocteau iluminam a questão da beleza: “A palavra poesia é muito abusada, é usada para tudo o que parece poético”. Mas a poesia não pode ser poética. O que é poético se beneficia da luz que a poesia emite” e “Todo poeta é póstumo”. É por isso que é muito difícil para ele viver. Seu trabalho o odeia, o come, quer se livrar dele e viver sozinho como lhe agrada. Se ele vem à frente, é deixado pelas suas vozes”. Jean Cocteau. *Secrets de Beauté*. Paris, Gallimard, 2013, pp. 26-27.

**13** “Se o fogo incendiasse minha casa, o que eu tiraria? Eu gostaria de tirar o fogo”. Jean Cocteau. *Clair-obscur* (1954). Paris, Seuil, 2007.

Benjamin lhe chama” (2011, p. 23). Maria Filomena Molder comenta um ensaio fundamental de Walter Benjamin, “Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana”. O segundo momento é uma ênfase à audição. Passar de uma língua a outra, na concepção benjaminiana da tradução significa produzir uma espécie de “eco”. A circulação das imagens dos poemas de Herberto Helder, por exemplo, tem muito que ver com um movimento da boca ao ouvido. Molder anota que “o poeta está imerso na língua, não está fora dela, está dentro, está dentro da floresta mais secreta” (2011, p. 24). As línguas se separam pelo modo de querer dizer, esta é a particularidade evocada pela filósofa. O poema participa da imagem de um animal vivo “que não se deixa tocar por quem não consegue reconhecer o seu modo de estar vivo” (2011, p. 28). Essa breve passagem por *O químico* e o *alquimista* nos ajuda a compreender que a linguagem é um lugar exterior à língua, na qual seguramente esta última participa e que tem nos poetas seus atores fundamentais.

Talvez seja o caso de indagar as direções entre o poeta e o filósofo pelos caminhos da língua e da linguagem. Vilém Flusser, por exemplo, em *Língua e realidade*, não hesitou em afirmar que conhecimento, realidade e verdade são aspectos da língua (2004, p. 34). Segundo Flusser, “ciência e filosofia são pesquisas de língua”, “religião e arte são disciplinas criadoras de língua” (2004, p. 34). Esse modo esquemático de situar campos do conhecimento e realidades em planos distintos da língua não deve, todavia, nos fixar a funções isoladas, mas no conjunto que desde os tempos remotos os poetas – ladrões de fogo – souberam: o fogo permite



tanto uma relação cosmológica com o mundo quanto uma afirmação topográfica no mundo. Segundo Flusser, “a afirmação da identidade entre estrutura do cosmos e língua continua a chocar o ouvido moderno” (2004, p. 34). Isto é, na literatura, a língua não está alienada do mundo, mas nos reorienta a uma política do cosmos:

Ei-la, a língua, em toda sua imensa riqueza. O instrumento mais perfeito que herdamos de nossos pais e em cujo aperfeiçoamento colaboraram incontáveis gerações desde a origem da humanidade, ou, talvez, até além dessa origem. Ela encerra em si toda a sabedoria da raça humana. Ela nos liga aos nossos próximos e, através das idades, aos nossos antecipados. Ela é, a um tempo, a mais antiga e a mais recente obra de arte, obra de arte majestosamente bela, porém sempre imperfeita. E cada um de nós pode trabalhar essa obra, contribuindo, embora modestamente, para aperfeiçoar-lhe a beleza. No íntimo sentimos que somos possuídos por ela, que não somos nós que a formulamos, mas que é ela que nos formula. Somos como que pequenos portões, pelos quais ela passa para depois continuar em seu avanço rumo ao desconhecido. Mas no momento de sua passagem pelo nosso pequeno portão, sentimos poder utilizá-la. Podemos reagrupar os elementos da língua, podemos formular e articular pensamentos. Graças a este nosso trabalho ela continuará enriquecida em seu avanço. Já agora, nesta introdução, aventuro-me a sugerir que se resume a isto nosso papel na estrutura do cosmos (Flusser, 2004, p. 34).

A língua é o conjunto de todas as palavras percebidas e perceptíveis, quando ligadas entre si de acordo com regras pré-estabelecidas. Palavras soltas, ou palavras amontoadas sem regra, o balbuciar e a “salada de palavras” formam a borda, a margem da língua. Herberto Helder não ocupa a margem da língua, embora conheça esse território, a saber, o limite do nome: o sorriso louco das mães, a combustão dos filhos ou a recombinação destas e de outras imagens até que “tudo morre o seu nome noutro nome” (2008, p. 16). Embora siga por outro caminho, a saber, o da declinação da língua na linguagem – o que constitui uma diferença essencial entre língua e linguagem –, Vilém Flusser situou as palavras como os elementos do cosmos da língua. O modo de dizer de cada língua, seu traço de diferença, marca cosmológicamente nossa posição em um determinado lugar. Essa talvez seja uma condição diacrítica da língua e sua afinidade o traço nomeador da linguagem, como havia percebido Walter Benjamin.



O ensaio de Maria Filomena Molder sobre a palavra “beleza” em *A faca não corta o fogo* foi publicado em *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*.<sup>14</sup> Vivemos a experiência fragmentária do tempo de onde a alegria seria uma centelha que eclode no dia a dia. Do mesmo modo que a alegria, mas em outro ponto de partida – sobretudo depois dos românticos alemães –, o pensamento desabrocha de modo fragmentário enquanto a fatalidade do tempo – a saber, o seu limite diante da morte, a verdade última e justamente aquilo que é descontínuo por excelência –, é apresentado em um conjunto do substantivo “dias” no plural. No texto que dá título ao livro, *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*, Maria Filomena Molder refere-se à análise que Walter Benjamin faz de dois poemas de Hölderlin. O ensaio foi publicado originalmente em *Lógica poética*, organizado por Bruno Duarte em 2011. Helder, Hölderlin: duas sensibilidades poéticas incontornáveis para aqueles apaixonados pela lógica da língua, pelo desnudamento da poética de toda a sua função adjetiva e que qualifica uma prosódia turva, incomunicável, hermética.

Em um sentido muito diverso, os poetas buscam uma estrutura vertebral da língua, fazendo da poesia o lugar em que a língua é capaz de criar intervalos de toda a sua carga utilitária do dizer. Helder e Hölderlin: dois poetas que podem ser agrupados e lidos à luz do referido ensaio de Maria Filomena Molder, mais precisamente no seguinte fragmento: “A poesia não tem mão no imediato, pois a sua lei é a da medida rítmica que incita o caos à disciplina. Mas na desmedida das mãos que se apresentam fortes e hábeis, há uma nudez que tende para a dissolução da figura poética. E talvez aí o poeta conheça uma intimidade com o imediato” (2017, p. 96). A medida das mãos é como Hölderlin conclui o poema “Timidez” com os versos: “O que de nosso / Temos, porém, é a justa medida da mão” (Doch selber / Bringen schikliche Hände wir)” (2011, pp. 44-45).

Os poetas entendem a justa medida da desmesura que é o próprio poema. Desmesura, caos, excesso: termos incomensuráveis que, pela poesia, adquirem direitos de cidadania no mundo da linguagem para fazer referência a uma expressão de Vladimir Maiakovski (2014, p. 15). Tanto “Timidez” quanto *A faca não corta o fogo* lidam com a matéria das palavras. A partir da consideração de Maria Filomena Molder assinalamos que os poetas (Herberto Helder e Hölderlin) assinam a possibilidade da intimidade com o imediato, o que ocorre na língua, o que seria muito

---

**14** Maria Filomena Molder dedicou dois textos a Herberto Helder em *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*, op. cit., 2017. O primeiro deles, de onde sai a primeira citação, tem por título “Relação da palavra beleza em *A faca não corta o fogo* de Herberto Helder” e, o segundo, “Línguas perfeitas e línguas imperfeitas (pp. 73-75) dedicado ao livro *A Morte sem mestre*.”

distinto se a identificáramos pela linguagem.<sup>15</sup> Mesmo a tradução dos poemas de Hölderlin para o português assinala uma questão dos limites da língua portuguesa.<sup>16</sup> A medida da mão de Herberto Helder transporta uma seiva que, embora seja gramatical, não deixa o mundo totalmente compacto e limpo. Entre *A faca não corta o fogo* e *A morte sem mestre* – último livro publicado pelo autor, de 2014 – está *Servidões*, de onde se destaca dois fragmentos da primeira prosa publicada em *Poemas completos*:

Só morremos de nós mesmos, e se existe uma figura topográfica, geográfica, talvez seja escolhida ou imposta pela inspiração que dirige profundamente a nossa vida. Esta ilha não se integrava na minha ordem espiritual e fora nela contudo que eu arrecadara os ganhos fundamentais, os primeiros, naquelas imagens, nos acontecimentos por assim dizer nascidos nesses lugares, nascidos deles, ali concebera como reitoria irreversível e inocente aquilo que, com alguma veracidade, alguma retórica, alguma fé, se chamaria destino (Helder, 2014, p. 626).

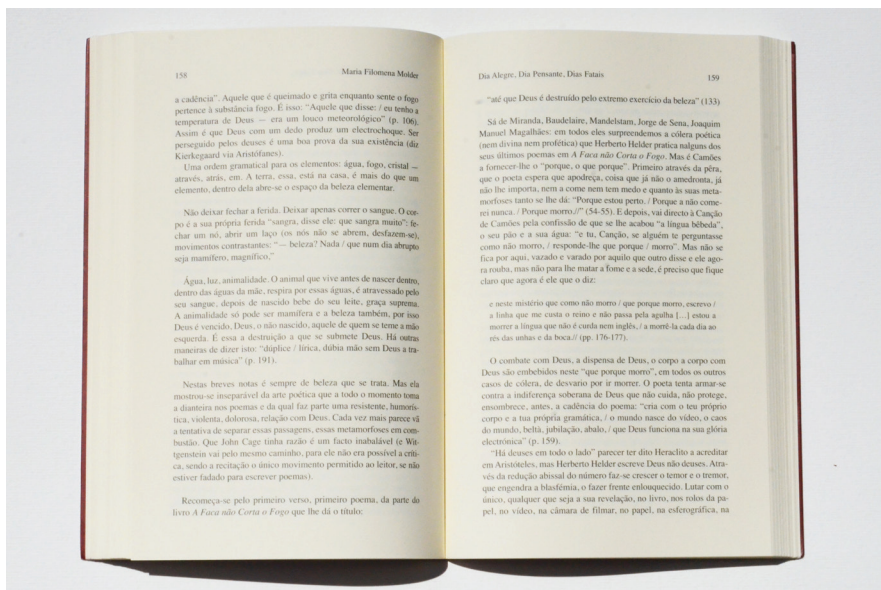
a história é minha biografia e os pontos onde vida e criação tocam pontos da história comum, pensando-se que há história comum, são contactos de que me sirvo não para a ficção da minha existência mas para a ficção da história que serve a verdade biográfica. Compreendi então: cumprira-se aquilo que eu sempre desejara – uma vida subtil, unida e invisível que o fogo celular das imagens devorava. Era uma vida que absorvera o mundo e o abandonara depois, abandonara a sua realidade fragmentária. Era compacta e limpa. Gramatical (Helder, 2014, p. 626).

A servidão é um enigma que sustenta a sequência dos títulos de suas últimas três obras: *A faca não corta o fogo*, *Servidões* e *A morte sem mestre*. Em *A morte sem mestre* existe uma centelha da imagem do fogo, onde “o mundo é só fogo e pão cozido, / e o fogo é que dá ao mundo os fundamentos da forma” (2014, p. 29). Não é à toa que o poeta, pela materialidade das palavras, faz da língua uma ética do dom – fogo, pão – e critica a mercantilização do gás (2014, p. 752). Sem restringir-se apenas à venda de uma matéria-prima (o gás), o modo de fixá-la na língua “plana”, isto é, homo-

**15** Para uma distinção precisa entre língua e linguagem, ver Walter Benjamin, “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem”, *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). Org. Jeane Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo, Ed. 34, Duas Cidades, 2011, pp. 49-73. Convém reproduzir um fragmento da nota feita por Gagnebin para esse texto: “Uma das dificuldades de tradução deste texto está no fato de o alemão (assim como o latim, o inglês e o russo, por exemplo) pertencer às línguas que fazem uma distinção binária entre *Sprache* e *Rede*, enquanto o português opera com uma distinção ternária: “língua”, “linguagem” e “palavra”. Essa diferenciação, tomada de empréstimo ao linguista E. Coseriu, ajuda a entender que o termo *Sprache* possa ser traduzido aqui tanto por “língua” como por “linguagem”, dependendo do contexto. O alcance especulativo e ontológico de *Sprache*, em sua amplitude, merece ser ressaltado e pode servir de horizonte para toda a filosofia alemã, em particular aquela do romantismo alemão, tradição na qual o ensaio de Benjamin se insere, ocupando lugar de destaque”. Existe uma tradição alemã, de Wilhelm von Humboldt até Benjamin, passando por Hölderlin, Adorno que marcam essa relação entre língua e linguagem. Considerando que este ensaio é uma breve leitura de Herberto Helder e de Maria Filomena Molder, marcamos apenas que existe o objetivo de focar as análises na relação com a língua e o seu lugar de práxis do poeta.

**16** Convém expor que a tradução de Hölderlin ao português não está isolada da observação de Bruno Duarte sobre a contribuição de Hölderlin a vários domínios: “o poema dramático ‘A morte de Empédocles’, deixado inacabado, de que existem três versões, e que evidencia já, no tratamento do conflito entre o todo e o particular, uma reflexão permanente sobre o lirismo; uma série de estudos poetológicos, que incluem os fundamentos de um esquematismo dos géneros poéticos, assim como ensaios de tipo especulativo e histórico-filosófico; o estudo de Horácio, por um lado, e uma tradução experimental, literal, dos epínios de Píndaro, por outro, que viria posteriormente a definir muitos dos aspectos formais e de conteúdo da linguagem poética dos hinos; a tradução (continua na página seguinte)

geneizada de produtos e serviços vindos de relações contratuais, mas a própria língua plena à qual se propõe o poema de modo que *A morte sem mestre* é um livro-túmulo para o poeta: “e encerrar-me todo num poema, / não em língua plana mas em língua plena” (2014, p. 53). Em “Vivo, moribundo, morto”, o segundo texto de *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*, temos uma observação feita a partir de um dos poemas de *A morte sem mestre*. Maria Filomena Molder percebeu a dimensão infinitesimal dos dias: a expectativa do autor na qual o seu poema duraria um ou dois, talvez três dias. Contra essa brevidade os milênios duraram em seu corpo, seja por um poema sumério ou pelos cabelos da rapariga estreita. O poema de duração incerta está contra “o ar do pó (que) está vivo” (2017, p. 177).



## O logos da língua, o poetizado e o procedimento

A afirmação que Herberto Helder mantém a vida como um lugar incontornável da escrita merece ser considerada que a vida não é uma metáfora. O compromisso da literatura é com a vida como escreveu Gilles Deleuze,<sup>17</sup> e mesmo o um verso de “O poema”, de *A colher na boca*, “cantar era uma razão / de morte e de alegria” (2014, p. 29) está pleno de vida. Não é a morte que apaga a vitalidade da razão do canto conduzida alegremente pelo poeta. Mesmo a morte figurada nos limites da representação, a obra

**16 (cont.)** das tragédias de Sófocles, que aprofunda a compreensão das leis de um poema, no interior do género ao qual pertence; a composição de várias odes e elegias, na qual se inclui a revisão e reescrita de poemas anteriores, aparentemente dados por concluídos” (Duarte, 2011, p. 19). Esse é um contexto que dialoga muito bem com a extensão da obra de Herberto Helder.

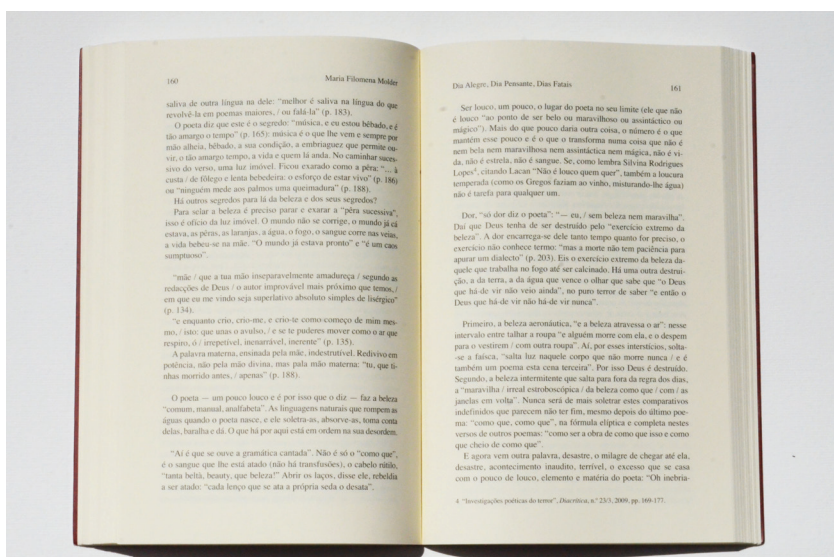
**17** “A literatura é uma saúde”. Gilles Deleuze. “A literatura e a vida”. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 9.



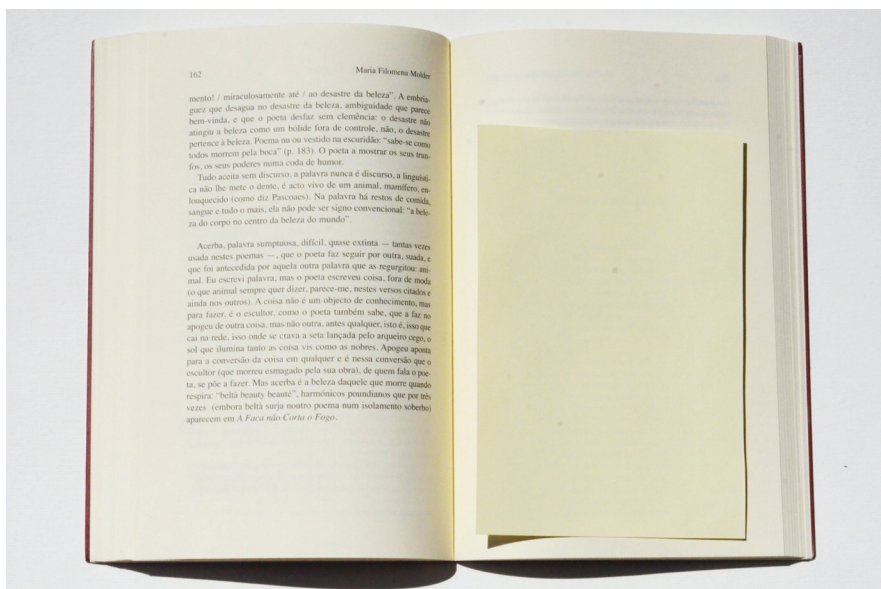
de Herberto Helder afirma a todo instante uma dimensão vital da literatura, pois menos que um tema, ela se libera do contexto semântico do seu significado, isto é, o do fim dos movimentos vitais, estendendo-se como forma aos procedimentos da escrita. As palavras de Proust utilizadas por Gilles Deleuze possuem uma afinidade com a poesia de Herberto Helder: “o escritor inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira” (1997, p. 9). Com isso, a poesia de Herberto Helder elabora um *logos* da língua no qual vida e morte estão na letra para cantar a vida. De modo que se pode ler em um dos poemas do autor em *A máquina lírica*: “Só agora / escrevendo eu sei” (2014, p. 191). Mas, qual ou quais saberes o poeta imprime quando escreve? A resposta talvez só possa ser dada na própria leitura da sua obra, isto é, na particularidade do fogo da leitura (o poetizado) e na leitura do fogo (o procedimento).

Assim, sem formular uma resposta para tais saberes, buscamos concluir esta reflexão com uma breve análise de dois termos em torno dos poemas de Herberto Helder, a saber, o poetizado (*das Gedichtete*) e o procedimento. O primeiro ponto nos leva a Maria Filomena Molder e, o segundo, a Roman Jakobson. Em *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*, Maria Filomena Molder observa que:

O poetizado (*das Gedichtete*) é o que acontece por acção do poeta. E onde se realiza esta acção? Na vida. Que vida? A vida que a arte chamou a si ou prendeu. Esta vida é maior do que aquela que não ficou presa, a saber, o imediato, que espera e não espera pela acção do poeta? Sublinhe-se que o poeta chama vida precisamente à ideia de tarefa poética, a tarefa poética de cada poema (2017, p. 95).



Cada poema tem uma tarefa poética e isso não é diferente tanto em Hölderlin quanto em Herberto Helder. A vida emerge daí. Cada poema comporta um conjunto de saberes por meio do poetizado, afinal, “o poetizado é um conceito limite entre o incalculável da unidade da vida e o incalculável da unidade do poema” (2017, p. 95). Um suplemento para a questão do poetizado é a função estética da linguagem (Jakobson) que os poetas sempre darão ênfase na língua, *medium* por excelência para o transporte da palavra e sua composição mais ampla no sentido cosmológico e mais estrito na dimensão quotidiana. De acordo com Roman Jakobson, “os monumentos literários não são documentos defeituosos” e “se os estudos literários querem tornar-se ciência, eles devem reconhecer o *procedimento* como seu *personagem* único” (1977, p. 17). A precisão da poesia de Herberto Helder junto com as reflexões de Maria Filomena Molder nos leva a um desdobramento da consideração feita por Jakobson. Em termos topográficos e linguísticos, se os estudos literários querem tornar-se ciência – inclusive com seus acidentes, suas indeterminações, seus embates políticos –, eles devem reconhecer o campo de ação dessa personagem única, o *procedimento*. Através do procedimento, cada poema expõe particularidades da língua. O poeta descobre lugares



com palavras sem dissociação de uma vida sem conceito, imprópria, ao passo que “se pedem: canta, ele deve transformar-se no som” (2014, p. 140). Herberto Helder apresenta seus poemas em toda a sua intensidade da vida que, inclusive, pode emitir uma verdade efêmera na duração de uma única sílaba. Essa dimensão do som não pretende enviar a obra do poeta para uma situação pré-linguística, na perspectiva que Ferdinand de Saussure inaugurou na medida em que “nem a realidade física do som, nem a realidade fisiológica dos gestos articulatórios fornecem critérios que permitem delimitar os sons que percebemos” (2018, p. 13), como afirmou Patrice Maniglier em *La Vie énigmatique des signes*. O poeta está em plena relação com esta realidade física e fisiológica para transportar as impurezas da vida para a realidade e para o lugar da língua.

---

### Traduções das citações presentes nas notas laterais

**3** “On entend parfois dire que la poétique, par opposition à la linguistique, a pour tâche de juger de la valeur des œuvres littéraires. Cette manière de séparer les deux domaines repose sur une interprétation courante mais erronée du contraste entre la structure de la poésie et les autres types de structures verbales : celles-ci, dit-on, s’opposent par leur nature fortuite, non intentionnelle, au caractère intentionnel, prémédité, du langage poétique. En fait, toute conduite verbale est orientée vers un but, mais les objectifs varient – ce problème, de la conformité entre les moyens employés et l’effet visé, préoccupe de plus en plus les chercheurs qui travaillent dans les différents domaines de la communication verbale. Il y a une correspondance étroite, beaucoup plus étroite que ne le pensent les critiques, entre la question de l’expansion des phénomènes linguistiques dans le temps et dans l’espace, et celle de la diffusion spatiale et temporelle des modèles littéraires”.

**4** “Les exercices verbaux de Duchamp n’ont ni ce panache ni cette dimension lyrique. S’il y a poème, c’est au-delà d’une manière de 3<sup>e</sup> degré, dans ce domaine de Rose Sélavy, *no man’s land* neutre, atonalisé, feutré, où le bonheur ne se conçoit que contradictoirement : *Comme il est aride, comme il est fertile, comme il est joyeux, comme il est triste*”.

**5** “Une caractéristique importante : la courte phrase qu’à l’occasion j’inscrivais sur le *ready-made*. Cette phrase, au lieu de décrire l’objet comme l’aurait fait un titre, était destinée à emporter l’esprit du spectateur vers d’autres régions plus verbales. Quelquefois j’ajouterais un détail graphique de présentation : j’appelais cela pour satisfaire mon penchant pour les allitérations, ‘*ready-made aidé*’ (*‘ready-made aided’*)”.

**6** “Besser als zu lesen ist die Sonate zu hören. Ich selbst trage deshalb meine Sonate gern und öffentlich vor und bin auf Einladung überall gern bereit, einen Sonatenabend zu veranstalten.” Kurt Schwitters, “*Meine Sonata in Urlauten*” (1927).

**12** “On abuse beaucoup du mot poésie, on l’emploie pour tout ce qui semble poétique. Or la poésie ne saurait être poétique. Ce qui est poétique profite de la lumière que dégage la poésie.” e “toute poète est posthume. C’est pourquoi il lui est très difficile de vivre. Son œuvre le déteste, le mange, veut se débarrasser de lui et vivre seule à sa guise. S’il se porte au premier plan, il est quitté par ses voix”.

**13** “Si le feu brûlait ma maison, qu’emporterais-je ? j’aimerais emporter le feu”.

## Bibliografia

- Barthes, R. (2002). "Le bruissement de la langue". In *Œuvres Complètes IV (1972-1976)* (E. Marty, ed.). (pp. 800-803). Paris: Seuil.
- Benjamin, W. (2011). "Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem do homem". In *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)* (J. M. Gagnebin, org.; S. K. Lages, trad.). (pp. 49-73). São Paulo: Ed. 34, Duas Cidades.
- Camões, L. de. (1992). *Lírica* (J. L. Grünewald, org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Cesarino, P., e Faleiros, A. (2019) "Herberto Helder Tradutor de Poéticas não-Europeias". *Cadernos de Tradução*, 39 (n.º esp.), 348-371.
- Cocteau, J. (2013). *Secrets de Beauté*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. (1997). *Crítica e Clínica* (P. P. Pelbart, trad.). São Paulo: Ed. 34
- Duarte, B. (Org.) (2011). *Lógica poética, Friedrich Hölderlin*. Lisboa: Vendaval.
- Duchamp, M. (1975). *Duchamp du Signe* (M. Sanouillet, dir.). Paris: Flammarion.
- Flusser, V. (2004). *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume.
- Helder, H. (2008). *A faca não corta o fogo*. Porto, Porto Editora.
- (2010). *As magias. Alguns exemplos. Poemas mudados para o português*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- (2014). *Poemas completos*. Porto: Porto Editora.
- (2014). *A morte sem mestre*. Porto: Porto Editora.
- Jakobson, R. (2003 [1963]). *Essais de linguistique générale. 1. Les fondations du langage* (N. Ruwet, trad.). Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1977). *Huit leçons de poétique*. Paris: Seuil.
- Maiakovski, V. (2014). *Comment écrire des vers* (P. Blanchon, trad.). Paris: Nerthe.
- Maniglier, P. (2018). *La Vie énigmatique des signes. Saussure et la naissance du structuralisme*. Paris: Non & non, Éditions Léo Scheer.
- Molder, M. F. (1995). *O pensamento morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda.
- (2011). *O químico e o alquimista. Benjamin, leitor de Baudelaire*. Lisboa: Relógio d'Água.
- (2017). *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Molder, M. F., e Soares, M. L. C. (org.). (1996). *A filosofia e o resto*. Lisboa: Edições Colibri.
- Saussure, F. de (2016). *Cours de Linguistique Générale* (C. Bally, A. Sechehaye, A. Riedlinger, ed.). Paris: Payot & Rivages.
- Schwitters, K. (1998). "Meine Sonate in Urlauten" (1927). In *Die literarischen Werke. Band 5. Manifeste und kritische Prosa*. (pp. 288-292) Köln: DuMont.

# **Dossiê temático:**

**A Expo'98 e o Portugal  
pós-imperial em busca de  
uma narrativa nacional**

# Introdução: Leituras do país dos “descobrimientos” no final do século XX

---

**Pedro Cerdeira**

Université de Genève  
Instituto de História Contemporânea  
Universidade Nova de Lisboa  
• pedro.cerdeira@unige.ch

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e204>

A Expo'98, a Exposição Internacional de Lisboa, esteve aberta ao público na capital portuguesa entre 22 de maio e 30 de setembro de 1998. A exposição contou com 160 participantes (146 países e 14 organizações internacionais) distribuídos por 126 pavilhões. A Expo'98 constituiu uma oportunidade de redefinição interna e sobretudo externa da imagem de Portugal, então apresentado como um país moderno, integrado na Comunidade Europeia, voltado para o futuro (*Relatório*, 1999; Ferreira, 2006).

O mote escolhido foi “Os Oceanos, um Património para o Futuro”, integrando preocupações ambientais e de sustentabilidade, articuladas com as possibilidades de exploração dos recursos marítimos. Mas os oceanos foram também associados à história do país anfitrião e ao seu papel na expansão marítima dos séculos XV e XVI. O elemento histórico foi assumido de forma oficial, como indicado pelo próprio governo português no momento da criação do Comissariado da Expo'98, em 1993 (*Relatório*, 1999).

O relatório final da exposição apresentado ao Bureau International des Expositions – entidade que tutela as exposições internacionais e universais – insiste em questões como a exploração sustentável dos recursos dos oceanos, as preocupações ambientais, a grande escala da própria operação urbanística do recinto.<sup>1</sup> Não deixa, no entanto, de chamar a atenção para a efeméride e o passado de Portugal enquanto país pioneiro da expansão marítima.

---

<sup>1</sup> Neste âmbito, Claudino Ferreira constata a periferização das exposições internacionais a partir da Segunda Guerra Mundial: “são cada vez mais cidades centrais de países semiperiféricos ou cidades periféricas de países centrais que se entregam a estes projetos”, sendo aí que se revelam instrumentos úteis de projeção (Ferreira, 1998, p. 47).



Na verdade, a Expo'98 partiu de uma proposta da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (CNCDP), "a qual [teve] por objetivo um conjunto variado de ações tendentes a assinalar a relevância histórica dos descobrimentos portugueses das últimas décadas do século XV" (*Relatório*, 1999, p. 18). O ano de 1998 marcava o quinto centenário da chegada de Vasco de Gama à Índia. De acordo com Abílio Morgado, diretor de Relações Externas da Expo'98 e autor do relatório final da exposição, esse acontecimento teria permitido "aquele que foi um intercâmbio cultural de consequências riquíssimas para a Humanidade" (*Relatório*, 1999, p. 18).

A CNCDP esteve ativa entre 1986 e 2002, constituindo a sua criação e o seu programa uma mobilização da história por parte do estado português (Cardão, 2019), ainda que não de forma totalmente consensual, mesmo dentro da própria comissão,<sup>2</sup> pelo que a exposição caiu no mesmo "espaço de disputa simbólica e ideológica" das comemorações (Ferreira, 2006, p. 222).

---

<sup>2</sup> Dado que a CNCDP atravessa diferentes governos, tendo vários comissários-gerais, apenas se demarca de leituras mais nacionalistas a partir da nomeação de António Manuel Hespanha como comissário-geral no final de 1995 (Ferreira, 2006, pp. 234 e seguintes).

### Exposições internacionais, história e identidade nacionais

Por um lado, a Expo'98 inscreve-se na tradição das exposições universais e internacionais iniciada em meados do século XIX. Tais exposições, cujas origens se convencionou estabelecer na Grande Exposição de Londres de 1851, foram desde o início fóruns internacionais de progresso e modernidade, onde se confrontavam os feitos industriais (e depois também artísticos) dos países do mundo ocidental (Vicente, 2003).

Por outro lado, verifica-se igualmente uma continuidade entre as comemorações do final do século XX e as do século XIX. A chegada de Vasco da Gama à Índia tinha já sido objeto de celebração em Portugal, em 1898, ano em que foram organizadas as Comemorações do IV Centenário da Índia (Ferreira, 2006).

Ou seja, não só a ideia do certame como montra da nação é antiga, como uma das declinações do tema proposto – a do passado histórico – inscreve-se também numa lógica de continuidade.

Com efeito, leituras do contacto português com os oceanos tinham sido propostas em certames anteriores. Por um lado, na representação portuguesa em exposições no estrangeiro, como são as participações nas exposições de Paris (1937) e Nova Iorque (1939) (Acciaiuoli, 1998);



por outro lado, enquanto tema e ambiente de certames nacionais, como aconteceu com as já referidas comemorações de 1898, a Exposição Colonial de 1934 e a Exposição do Mundo Português de 1940. Nesse sentido, a Expo'98 foi uma exposição que visava alavancar o futuro a partir deste passado. Não só pela efeméride em si, mas por visitar um tema que outros regimes políticos em Portugal já tinham utilizado, em particular o Estado Novo.

No entanto, a presença do colonialismo em exposições não é uma especificidade portuguesa. Se desde o seu início as exposições universais e internacionais mantiveram a sua ambição de serem montras do progresso, foram também utilizadas enquanto produtoras de identidade, algo patente por exemplo no facto de França ter acrescentado a secção de Belas-Artes enquanto traço distintivo das suas exposições (Vicente, 2003). Se o elemento definidor da identidade das nações em exposição era o progresso (tecnológico, associado ao crescimento económico), as representações nacionais acabariam por incorporar outros elementos.

Foi o que aconteceu com a colonização de territórios africanos e asiáticos no final do século XIX, um novo espaço de competição entre as potências europeias que cedo se refletiu nas representações presentes nas exposições. Assim, a dominação colonial entrou nas exposições e a “capacidade” colonizadora europeia participou na construção das identidades nacionais. A partir da década de 1860, “exemplares” das populações colonizadas foram expostos nas exposições, que passaram a incluir secções coloniais, para além de serem organizadas exposições coloniais propriamente ditas (Galopin, 1997; Vicente, 2003; Ferreira, 2006). Também em Portugal, em particular sob o Estado Novo, tal se passou, sendo as Exposições Colonial de 1934 e do Mundo Português de 1940 disso exemplo. Como pelo resto da Europa, secções e exposições coloniais tentavam demonstrar os sucessos e os benefícios da presença colonial.

Como sintetiza Claudino Ferreira, “[a] participação portuguesa nas Expos deste período [até 1939], (...), inscreveu-se claramente nesta tendência. Ao lado dos objetos ilustrativos das tradições artesanais e artísticas do país e dos produtos agrícolas e industriais, comparativamente insignificantes face às grandes potências económicas, o elemento central das representações portuguesas eram as mostras coloniais” (Ferreira, 2006, p. 156).

O Estado Novo, na continuidade de um esforço já demonstrado pela Monarquia Constitucional e pela Primeira República, estabeleceu a manutenção do império como elemento definidor da nação, e as

exposições foram instrumentos de prossecução desse objetivo, dedicando salas e pavilhões à demonstração do papel de Portugal na expansão marítima e dos sucessos da sua presença colonial.

### **O país dos “descobrimientos” no final do século XX: que história para Portugal?**

As exposições internacionais podem ser vistas como espaços de “propaganda ideológica” e de inculcação de programas, algo já verificado nas exposições e representações do Estado Novo (Ferreira, 2006; Acciaioli, 1998). São também óbvios espaços e ocasiões de valorizar internacionalmente os países e as cidades de acolhimento (Ferreira, 1998).

Com o desmantelamento dos impérios coloniais europeus e a introdução de novos paradigmas epistemológicos (dos quais emergirão os estudos pós-coloniais), as exposições passaram por uma “reformulação doutrinária” na segunda metade do século XX, tentando substituir um discurso colonialista e eurocêntrico por “novos desígnios de alcance global e humanista” (Ferreira, 2006, pp. 181-182).

Alinhando com esta leitura e apresentando a Expo’98 traços de continuidade em relação ao momento da história nacional que utiliza (tal como foi assumido pelo governo e pela CNCDP), é pertinente escrutinar como foi essa história apropriada e apresentada nesse novo contexto, já que, como indica Marcos Cardão, no que diz respeito à CNCDP, “a revisão historiográfica não terá impedido a proliferação de releituras nacionalistas, nem a reconfiguração de significados das iniciativas da Comissão” (Cardão, 2019, p. 29).

O facto de a Expo’98 ter lugar num Portugal democrático, “europeu” e pós-imperial, leva-nos a questionar a leitura que propôs da história nacional: o que valorizou, o que silenciou, o que escamoteou.

A ditadura do Estado Novo, na sua fase final, enveredou por um discurso luso-tropicalista: apropriando-se das teorias do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, o estado português defendia o colonialismo português como imbuído de um elemento diferenciador e favorável quando em comparação com os restantes colonialismos. Partia do pressuposto segundo o qual os portugueses teriam uma tendência e uma capacidade inatas para se relacionar com os outros povos de forma pacífica e tolerante, tendo dessa forma dado alegadamente origem a sociedades miscigenadas desprovidas de preconceito (Castelo, 1998). Essa ideia de excecionalidade parece ter perdurado nas

representações do país, mesmo depois do fim do império (Cardão, 2018).  
Interessa por isso perceber como se situou a Expo'98 nesse mapa de ideias, pretendendo conciliar uma história "heroica" com os desafios de narrativas universalistas.

Na verdade, vestígios da continuidade de uma leitura luso-tropicalista da história aparecem dispersos pela exposição, até em termos espaciais: os Jardins Garcia de Orta propunham ao visitante um percurso botânico organizado de acordo com as zonas geográficas do antigo império colonial.

A Expo'98 não foi ainda alvo de um significativo investimento analítico. A tese de doutoramento de Claudino Ferreira, que examina do ponto de vista sociológico a preparação da exposição, continua a ser o trabalho mais abrangente sobre o tema (Ferreira, 1998, 2006).

A Expo'98 suscitou maior interesse no âmbito do urbanismo e da antropologia do espaço, com alguns trabalhos feitos imediatamente a seguir à realização da exposição.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Por exemplo, Ferreira, V. M e Indovina, F. (1999). *A cidade da Expo'98: uma reconversão na frente ribeirinha de Lisboa?*. Lisboa: Bizâncio.

No entanto, o discurso associado à Expo'98 apenas recentemente começou a ser objeto de uma análise sistemática e sustentada no universo da historiografia. O número 8 da revista *Práticas da História*, publicado em 2019, em torno das formas de comemoração dos descobrimentos portugueses, constituiu um contributo decisivo.

Neste contexto, o presente dossiê pretende ser um contributo para o entendimento do impacto de iniciativas comemorativas e da construção da identidade nacional no Portugal contemporâneo a partir do estudo de caso da Expo'98 e de produtos culturais a ela associados. Fá-lo de uma forma multidisciplinar, reunindo intervenções vindas não apenas da área da história, mas também das ciências da comunicação, das ciências da educação e dos estudos literários. O dossiê convida assim o leitor a olhar um mesmo objeto a partir de diferentes perspetivas.

Em particular, interessa-nos questionar a forma como uma das vertentes do tema "oceanos" se declinou na exposição, designadamente a história de Portugal, com particular enfoque no denominado período dos descobrimentos e respetiva apropriação e (re)significação no processo de construção de narrativas identitárias. As contribuições deste dossiê têm origem num ateliê organizado pelo Centre d'Études Lusophones da Université de Genève em novembro de 2018, que reuniu investigadores das diferentes disciplinas aqui representadas para discutir o tema.

Este dossiê não esgota, contudo, as possibilidades de análise destas questões. A título de exemplo, a comparação de exposições e momentos comemorativos na época contemporânea em regimes de orientação política diversa constituiria uma via de pesquisa e análise frutífera, tal como a do exame sustentado do impacto e longevidade das narrativas identitárias propostas por acontecimentos desta natureza junto do público visitante e da população em geral.

### **Percurso de uma exposição**

Este dossiê parte da exposição mas não se limita a ela, integrando a análise de produtos culturais que lhe foram associados. Estão nesta categoria a telenovela *Terra Mãe*, na qual a própria exposição surge encenada e integrada no enredo, e a ópera *Corvo Branco*. Esta última foi originalmente pensada para a programação de Lisboa, Capital Europeia da Cultura (1994), mas apenas estreou no recinto da Expo'98 e já perto do final da exposição, como parte do ciclo dos eventos complementares. Interessa-nos interrogar de que forma estas produções contribuíram para a leitura do papel do país no processo da expansão marítima e perceber que narrativa sobre identidade nacional propõem e como foram as ideias de expansão, colonialismo e "intercâmbio cultural" utilizadas pela organização da exposição e pela classe política portuguesa.

Podemos considerar que este dossiê contém em si um percurso. Abre com um exercício de comparação entre a Expo'98 e a anterior exposição de grande envergadura que a cidade de Lisboa acolheu, a Exposição do Mundo Português, em 1940.

No seu artigo, Pedro Martins assinala o espaço que uma e outra dão à história nacional, particularmente ao período da expansão marítima, e analisa a forma como este período foi utilizado por ambas as exposições, ao nível dos discursos e das manifestações arquitetónicas e performativas das exposições. Aponta as diferenças entre os dois eventos, enquadrando-os nos respetivos contextos.

Através de uma argumentação abundantemente documentada, o autor demonstra como as duas exposições assumiram o período da expansão como o elemento fundamental da identidade portuguesa, sendo reiterado o papel de Portugal no encontro de culturas. Tal foi conseguido através de uma opção clara de apresentar uma determinada leitura da expansão que negligenciou as dimensões económica e política, em favor de aspetos religiosos e culturais, e cujos processos e resultados foram branqueados.

Pedro Martins salienta que “[tendo] em conta as circunstâncias que rodearam a desagregação do império português, os sucessivos governos têm optado por comemorar os aspetos alegadamente positivos da chamada ‘expansão portuguesa’, lançando um olhar de silêncio sobre o lado negativo ou violento do colonialismo português e dos seus legados”.

A propósito das significações atribuídas ao momento comemorativo da Expo’98, o artigo convoca diferentes atores e intervenientes (políticos, intelectuais, associações), demonstrando o modo como o passado, longe de estanque, é um território de disputa e negociação.

Seguem-se dois estudos de caso relacionados com conteúdos e eventos associados à exposição.

Marta Araújo concentra-se no estudo do conteúdo expositivo do pavilhão do país anfitrião da Expo’98 – o Pavilhão de Portugal – e a forma como nele se reconstruiu a história da expansão. Em causa está um filme, exibido numa das salas do pavilhão, sobre a chegada dos portugueses ao Japão inspirado na iconografia dos biombos Nambam, que a autora defende servir uma estratégia de naturalização da despolitização da história da expansão portuguesa através da multiperspetividade. De acordo com esta proposta teórica, o preconceito é algo comum a todas as culturas (as populações brancas não serão as únicas produtoras de preconceito), um pressuposto que a autora identifica noutras formas de divulgação da história de então. Efetivamente, a multiperspetividade encontra na época um contexto propício: organismos como o Conselho da Europa e a UNESCO promoviam-na nessa década de 1990 como princípio da didática da história, segundo o qual se deveriam privilegiar diferentes perspetivas sobre um mesmo assunto.

Assim, para além dessa concretização no filme exibido no Pavilhão de Portugal, a multiperspetividade encontra-se também plasmada no discurso dos manuais escolares de história em Portugal, no que diz nomeadamente respeito à expansão e aos fenómenos da colonização e da escravatura.

A autora considera, no entanto, que “os debates sobre multiperspetividade são frequentemente reduzidos ao mero contrastar de diferentes pontos de vista, sem qualquer consideração sobre poder e produção de conhecimento, designadamente a relação entre projetos políticos e epistemológicos”. Daqui resulta a naturalização de uma Europa como espaço natural dos europeus e a historiografia europeia como paradigma

científico de referência. Deste modo, Marta Araújo sublinha os limites da multiperspetividade, que no fundo contribui para uma leitura “descontextualizada e despolitizada da história colonial”, pois não questiona as relações de poder da produção de conhecimento, reforçando, pelo contrário, uma perspetiva eurocêntrica e, no que diz respeito à expansão, uma narrativa “vitoriosa” para Portugal. O filme em questão não só reutiliza dispositivos antigos de hierarquização racial (traços físicos), como se foca no encontro em Portugal e Japão, “o país asiático mais embranquecido na história”.

Já o texto de Nazaré Torrão e Octavio Páez Granados constitui uma análise inédita da ópera *Corvo Branco*, com música de Philip Glass e libreto de Luísa Costa Gomes, encomendada pela CNCDP e estreada em Lisboa por ocasião da Expo’98.

Os autores dissecam um texto carregado de símbolos, demonstrando como a obra recorre a “universos simbólicos” e “mitos” vulgarizados e, portanto, facilmente reconhecidos e consumidos pelo público (português).

*Corvo Branco* destaca-se por configurar um exemplo mais conseguido de desconstrução do imaginário de heróis associado aos descobrimentos, ao propor uma leitura mais diversificada da noção de descoberta (por imposição do compositor). Tenta também dar um lugar na história a todos os que permitiram a expansão, incluindo os trabalhadores da construção naval, e consequentemente alargando a categoria de herói. Da mesma forma, o libreto não esconde a relação de poder desigual estabelecida entre portugueses e as populações dos locais a que chegaram e alude mesmo à situação neocolonial.

Os autores consideram *Corvo Branco* como uma obra com algumas ambiguidades, em que as estratégias de pulverização da narrativa (espacial e temporalmente) e de colagem de textos, se por um lado configuram de forma crítica a superabundância de tempo, acontecimentos e lugares (a partir de Marc Augé), podem levar à dispersão e à imprecisão do que é relatado, abrindo espaço a essas ambiguidades ou a leituras truncadas. É interessante ver, por exemplo, como os excertos escolhidos na colagem de textos são na sua maioria aqueles que “esvaziam os espaços das populações autóctones” e que o libreto não se demite de uma “heroicização” dos navegadores.

Por outro lado, é a pluralidade dos discursos e a utilização da ironia que permitem aos autores encontrar na obra uma forma de comentário crítico, dando *Corvo Branco* conta de que “a sociedade *não verbaliza* deliberadamente as passagens menos gloriosas da história”. A obra consegue por isso abrir um espaço de crítica, ironizando, por exemplo, a propósito do cinismo neocolonial.

O último artigo deste dossiê conduz-nos para fora da exposição, designadamente até à forma como a televisão tentou levar a exposição para fora dela e para o público telespetador, dispensando a aquisição de bilhete para uma exposição que aconteceu apenas em Lisboa. A partir de um produto popular e de ampla difusão, Catarina Duff Burnay propõe uma leitura igualmente inédita da telenovela *Terra Mãe*, produzida e transmitida pela Rádio Televisão Portuguesa (canal público em sinal aberto) em 1998.

Este estudo de caso reveste-se de particular interesse pois, como afirma Marcos Cardão, a televisão é o meio de comunicação “mais eficaz a permitir a construção de uma memória coletiva comum, a fomentar a consciência nacional e a reforçar a imaginação nacional” (Cardão, 2019, p. 19). Um confronto com o caso de *Corvo Branco* e o seu espaço de crítica a um determinado discurso poderia levar-nos a questionar o real impacto das duas obras, já que essa obra de Philip Glass tem sido muito pouco levada à cena e o género operático é ainda pensado de forma bastante elitista.

Catarina Duff Burnay demonstra como, enquanto potencial promotora de agendas e de construção de coesão, *Terra Mãe* fez largo uso de uma ideia de Portugal como o país que tornou possível o “encontro de culturas”, ideia plasmada em determinados personagens e aspetos do enredo. A autora constata que o conteúdo da telenovela “parece favorecer a construção de uma narrativa branda, ignorando, por exemplo, o passado histórico de relações, como o período dos descobrimentos e as suas consequências para os povos das ex-colónias”, sendo que a “representação pacificada da relação entre povos diferentes é pontuada pelo recurso ao reforço de estereótipos”. Portanto, uma leitura branqueada e despolitizada do passado.

Em particular, a autora consegue mapear um imaginário ligado à expansão marítima e uma imagem de cariz luso-tropical da presença colonial portuguesa. Esse imaginário está presente desde logo no próprio título e no genérico da telenovela, sendo depois elaborado nas três perso-

nagens originárias de territórios que foram colónias portuguesas (Brasil, Moçambique) ou que então à época ainda administrados por Portugal (Macau), que se reúnem em Lisboa, em casa de uma portuguesa, todos em busca de melhores oportunidades. A relação amorosa principal da trama é mesmo entre um brasileiro e uma portuguesa.

Da mesma forma, a telenovela em questão promoveu também uma imagem de modernização do país e da cidade de Lisboa, através da arquitetura e do urbanismo e das tecnologias de comunicação e informação, pelo que *Terra Mãe* se coadunou deste modo também com a proposta dos próprios organizadores da exposição quanto ao assumido desejo de modernização fomentado pela Expo'98.

As exposições internacionais são um fenómeno marcante da época contemporânea, tendo persistido até ao presente como campo de exibição e competição dos países. Esta longevidade explica-se, também, pela demonstrada capacidade de se reinventarem como dispositivos e de se adaptarem a contextos diferenciados. As continuidades e diferenças no manuseamento de um legado colonial configura um exemplo elucidativo do que se acaba de afirmar. País pioneiro no processo da expansão marítima, Portugal (através das suas classes políticas e intelectuais) tem usado, de forma consistente, esse momento da história nacional como o mais importante na definição de uma identidade nacional. Trata-se de um processo longe de linear e unívoco, ainda que frequentemente percorrido pela tentativa de consensualizar uma interpretação do passado, vital na configuração identitária de cada presente. Metrópole de um império colonial desmantelado entre 1974 e 1975, a imagem escolhida para apresentar o país ao mundo em 1998 resgatou novamente o período da expansão marítima, ainda como o seu momento áureo e de maior contributo para a história mundial, omitindo grandemente a violência e a disrupção que esse processo representou para diferentes sociedades. Os diversos elementos e dispositivos analisados neste dossiê parecem de facto corroborar a existência de uma leitura parcial, seletiva e positivamente valorada do papel de Portugal na expansão. O grau de continuidade temática (e respetivas replicações expositivas) entre a Exposição do Mundo Português e a Expo'98, bem como o filme exibido no Pavilhão de Portugal sobre a chegada dos portugueses ao Japão e as escolhas temáticas e narrativas da telenovela *Terra Mãe* tomam de empréstimo e reciclam noções de luso-tropicalismo e de um encontro pacífico com o outro, mais conforme a um gosto cosmopolita e uma retórica de globalização. A ópera *Corvo Branco*, por outro lado, constitui um espaço de alguma crítica, confirmando como estes processos de construção



e afirmação das identidades não são unívocos, mas sim complexos e disputados. Não se afastando demasiado do imaginário dos descobrimentos, *Corvo Branco* consegue de alguma forma desconstruí-lo e criticar visões romantizadas sobre esse período e a situação neocolonial.

---

## Bibliografia

- Acciaiuoli, M. (1998). *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*. Livros Horizonte.
- Cardão, M. (2018). “Foram oceanos de amor: Os descobrimentos portugueses na cultura pop dos anos 80”. *Portuguese Studies Review*, 26 (1), 99-148.
- (2019). “A grande aventura. Televisão, nacionalismo e as comemorações dos Descobrimentos portugueses”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, 8, 11-47.
- Castelo, C. (1998). *O Modo Português de Estar no Mundo. O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Ferreira, C. (1998). “A Exposição Mundial de Lisboa de 1998: contextos de produção de um mega-evento cultural”. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 51, 43-67.
- (2006). *A Expo’98 e os Imaginários do Portugal Contemporânea. Cultura, celebração e políticas de representação*. Tese de Doutoramento em Sociologia. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.
- Galopin, M. (1997). *As exposições internacionais do século XX e o BIE*. Lisboa: Expo’98.
- Relatório. Exposição Mundial de Lisboa de 1998*. (1999). Lisboa: Parque Expo’98, S.A.
- Vicente, F. L. (2003). *Viagens e Exposições: D. Pedro V na Europa do Século XIX*. Lisboa: Gótica.

# De Afonso Henriques a Vasco da Gama: representações da história de Portugal na Exposição do Mundo Português (1940) e na Expo'98<sup>1</sup>

---

**Pedro Martins**

Instituto de História Contemporânea (IHC)  
Universidade Nova de Lisboa  
• pedromartins@fcsh.unl.pt

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e205>

<sup>1</sup> Gostaria de expressar os meus agradecimentos a Pedro Cerdeira, Nazaré Torrão e Alexander Keese, de quem partiu o gentil convite para o seminário que serviu de mote para este artigo, e ao Centre d'Études Lusophones, pelo trabalho na organização do seminário e pela simpatia com que me receberam a mim e aos restantes participantes. A minha tese de doutoramento, "History, Nation and Politics: The Middle Ages in Modern Portugal (1890-1947)", no âmbito da qual foi realizada uma parte da pesquisa utilizada neste artigo, financiada pela FCT (SFRH/BD/80398/2011).

Realizadas em épocas históricas e em contextos políticos totalmente diferentes, a Exposição do Mundo Português de 1940 e a Expo'98 tiveram como denominador comum a comemoração da relação dos portugueses com o mar, nomeadamente a partir da sua expansão marítima dos séculos XV e XVI. Do Pavilhão dos Descobrimentos à Ponte Vasco da Gama, vários elementos destas duas exposições remeteram para um período histórico visto como digno de lembrança e orgulho pela nação. Apesar destas semelhanças temáticas, a representação da história portuguesa foi substancialmente diferente nos dois eventos, considerando a sua diferente natureza, contextos históricos e regimes políticos que os enquadraram.

Este artigo fará um exercício comparativo em torno das representações da história de Portugal na Exposição do Mundo Português de 1940 e na Expo'98. Serão analisados discursos oficiais produzidos no âmbito das duas exposições, bem como elementos visuais e performáticos (arquitetura dos pavilhões, encenações e espetáculos). A partir desta análise, será demonstrado como um discurso essencialista sobre a nacionalidade portuguesa, remetendo para uma suposta vocação universalista consagrada no período da expansão ultramarina, foi bem patente em ambas as exposições, não obstante o seu diferente carácter e os contextos históricos distintos em que estas se realizaram.

**Palavras-chave:** Exposições; memória histórica; expansão marítima; nacionalismo.

*Organisadas lors d'époques historiques et de contextes politiques différents, l'Exposition du Monde Portugais, en 1940, et l'Expo'98 ont eu pour dénominateur commun la commémoration du rapport des Portugais à la mer, notamment à partir de leur expansion maritime aux XVe et XVIe siècles. Du Pavillon des Découvertes au Pont Vasco de Gama, plusieurs éléments de ces deux expositions se référaient à une période historique digne de mémoire et source de fierté pour la nation. Malgré ces similitudes thématiques, la représentation de l'histoire portugaise a été sensiblement différente lors des deux événements, compte tenu de leur nature distincte, des contextes historiques et des régimes politiques qui les ont encadrées.*

*Cet article fera une analyse comparative des représentations de l'histoire du Portugal à l'Exposition du Monde Portugais de 1940 et à l'EXPO'98. Les discours officiels produits dans le cadre des deux expositions seront analysés, ainsi que les éléments visuels et de performances (architecture des pavillons, mises en scène et spectacles). À partir de cette analyse, nous démontrerons comment un discours essentialiste sur la nationalité portugaise (renvoyant à une vocation supposée universaliste, consacrée à la période de l'expansion d'outre-mer), était clairement évident dans les deux expositions, malgré leur caractère différent et les contextes historiques dans lesquels elles se sont déroulées.*

**Mots-clefs:** Expositions; mémoire historique; expansion maritime; nationalisme.

---

Num artigo de opinião publicado no jornal on-line *Observador* em agosto de 2018, o reputado historiador da expansão marítima portuguesa Luís Filipe Thomaz afirmava, a propósito da recente polémica em torno do chamado "Museu das Descobertas": "[os Descobrimentos] não inauguraram (...) o Paraíso na Terra; mas deram origem ao mundo moderno tal como o temos, com os defeitos e virtudes inerentes a toda a construção humana." (Thomaz, 2018). A afirmação de Thomaz é sintomática da forma como a expansão ultramarina tem sido sistematicamente representada no espaço mediático por várias figuras do meio intelectual e político português. Empreendimento entendido como pioneiro da modernidade e da chamada "aldeia global", esta tem tido um lugar proeminente nos debates sobre a história nacional, em particular sobre o legado colonial português (Marques, 1991; Ramos, 1997; Matos, 1998).

Os discursos em torno da modernidade da expansão marítima têm sido uma constante na esfera pública portuguesa pelo menos desde o final do século XIX. Estavam já presentes de forma destacada nas comemorações do quinto centenário do nascimento do Infante D. Henrique em 1894, do quarto centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia em 1898 e do quinto centenário da conquista de Ceuta em 1915 (João, 2002, pp. 66-71, 77-79, e 644-645). Mais tarde, aquando do chamado “Duplo Centenário da Fundação e Restauração de Portugal” em 1940, assumiram um especial protagonismo graças a eventos como o Congresso do Mundo Português e, mais visivelmente, a Exposição do Mundo Português (Ó, 1987, pp. 177-185; Acciaiuoli, 1998, pp. 107-148). Ao longo do século XX, manteriam a sua relevância noutros ciclos comemorativos, como o quinto centenário da morte do Infante D. Henrique (1960) e o que levou à formação da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (1986-2002). No contexto deste último ciclo comemorativo, foi realizada a Expo’98, exposição mundial aprovada pelo Bureau International des Expositions e que assinalou os 500 anos da chegada de Vasco da Gama à Índia.

Este artigo debruçar-se-á sobre as duas exposições atrás mencionadas – a Exposição do Mundo Português de 1940 e a Expo’98. O objetivo será perceber como foi a história de Portugal – com destaque para o período associado à expansão ultramarina, ou seja, os séculos XV e XVI – representada nestes dois eventos. A comparação entre as duas exposições é um tema que não tem merecido a devida atenção no contexto académico português. Se exceptuarmos a intervenção de Jorge Ramos do Ó no colóquio internacional “Em tempo de Expo há outras histórias para contar” (Ó, 1998) e o estudo de Aquilino Machado sobre a utilização dos espaços públicos em ambas as exposições (Machado, 2006), podemos dizer que a abordagem do tema se tem revelado praticamente inexistente. Mesmo estes dois estudos acabam por abordar pouco as representações da história nacional, focando-se mais em aspetos de cariz ideológico ou urbanístico.

Assim sendo, este artigo fará uma análise de conteúdo dos discursos produzidos pelos mentores e organizadores dos dois eventos, bem como por atores políticos, historiadores e outras figuras de relevância mediática que neles estiveram envolvidos ou que sobre eles teceram comentários na imprensa. Por outro lado, proceder-se-á a uma identificação e respetivo enquadramento das ideias, temas, figuras e símbolos relativos à história de Portugal representados em ambas as exposições. De modo a atingir estes objetivos, um conjunto de fontes foram analisadas, que vão desde

documentos preparatórios e textos presentes nos guias e outras obras oficiais até intervenções e discursos proferidos oralmente e transcritos em várias publicações, bem como artigos, crónicas e anúncios publicados na imprensa generalista e especializada de então.

Este exercício comparativo será obviamente limitado pela reduzida componente teórica e pelo escasso número de fontes analisadas. Ainda assim, ele poderá valer como uma primeira aproximação ao tema, num momento em que vários aspetos da história portuguesa, e em particular a expansão marítima, são objeto de acesos debates e tentativas de instrumentalização política.

### **1998 e 1940: duas exposições definidoras da “portugalidade”**

Separadas por mais de cinquenta anos, a Expo’98 e a Exposição do Mundo Português foram apresentadas aos portugueses e ao mundo como representativas de um “retomar” na história nacional. “Retomar” ao nível simbólico e memorialístico, mas também a um nível material.

Decorridos vinte e quatro anos da revolução de 1974, vinte e três do final do processo de descolonização (com exceção da cidade de Macau, que seria devolvida à China apenas em 1999) e doze da adesão à Comunidade Económica Europeia (então já chamada União Europeia), a Expo’98, realizada entre 22 de maio e 30 de setembro de 1998, representou um momento de consagração do regime democrático português e das suas realizações ao nível da integração europeia. Portugal, visto pelas suas elites políticas como uma nação vergada ao atavismo cultural e material por mais de quarenta anos de ditadura, representava-se agora como um país livre, desenvolvido e moderno, plenamente integrado na Europa e nas suas recentes aspirações (caso da moeda única, o Euro, que entraria em vigor nos mercados financeiros no ano seguinte). Fora em grande medida graças a este desenvolvimento que o país ganhara a candidatura apresentada ao Bureau International de Expositions em 1990 para realizar em Lisboa uma exposição mundial herdeira dos grandes eventos que a antecederam (Daejeon, Coreia do Sul, 1993; Sevilha, Espanha, 1992). Concebida com o pretexto de assinalar o quinto centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia, a exposição tinha como tema “Os Oceanos, Um Património para o Futuro”. O espaço escolhido situava-se na zona oriental da cidade, em torno da Doca dos Olivais, uma zona degradada, mas que, graças à exposição, se viria a tornar num paradigma de modernidade urbanística ao nível nacional (Viegas, 2004; Velez, 2008). A Estação do Oriente, concebida pelo arquiteto espanhol

Santiago Calatrava para servir de plataforma multimodal de transportes para a exposição e para a cidade de Lisboa, era bem o exemplo dessa modernidade, simbolicamente remetendo também para as “viagens” empreendidas pelos portugueses nos séculos XV e XVI. A Expo’98 contaria com um total de cerca de 11 milhões de visitantes, um pouco abaixo das previsões iniciais.

A Exposição do Mundo Português realizou-se entre 23 de junho e 2 de dezembro de 1940 num contexto profundamente diferente a nível nacional e internacional. Decorridos catorze anos de ditadura e sete da promulgação da constituição do Estado Novo, este evento era apresentado aos portugueses como um triunfo do novo regime. Equilibradas as contas públicas, eliminada a oposição política e inaugurada a chamada “era de realizações”, era urgente comemorar os feitos do passado e do presente, estabelecendo uma continuidade histórica entre os portugueses de ontem e os portugueses de então. Foi assim que surgiu a ideia de realizar um “Duplo Centenário da Fundação e da Restauração da Nacionalidade”, assinalando assim duas épocas históricas consagradas na memória nacional e representando-as como momentos antecessores do Estado Novo, verdadeiro “restaurador” da grandeza nacional entretanto perdida por décadas de conturbação política, económica e social (Acciaiuoli, 1998, p. 107). No contexto deste duplo centenário, a Exposição do Mundo Português simbolizaria a materialização destes valores de ressurreição nacional, assumindo-se como uma mostra da história portuguesa e, em específico, do império ultramarino criado pelos portugueses. Tal como sucederia com a Expo’98, a escolha do local recaiu sobre um espaço junto ao rio Tejo, neste caso a zona de Belém em frente ao Mosteiro dos Jerónimos e junto à Torre de Belém, já então consagrada como “lugar de memória” nacional por excelência associado ao império português (Nora, 1984 pp. xv-xlvi; Peralta, 2017, pp. 66-67) mas que, com a exposição, viria a ser alvo de uma profunda remodelação que lhe conferiria, em larga medida, o seu aspeto atual. O diálogo com o Mosteiro dos Jerónimos, considerado o expoente máximo do “génio” artístico português e, em particular, da arte manuelina – o estilo mais fortemente associado à expansão ultramarina dos séculos XV e XVI –, era notório e foi particularmente enfatizado nos discursos e na imagética da Exposição do Mundo Português. De forma semelhante ao que sucedeu em 1998, a exposição foi acompanhada da construção e inauguração de um conjunto de equipamentos e melhoramentos na cidade de Lisboa, demonstrando assim a capacidade realizadora do regime (Ó, 1998, pp. 247-248). De salientar também que, embora obviamente escapando às previsões dos seus organizadores, a Exposição Mundo Português acabaria por realizar-se já em

pleno período da Segunda Guerra Mundial, dando-se a sua inauguração oficial pela mesma altura em que a França era ocupada pela Alemanha nazi. Embora tal conjuntura tenha porventura prejudicado o sucesso do evento em termos de número de visitantes (pouco mais de 3 milhões), por outro lado terá contribuído para difundir a ideia de Portugal como uma espécie de “oásis” numa Europa dividida e devastada por conflitos.

Podemos assim dizer que, apesar de separadas temporalmente e organizadas em contextos históricos e com propósitos profundamente diferentes, a Expo’98 e a Exposição do Mundo Português de 1940 apresentaram alguns denominadores comuns. Em primeiro lugar, ambas as exposições foram concebidas e realizadas em momentos de consolidação dos regimes políticos que as patrocinaram, servindo como importantes veículos de propaganda dos mesmos. Apresentados aos portugueses como símbolos do progresso e da modernidade, os dois eventos foram organizados para serem importantes momentos de identificação e de orgulho nacionais. Em segundo lugar – e é aqui que residirá o enfoque deste artigo – ambas as exposições atribuíram um papel fundamental à temática marítima, relacionando-a com o período da expansão portuguesa. A esta temática não foi obviamente alheia a escolha de dois espaços ribeirinhos que se tornariam paradigmas da arquitetura e do urbanismo das suas respetivas épocas.

### Os discursos

O primeiro elemento comum observável nos discursos produzidos no contexto das duas exposições é a representação da expansão marítima como elemento identitário definidor da história nacional. Como refere Jorge Ramos do Ó, “a ideia de que os descobrimentos são aquilo que há de mais residual” na identidade coletiva portuguesa ficou bem expressa na Exposição do Mundo Português (Ó, 1998, p. 247). Logo no discurso inaugural, proferido a 23 de junho de 1940, o Comissário-Geral Augusto de Castro referia-se à zona onde a exposição foi realizada (Belém) como o sítio onde “Portugal se encontrou a si próprio” e “encontrou o seu destino universal” (Castro, 1940, p. 62). A mesma ideia foi transposta para o contexto da Expo’98. Também no discurso inaugural, proferido a 21 de maio, o Presidente da República Jorge Sampaio afirmava que Portugal havia feito “do mar a via para se encontrar consigo, com os outros, com o Mundo” (Sampaio, 1999, p. 45). Em ambos os casos, está patente a ideia que foi através da expansão marítima que Portugal se autodefiniu como nação, sendo por isso este processo indissociável da própria identidade portuguesa.



Há, porém, uma distinção importante nos discursos produzidos no âmbito das duas exposições, decorrente do diferente contexto histórico em que foram realizadas. Se, no caso da Exposição do Mundo Português, Portugal era ainda uma nação imperial, possuindo territórios em África, na Ásia e na Oceânia, no caso da Expo'98 era já uma nação pós-colonial, praticamente sem império (com exceção de Macau). Daí que os discursos sobre a expansão marítima assumam, no primeiro caso, uma feição explicitamente colonialista ou imperial e, no segundo caso, uma feição mais cosmopolita ou dialogante. Assim sendo, se na Exposição do Mundo Português os povos “descobertos” e “colonizados” são representados como objetos da “ação civilizadora” dos portugueses, no caso da Expo'98 eles são já entendidos como iguais, com os quais os portugueses partilharam produtos e influências culturais. A primeira ideia está bem explícita na nota oficiosa divulgada pela Presidência do Conselho de Ministros em março de 1938 onde Salazar afirma que o objetivo da Exposição do Mundo Português é “apresentar uma síntese” da “ação civilizadora” dos portugueses e “mostrar (...) todas as pegadas e vestígios de Portugal no Globo” (Salazar, 1938, p. 8). A segunda ideia pode ser observada no Relatório do Grupo de Trabalho para a Exposição Internacional de Lisboa presidido por António Mega Ferreira produzido em dezembro de 1990, onde a descoberta do caminho marítimo para a Índia por Vasco da Gama é descrita como uma “aventura de conhecimento e de encontro de culturas” que “abriu as portas” da Europa “à penetração e difusão de hábitos, costumes, formas culturais e produtos que desde há muito constituíam património de civilizações ignoradas ou mal conhecidas” (*Documentos para a História da Expo'98*, 1999, p. 69). Também um panfleto de divulgação publicado em português e em inglês pelo Comissariado da Expo'98 em 1994, intitulado *A Última Exposição do Século XX. The Last Exposition of the 20<sup>th</sup> Century*, descrevia a Lisboa quinhentista como uma “cidade aberta ao mundo, cosmopolita”, onde “se cruzavam todas as raças, culturas e hábitos. Gente de todos os continentes. De todos os oceanos”, herança essa que teria perdurado até ao presente (*A Última Exposição*, 1994, p. 4).

Ligado a este primeiro, o segundo elemento comum aos discursos das duas exposições é a clara valorização do período comumente associado à expansão marítima – isto é, os séculos XV e XVI – em detrimento de outras épocas da história nacional como a Idade Média, o período da Restauração (Andrade, 2001, p. 284) ou os séculos XVIII e XIX. Este aspeto é observável, por exemplo, nas duas publicações promovidas no âmbito da organização dos dois eventos: no caso da Exposição do Mundo Português, a *Revista dos Centenários*, publicada entre janeiro

de 1939 e dezembro de 1940 por iniciativa da Comissão Nacional dos Centenários; no caso da Expo'98, a revista *Oceanos*, publicada entre 1989 e 2002 sob a direção inicial dos mentores da candidatura de Portugal à organização da exposição António Mega Ferreira (também comissário executivo da Expo'98) e Vasco Graça Moura, e posteriormente dos historiadores António Manuel Hespanha e Joaquim Romero Magalhães. Porém, também aqui podemos encontrar diferenças substanciais entre os discursos produzidos nos dois eventos.

No caso da Exposição do Mundo Português, o período medieval retém alguma importância devido ao facto de 1140 ser uma data celebrada no duplo centenário. Os dois pavilhões integralmente dedicados à primeira dinastia (séculos XII a XIV) – o da “Fundação” e o da “Formação e Conquista” – exemplificam bem o relevo que os organizadores quiseram dar a esta época histórica. Ainda assim, a Idade Média é representada sobretudo como uma espécie de prólogo para o período da expansão marítima e o subsequente Portugal ultramarino. Um exemplo desta mesma ideia pode ser encontrado na obra produzida pela Secção de Propaganda e Receção da Comissão Executiva dos Centenários intitulada *Portugal: Oito Séculos de História*, na qual D. Dinis é descrito como “um rei poeta e sábio” que “semeou um pinhal tão grande como a impaciência dos portugueses em desvendar os profundos mistérios do Atlântico” (*Portugal: Oito Séculos de História*, 1940, p. 4). O mesmo livro veicula também a ideia, presente em várias obras historiográficas e manuais escolares patrocinados pelo Estado Novo (Matos, 1990, pp. 145-146; Marques, 1991, p. 24; Ramos, 1997, p. 325), de que a expansão da fé cristã, iniciada pela Reconquista, teria sido o principal elemento mobilizador da expansão ultramarina (*Portugal: Oito Séculos de História*, p. 3). A Exposição dedicava ainda algumas salas à crise de 1383-85, ao período da Restauração (1640-1668) e às invasões francesas (1807-1811), designadamente no chamado “Pavilhão da Independência”, cujo tema eram as guerras pela “independência nacional” (*Guia da Exposição do Mundo Português*, 1940). Como refere Jorge Ramos do Ó, o Estado Novo foi o primeiro regime em Portugal “a compreender que a identidade dos portugueses” só podia “ser percebida a partir da sua relação com o passado”. Porém, esta busca pelas “origens” da nacionalidade não deveria assumir um carácter histórico, de recolha de documentos, factos ou testemunhos do passado, mas sim o “de uma lembrança simbólica dos momentos mais importantes dessa História”. Daí a Exposição do Mundo Português estar organizada em pavilhões que remetiam para datas ou momentos-chave da história nacional (Ó, 1998, pp. 246-247).

Se na Exposição do Mundo Português ainda conseguimos encontrar referências a outros períodos da história nacional, na Expo'98 estas são, como seria expectável, praticamente insignificantes. Na verdade, desde a sua conceção que a exposição tinha claramente um enfoque no período da expansão marítima. Na carta escrita ao Ministro Adjunto e da Juventude António Fernando Couto dos Santos em 13 de agosto de 1990, António Mega Ferreira afirmava que a Expo'98 deveria ter como uma das linhas de força a evocação do “papel histórico dos Portugueses na abertura dos oceanos, no seu aproveitamento para estimular o comércio à escala planetária, na sua utilização como meio de comunicação entre povos e culturas” (*Documentos para a História da Expo'98*, 1999, p. 62). A representação da expansão ultramarina como uma demonstração do engenho, inovação e modernidade dos portugueses estava também patente num anúncio à recém-inaugurada Estação do Oriente publicado no suplemento *Economia e Negócios* do jornal *Expresso* dois dias depois da inauguração da exposição. De acordo com o anúncio, a estação fora construída com “o mesmo sentido de rigor técnico, de inovação e dinamismo” que animara a viagem de Vasco da Gama em 1498 (“500 anos unidos pelo mesmo espírito”, 1998, p. 7). Nas publicações oficiais da Expo'98, as referências a outras épocas históricas são praticamente inexistentes. Num texto inserido na obra de divulgação *Portugal and the Atlantic. Portugal et l'Atlantique* (1996), a historiadora Catarina Madeira Santos, por exemplo, referia que, apesar das suas antigas fronteiras, até à expansão marítima, Portugal era um “pequeno reino europeu”, tendo sido apenas a partir do século XV que começou a ter repercussões numa escala europeia e global (Santos, 1996, p. 9). É de ressaltar também que na própria exposição, os pavilhões nacionais dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) não incluíam quaisquer referências negativas ao domínio colonial português, facto salientado por um artigo do *Expresso* de 6 de junho de 1998. De acordo com a historiadora Isabel Castro Henriques, entrevistada pelo jornal, esta aparente omissão explicar-se-ia pela “capacidade” que estes “novos países” teriam de ter ultrapassado “ressentimentos pelo passado colonial” (“Expo 7 Dias”, 1998, pp. 18-19).

O claro enfoque conferido ao período da expansão ultramarina nas duas exposições traduziu-se, em várias situações, na representação de Portugal como nação de pretensa vocação universalista. Esta ideia de excecionalidade histórica, resultado de uma construção imagética secular (Peralta, 2017, p. 27), pode, por exemplo, ser encontrada no texto de Augusto de Castro publicado em vários jornais nacionais a 3 de fevereiro de 1939, um ano antes da inauguração da Exposição do Mundo Português.

De acordo com o Comissário-Geral, a “civilização portuguesa” seria “muito mais universal que nacional” e o “génio” português um “génio de irradiação”, gerador de um “cosmopolitismo criador” (Castro, 1940, p. 19). Já no contexto da Expo’98, no referido discurso inaugural, Jorge Sampaio referir-se-ia ao “universalismo” como a característica que melhor definiria a história e a cultura nacionais (Sampaio, 1999, p. 46).

Ainda assim, podemos dizer que na exposição de 1998 houve pelo menos uma tentativa de superar eventuais discursos messiânicos ou saudosistas sobre a identidade nacional. Numa intervenção realizada a 7 de fevereiro de 1991 na Sociedade de Geografia de Lisboa dedicada ao tema “Expo’98: Onde/ Como?”, Jorge Sampaio, então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, alertava para os “casamentos trágicos” entre a história e a “propaganda e a ideologia de exaltação nacionalista”, naquilo que era uma referência clara à Exposição do Mundo Português e às comemorações estado-novistas no geral. Para o presidente do município, a Expo’98 deveria ficar para a história como uma exposição voltada para o futuro e não para o passado, recordando fatores de identidade nacional como o “cosmopolitismo” e não as “ilusões e desilusões do Quinto Império” (*Documentos para a História da Expo’98*, 1999, p. 145). Uma visão semelhante era partilhada pelo historiador José Mattoso num artigo publicado no jornal *Público* pouco mais de uma semana antes da inauguração da exposição, onde este assinalava o facto de a representação da história nacional na Expo’98 acentuar o papel de Portugal como “dinamizador da comunicação mundial ou como mediano das boas relações entre os povos” (Mattoso, 1998, p. 30). A necessidade de romper com as representações estado-novistas do passado nacional era também salientada numa crónica publicada pelo diretor-adjunto do referido jornal José Manuel Fernandes no dia inaugural da Expo’98. De acordo com o autor, enquanto a Exposição do Mundo Português fora uma “celebração das glórias passadas para acomodar misérias presentes”, a exposição mundial de Lisboa deveria ser uma celebração do presente, sem esquecer os heróis do passado (Fernandes, 1998, p. 3). Como refere Elsa Peralta, o objetivo da Expo’98 passava por divulgar “estrategicamente a imagem de um país moderno e progressista, um país longe de estar preso no seu próprio passado, mas sim um país que se concebe agora como ‘essencialmente’ expansionista, moderno e empreendedor” (Peralta, 2017, p. 159).

A eventual opção por um certo presentismo por parte dos organizadores da Expo não ficou, no entanto, isenta de críticas. Numa crónica publicada no jornal *Diário de Notícias* no dia do encerramento da exposição, 30 de setembro de 1998, o escritor Vasco Graça Moura questionava-se

se o mesmo teria sido um sucesso do ponto de vista “comemorativo”. Para Graça Moura, ao contrário da Exposição Universal de Sevilha de 1992 que conferira uma importância significativa à figura de Colombo e à “construção da realidade ibero-americana”, a Expo’98 basicamente ignorara a história nacional, excetuando “alguns batismos de circunstância, como o nome da ponte [Vasco da Gama]” (Moura, 1998, p. 23).

As representações da história nacional veiculadas pela exposição de 1998 valeriam também ataques no sentido inverso. A 9 de maio, poucas semanas antes da inauguração do evento, a associação SOS Racismo denunciava a exploração de mão-de-obra africana na construção da Expo’98 e caracterizava este evento como um “projeto político mais do que duvidoso”, de “enaltecimento, cego, acrítico e saudosista da memória histórica e cultural dos portugueses” (“SOS Racismo contra a Expo, 1998”, p. 19). Já a 4 de julho, com a exposição em pleno andamento, a SOS Racismo e a associação cultural Abril em Maio organizavam no edifício dos Banhos de São Paulo o colóquio internacional “Em tempo de Expo há outras histórias para contar”. Numa das sessões, intitulada “Os Dourados da História”, várias figuras do meio intelectual e académico português como a tradutora e jornalista Ana Barradas, o antropólogo Miguel Vale de Almeida e o historiador Jorge Ramos do Ó questionaram a forma como a Expo’98 perpetuava alguns dos mitos em torno da expansão marítima e do colonialismo português (Barradas, 1998; Almeida, 1998; Ó, 1998).

### **A arquitetura, os espetáculos e a toponímia**

Também na arquitetura das duas exposições podemos encontrar diferentes maneiras de representar a história nacional, apesar dos elementos comuns que remetem sobretudo para o período da expansão ultramarina. Nos pavilhões da Exposição do Mundo Português podemos observar uma combinação de formas modernistas com motivos de cariz historicista. Arcos românicos e góticos, espadas, padrões, cordames manuelinos e símbolos nacionais como o brasão de Portugal ou a cruz da Ordem de Cristo eram bem visíveis na arquitetura desta exposição. Um bom exemplo desta conceção historicista era o Pavilhão da Fundação, concebido pelo arquiteto Raul Rodrigues de Lima, cujo exterior era descrito num artigo do *Diário de Notícias* como “uma estilização felicíssima duma fortaleza medieval” (Comemorações Centenárias, 1940, p. 1). Também o Pavilhão de Honra e de Lisboa, desenhado por Luís Cristino da Silva e considerado unanimemente como o ponto alto da exposição, continha referências visuais claras a edifícios lisboetas quinhentistas como a Torre de Belém, o Mosteiro dos Jerónimos ou a Casa dos Bicos (Pamplona, 1940, p. 172).



Como refere Elsa Peralta, a Exposição do Mundo Português constituiu “um autêntico parque museológico de cariz historicista” (Peralta, 2017, p. 85).




---

**imagem 1**

O Pavilhão da Fundação e a Porta da Fundação, na Exposição do Mundo Português. Foto de Eduardo Portugal. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa – Arquivo Fotográfico (PT/AMLSB/EDP/001558)




---

**imagem 2**

O Pavilhão de Honra e de Lisboa, na Exposição do Mundo Português. Foto de Casimiro dos Santos Vinagre. Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (CFT178 123.ic)

Já no caso da Expo'98, as formas e motivos historicistas nos pavilhões apareciam geralmente de uma forma disfarçada, sendo a exposição dominada sobretudo pela arquitetura pós-moderna. Por exemplo, a cobertura da Estação do Oriente continha referências à arquitetura gótica, pelo uso de formas ogivais (Oliveira, 1998, p. 14). Também o teto em madeira do célebre Pavilhão da Utopia, cujo exterior aparentemente não remetia para qualquer contexto histórico, era descrito pelo próprio arquiteto Regino Cruz como o “cavername de uma caravela gigante, de quilha para o céu” (Cruz, 1998, p. 65). Por seu lado, a Torre Vasco da Gama, da autoria de Nick Jacobs e Leonor Janeiro, apesar do seu aspeto moderno, lembrava a forma de um navio. Porventura a única exceção entre os pavilhões era o Pavilhão de Macau, cuja fachada reproduzia de forma mais ou menos fiel, mas em escala menor, a da Igreja de São Paulo, situada nesta mesma cidade.

**imagem 3**

A Estação do Oriente, Lisboa.  
Foto de Martin de Lusenet,  
4 de novembro de 2014.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

**imagem 4**

A cobertura em madeira do  
Pavilhão da Utopia (atual Altice Arena).  
Fonte: <https://www.reginocruz.com>





---

**imagem 5**

A Torre Vasco da Gama, Lisboa.

Foto de António ML Cabral,

18 de maio de 2005.

Fonte: <https://commons.wikimedia.org>

Relativamente a encenações históricas e espetáculos, as duas exposições diferiram também nalguns aspetos, apesar de, novamente, haver uma clara preferência em relação às temáticas da expansão marítima.

No caso da Exposição do Mundo Português, o grande espetáculo ou encenação foi o Cortejo Histórico do Mundo Português, realizado no dia 30 de junho de 1940, uma semana decorrida da inauguração da exposição. O cortejo consistia num desfile de mais de três mil atores e figurantes representando figuras marcantes da história nacional, da Idade Média ao tempo presente, bem como regiões da metrópole e partes do império colonial português. Em destaque na parte histórica do cortejo estavam reis como Afonso Henriques, D. João I, D. João II ou D. Manuel I, príncipes como o Infante D. Henrique, navegadores como Vasco da Gama ou Pedro Álvares Cabral e outros heróis consagrados na memória nacional como Nuno Álvares Pereira. Os mentores e organizadores do cortejo conceberam-no como o ponto alto ou a “apoteose da Exposição” – como referia Salazar na nota oficiosa de 1938 (Salazar, 1938, p. 10) –, visando produzir uma impressão viva aos olhos dos seus espetadores. Como referia Henrique Galvão, responsável da Comissão Nacional dos Centenários de 1940 pelas festas e cortejos, pretendia-se “que no coração das multidões que assistissem à sua passagem, se formasse, ao vê-lo, a impressão durável de que estava assistindo ao desfile de Portugal, tal como Portugal desfilou na longa caminhada de oito séculos de História: um álbum de imagens capaz de encantar olhos namorados e de comover corações orgulhosos da sua estirpe” (Galvão, 1940, p. 27). Um apelo aos



sentidos, visando simultaneamente o rigor histórico, numa “obra de arte total” que, à semelhança dos cortejos organizados por outros regimes autoritários coevos (Schweizer, 2007, p. 28), despertasse nas pessoas os sentimentos mais profundos de identificação com o passado nacional.



#### imagem 6

O Cortejo Histórico do Mundo Português, realizado a 30 de junho de 1940 no contexto da Exposição do Mundo Português. Fotografia de Horácio Novais. Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (CFT164.1193)

Em 1998, as encenações e espetáculos remetiam já para um imaginário completamente diferente. O enfoque era agora, em vez da história nacional como um todo, o período da expansão ultramarina dos séculos XV e XVI, concretamente o imaginário literário, fantástico e exótico associado às navegações. Destacavam-se dois espetáculos, que eram representados diariamente no recinto da Expo'98: os “Olharapos” e a “Peregrinação”. Os “Olharapos” eram máscaras-figuras gigantes representando, de acordo com a descrição do *Guia de Espectáculos* da exposição, “seres fabulosos (...) fruto da invenção de cartógrafos (...) apresentados nas narrativas de navegadores e cronistas” (*Guia de Espectáculos*, 1998). Já a “Peregrinação” (numa referência à obra homónima de Fernão Mendes Pinto), da autoria de João Brites e coordenada pelo grupo de teatro “O Bando”, consistia num desfile em percurso definido de trinta e três engenhos, designados como “máquinas de peregrinar” e “peregrimáveis”, acompanhados por um “rinoceronte artificial” situado no Mar da Palha (*Guia de Espectáculos*, 1998). De acordo com o Relatório Final do espetáculo, as “máquinas de peregrinar” evocariam “naus absurdas” que se deslocariam pelo recinto “representando cenas peregrinas (quadros cénicos)”, constituindo, nas palavras de Fernando Arnedo Casaca, uma espécie de metáfora da própria Expo'98 e da sua

modernidade inerente (Casaca, 2004, pp. 107-108). Podemos assim dizer que, ao contrário do Cortejo do Mundo Português, os espetáculos e encenações da Expo'98 possuíam assim uma dimensão mais onírica que historicista, e mais universalista que nacionalista, remetendo antes para um imaginário fantástico e exótico associado à expansão portuguesa.



#### imagem 7

O "rinoceronte" do Mar da Palha, parte integrante do espetáculo "Peregrinação", realizado para a Expo'98. Fotografia de Carlos Didelet, 3 de junho de 1998. Fonte: Arquivo Municipal de Lisboa – Arquivo Fotográfico (PT/AMLSB/PAE/GFOT/01/146/054727)

Por fim, uma referência à toponímia das duas exposições. No caso da Exposição do Mundo Português, os diversos pavilhões e espaços remetiam para várias fases da história nacional (vide os pavilhões da Fundação, da Formação e Conquista, e da Independência), havendo, contudo, um claro enfoque na expansão marítima e no império colonial. Exemplos disso são os pavilhões dos Descobrimentos, da Colonização e dos Portugueses no Mundo, a Esfera e o Padrão dos Descobrimentos, a Nau Portugal e a Praça do Império – juntamente com o Mosteiro dos Jerónimos, o "ponto focal da Exposição" (Peralta, 2017, p. 83). No caso da Expo'98, as referências à história nacional podiam ser encontradas em várias ruas e lugares, tendo novamente a expansão ultramarina uma predominância clara, como o demonstram os nomes das principais vias (a Avenida D. João II, o Largo Bartolomeu Dias, a Rua do Bojador), espaços, estruturas e edifícios (os Jardins Garcia de Orta, a Ponte e a Torre Vasco da Gama, a Gare do Oriente, o Teatro Camões, etc.). Como afirma Elsa Peralta, "tal como na Exposição do Mundo Português de 1940, a monumentalidade da Expo'98, (...) toda a 'poética' do espaço (com teatros, pontes, escolas e ruas, batizados com nomes tirados do tema dos Descobrimentos) – tudo isto opera para estabelecer uma forte intimidade com o império, favorecida por uma memória inerte, e incorporada na própria experiência do espaço" (Peralta, 2017, p. 159).

## 1940 e 1998: continuidades e ruturas na representação da história nacional

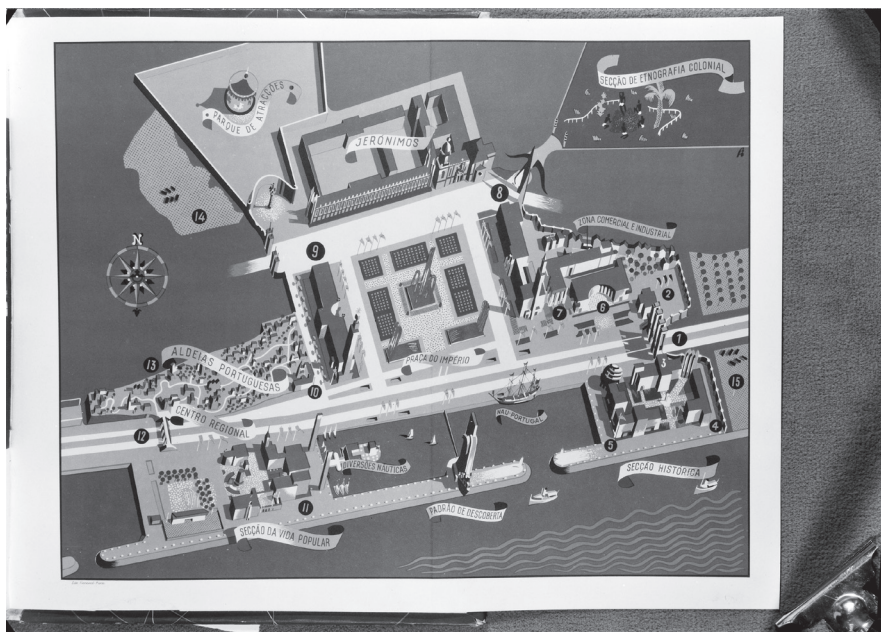
Neste artigo pudemos observar como a Exposição do Mundo Português de 1940 e a Expo'98 veicularam semelhanças e diferenças na forma de representar a história nacional. Se atendermos aos discursos, arquitetura, encenações, espetáculos e toponímia das duas exposições, é possível encontrar diversos elementos que remetem para o passado português, particularmente para a época identificada com a expansão marítima, ou seja, os séculos XV e XVI.

O elemento de continuidade que mais salta à vista é, porventura, a tentativa de conferir um sentido universalista à história nacional. Os portugueses, povo alegadamente talhado para o contacto com outros povos, teriam como espécie de “missão histórica” abrir os horizontes da Europa ao resto do mundo e vice-versa. Esta ideia prevaleceu nos discursos públicos produzidos no período intermediado pelos dois eventos e tem-se mantido em larga medida até aos dias de hoje, como podemos observar nos recentes debates em torno do “Museu das Descobertas”. A ideia de que a expansão ultramarina portuguesa inaugurou uma nova era na história universal tem, não poucas vezes, sido instrumentalizada não só para ocultar alguns dos aspetos mais violentos de que se revestiu o colonialismo português desde a sua génese mas também para criar um efeito agregador em torno do passado nacional.

Não obstante estes elementos de continuidade, é importante salientar também que as representações da história de Portugal veiculadas pela Exposição do Mundo Português e pela Expo'98 foram substancialmente diferentes. Mercê das diferenças não apenas na conjuntura histórica em que foram realizados mas também na natureza e na própria temática dos dois eventos, estas representações divergiram substancialmente no que toca à presença de elementos visuais de cariz historicista e à narração do colonialismo português. Se na Exposição do Mundo Português estes elementos estavam bem presentes e o colonialismo era representado abertamente de forma apoteótica, na Expo'98 estes encontravam-se bem mais diluídos, com as referências coloniais inscritas num imaginário aparentemente neutral e de “encontro” entre iguais.

Será aqui relevante questionarmo-nos até que ponto esta versão sanitizada da expansão ou do colonialismo portugueses não é em grande medida reflexo de uma memória pública que se instaurou depois da descolonização. Como afirma Elsa Peralta, os discursos produzidos no contexto

da exposição de 1998 podem ser inseridos numa “vulgata luso-tropical” que se afirmou com facilidade no Portugal pós-colonial. Veiculada por iniciativas estatais como a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e “reproduzida por amplos sectores da população” portuguesa, esta vulgata exalta a expansão marítima e “as ideias de contacto humano, grandeza histórica e legado civilizacional”. A “dimensão colonial” da narrativa histórica é assim expurgada, e outras instâncias como “o colonialismo, a escravatura e o tráfico de escravos, as guerras coloniais e a ditadura” são transformadas em “termos perdidos e contextos invisíveis” (Peralta, 2017, p. 59).



### imagem 8

Planta Geral da Exposição do Mundo Português, com a principal toponímia assinalada. Perspetiva de Fred Kradolfer (1940). Fotografia de Mário Novais, 1982. Fonte: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (CFT003.023751.ic)

Tendo em conta as circunstâncias que rodearam a desagregação do império português, os sucessivos governos têm optado por comemorar os aspetos positivos da chamada “expansão ultramarina”, lançando um olhar de silêncio sobre o lado negativo ou violento do colonialismo português e dos seus legados. Esta tentativa de evitar dissensões na sociedade civil tem-se revelado em grande medida profícua, como o atesta o sucesso interno que a Expo’98 teve. Não deixa, no entanto, de ser uma tentativa questionável face à necessidade que Portugal, à semelhança de outros países, tem de se confrontar com o seu passado colonial.



## Bibliografia

### Fontes primárias

- 500 anos unidos pelo mesmo espírito (1998, 23 de maio). *Expresso*, Suplemento *Economia e Negócios*.
- Castro, A. (1940). *A Exposição do Mundo Português e a sua finalidade nacional*. Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade.
- Comemorações Centenárias (1940, 25 de junho). *Diário de Notícias*.
- Cruz, R. (1998). Atlântico: Pavilhão Multiusos de Lisboa. In *Pavilhão da Utopia: Exposição Mundial de Lisboa de 1998* (pp.65-66). Lisboa: Parque Expo'98, SA.
- Documentos para a história da Expo'98 (1989-1992)* (1999). Lisboa: Parque das Nações.
- Expo 7 Dias. Os PALOP ao espelho (1998, 6 de junho). *Expresso*.
- Fernandes, J. M. (1998, 21 de maio). Os heróis e a nossa identidade. *Público*.
- Guia da Exposição do Mundo Português* (1940). Lisboa: Tipografia da Empresa Neogravura.
- Guia de Espectáculos – 22 Maio – 23 Junho* (1998). Lisboa: Parque Expo'98.
- Mattoso, J. (1998, 13 de maio). Vasco da Gama: o super-herói. *Público*.
- Moura, V. G. (1998, 30 de setembro). Portugal e a Expo'98. *Diário de Notícias*.
- Oliveira, A. (1998). A Estação do Oriente vista por um engenheiro de estruturas. In *Estação do Oriente. Estación de Oriente. Oriente Station* (pp.13-15). Barcelos: Livros e Livros.
- Pamplona, F. (1940, outubro-dezembro). Uma obra de arte: a Exposição do Mundo Português. *Ocidente* 11.
- Salazar, A. O. (1938). *Oitavo Centenário da Fundação de Portugal e Terceiro da Restauração da Independência*. Rio de Janeiro: Comissão Executiva da Colónia do Rio de Janeiro.
- Sampaio, J. (1999). *Portugueses*, vol.3. Lisboa: INCM.
- Santos, C. M. (1996). Portugal: New Skies, New Lands, New Peoples. In *Portugal and the Atlantic. Portugal et l'Atlantique* (pp.7-49). Lisboa: Parque Expo'98 SA.
- SOS Racismo contra a Expo (1998, 9 de maio). *Expresso*.
- Thomaz, L. F. (2018, 6 de agosto). Por um Museu dos Descobrimentos. *Observador*. Recuperado de: <https://observador.pt/opiniaio/por-um-museu-dos-descobrimentos/>
- (A) *Última Exposição do Século XX. The Last Exposition of the 20<sup>th</sup> Century* (1994). Lisboa: Expo'98.

## Fontes secundárias

- Acciaiuoli, M. (1998). *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Almeida, M. V. (1998). O regresso do luso-tropicalismo: nostalgias em tempos pós-coloniais. In *Essas outras histórias que há para contar: Colóquio internacional Em tempo de Expo há outras histórias para contar* (pp.236-243). Lisboa: Salamandra.
- Andrade, L. M. O. (2001). *História e memória. A restauração de 1640: do liberalismo às comemorações centenárias de 1940*. Coimbra: Minerva.
- Barradas, A. (1998). Ministros da noite. In *Essas outras histórias que há para contar: Colóquio internacional Em tempo de Expo há outras histórias para contar* (pp.228-234). Lisboa: Salamandra.
- Casaca, F. R. A. (2004). *A peregrinação: o espectáculo da Expo'98 como metáfora do humano* (Tese de mestrado). Universidade de Lisboa.
- João, M. I. (2002). *Memória e império: Comemorações em Portugal (1880-1960)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- Machado, A. (2006). *Os Espaços Públicos da Exposição do Mundo Português e da Expo'98*. Lisboa: Parque Expo, 2006.
- Marques, A. P. (1991). *A historiografia dos descobrimentos e expansão portuguesa*. Coimbra: Livraria Minerva.
- Matos, S. C. (1990). *História, mitologia e imaginário nacional: A história no curso dos liceus (1895-1939)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Matos, S. C. (1998). "A historiografia portuguesa dos descobrimentos no século XIX". *Separata de Los 98 Ibéricos y el mar, vol.2*. Madrid: Sociedad Estatal Lisboa '98.
- Nora, P. (1984). Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux. In *Les Lieux de Mémoire*, vol.1 (pp.xv-xlvi). Paris: Gallimard.
- Ó, J. R. (1987). Modernidade e tradição. Algumas reflexões em torno da Exposição do Mundo Português. In *O Estado Novo. Das origens ao fim da autarcia 1926-1959*, vol. 2 (pp.177-185). Lisboa: Fragmentos.
- Ó, J. R. (1998). A Exposição do Mundo Português de 40 e a Expo 98. In *Essas outras histórias que há para contar: Colóquio internacional Em tempo de Expo há outras histórias para contar* (pp.246-249). Lisboa: Salamandra.
- Peralta, E. (2017). *Lisboa e a Memória do Império: Património, Museus e Espaço Público*. Lisboa: Le Monde Diplomatique/ Outro Modo.
- Ramos, R. (1997). *Tristes conquistas: A expansão ultramarina na historiografia contemporânea (c.1840-c.1970)* (Tese de provas de acesso a investigador auxiliar). Universidade de Lisboa.
- Schweizer, S. (2007). „Unserer Weltanschauung sichtbaren Ausdruck geben“: nationsozialistische Geschichtsbilder in historischen Festzügen zum „Tag der Deutschen Kunst“. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Velez, J. P. (2008). *Expo'98: História de um território reinventado*. Lisboa: Parque Expo 98 SA.
- Viegas, S. B. L. (2004). *Expo'98: fazer cidade através de um tema* (Tese de mestrado). Universidade Técnica de Lisboa.



# Os "compridos narizes" dos portugueses: Expo'98, manuais escolares e história em multiperspectividade<sup>1</sup>

---

**Marta Araújo**

Centro de Estudos Sociais  
Universidade de Coimbra  
• marajoces@gmail.com

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e208>

<sup>1</sup> Uma versão anterior deste texto foi apresentada no colóquio "Os 20 anos da Expo'98. Nação, Discurso e Identidade" que decorreu na Faculté des Lettres, Université de Genève, a 20 de Novembro de 2018, organizado por Nazaré Torrão, Pedro Cerdeira e Alexander Keese, a quem agradeço o convite. Agradeço igualmente os comentários dos revisores anónimos que enriqueceram este texto.



Este artigo aborda debates contemporâneos sobre a multiperspectividade – uma abordagem e metodologia promovida pelo Conselho da Europa para responder ao "preconceito" na história e no ensino, que tem recebido crescente interesse académico nas últimas décadas. Para examinar a forma como esta abordagem tem sido interpretada e utilizada, procedo à análise de uma curta-metragem que aborda Portugal na sua relação histórica com os "Oceanos" apresentada na exposição mundial Expo'98 em Lisboa, assim como das narrativas sobre relações coloniais de um manual de história recente e de grande circulação. Considerando a persistente naturalização do racismo – um processo histórico e político complexo, muitas vezes reduzido a meros "preconceitos mútuos" que podem ser revertidos pela apresentação de visões contrastantes – o texto desafia a despolitização do colonialismo e do racismo sob o signo da inclusão de "outras" perspectivas e conteúdos, que não questionam os enquadramentos e estruturas mais amplas do conhecimento eurocêntrico.

**Palavras-chave:** História colonial; Expo'98; multiperspectividade; raça/poder; manuais escolares.



*Cet article aborde les débats contemporains sur la multi-perspective – approche et méthodologie promue par le Conseil de l'Europe pour répondre au "préjugé" dans l'histoire et dans l'enseignement – débats qui ont fait l'objet d'un intérêt académique croissant ces dernières décennies. Pour examiner comment cette approche a été interprétée et utilisée, j'analyserai un court-métrage (présenté à l'exposition universelle Expo'98 à Lisbonne) qui traite du Portugal dans sa relation historique avec les*

"Océans", ainsi que des récits sur les relations coloniales figurant dans un manuel d'histoire récent amplement diffusé. Considérant la naturalisation persistante du racisme – processus historique et politique complexe, souvent réduit à de simples "préjugés mutuels" qui peuvent être inversés en présentant des points de vue contrastés – le texte remet en question la dépolitisation du colonialisme et du racisme sous le signe de l'inclusion "d'autres" perspectives et contenus qui ne questionnent pas les cadres et structures plus larges de la connaissance euro-centrique.

**Mots-clefs:** Histoire coloniale; Expo'98; multi-perspective; race/ pouvoir; manuels scolaires.

---

Há um século, as grandes Exposições Universais pretendiam quase sempre ser a demonstração da pujança industrial do país organizador, que aí se confrontava com os seus principais concorrentes. Eram a expressão do "progresso" na "ordem", de acordo com o positivismo reinante. Portugal vai fechar o ciclo das exposições deste século comemorando, pelo seu lado, a mais internacional das datas do seu passado (como fez a Espanha em 92), numa evocação dos Oceanos que remete, quer se queira quer não, para a "gesta marítima" há muito enterrada. (*Caderno do Elefante 1998*, Associação Abril em Maio)<sup>2</sup>

Guardo da minha visita à Expo'98, uma iniciativa envolta em polémica desde que foi anunciada,<sup>3</sup> recordações demasiado imprecisas para reconstruir em detalhe como se articulava então a narrativa épica das "Descobertas" e dos seus "revezes" – geralmente abordada de forma a moralizar os excessos cometidos à conta da "aventura marítima" dos portugueses, mais do que a promover uma análise crítica à história da chamada "expansão".<sup>4</sup> Assim, analiso neste texto aquilo que mais resgato à memória: um filme animado apresentado no Pavilhão de Portugal, e que utilizava como dispositivo narrativo a multiperspectividade. Em concreto, utilizo este caso para ilustrar os limites da inclusão de múltiplas perspectivas na crítica à abordagem eurocêntrica da história do colonialismo português.

---

<sup>2</sup> <https://www.esquerda.net/artigo/expo98-no-pais-das-ilusoes-consensualistas/55391>, acessado a 6 Nov. 2018.

<sup>3</sup> Para uma análise detalhada da Expo'98, e das controvérsias que gerou em torno do imaginário nacional, ver Ferreira (2006).

<sup>4</sup> Sobretudo a partir dos imaginários veiculados pela literatura de Luís Vaz de Camões a Fernão Mendes Pinto – que por mais que apresentem críticas ao colonialismo, tendem a centrar-se nos seus excessos e a dialogar com certas sensibilidades (designadamente, cristã, europeia, branca).

Concebida para “comemorar os 500 anos dos Descobrimentos portugueses”,<sup>5</sup> e tendo lugar durante o Ano Internacional dos Oceanos, a Expo’98 propôs como tema “Os oceanos, um património para o futuro”. Se as temáticas ligadas aos oceanos, aos mares e à água dominaram de facto a Exposição, tal não foi concebido da forma despolitizada que se anunciava – o que se revelava, desde logo, pela data comemorativa escolhida e o seu simbolismo. De acordo com o noticiado na imprensa no âmbito da comemoração dos 20 anos da Expo’98:

O logótipo da Expo’98 representava o mar e o sol e a mascote, uma grande onda azul, foi batizada de Gil, em homenagem ao navegador Gil Eanes.

A ideia surgiu em 1989 dos promotores da comissão para as comemorações dos 500 anos dos Descobrimentos portugueses António Mega Ferreira e Vasco Graça Moura e obteve o apoio do Governo, então liderado por Aníbal Cavaco Silva. (Semanaário *Expresso*, 30.09.2018)

Eufemismos à parte, a exposição afigurava-se como mais um momento comemorativo dos chamados *descobrimentos* – à escala internacional –, sendo revelador daquilo que Bernard Reiter (2005) designou como a “neurose imperial” portuguesa, isto é, a ansiedade com que as elites políticas e académicas deste país procuram obsessivamente higienizar o processo histórico do colonialismo. De facto, a narrativa despolitizadora<sup>6</sup> da história colonial apresentada pela exposição era a cada momento revelada: na toponímia do lugar, no tom celebrativo da empresa colonial, nos discursos políticos que reclamavam para Portugal um lugar no mundo (ou, pelo menos, na “Europa”). O “evento que mudou o país” foi um “orgulho nacional”<sup>7</sup> e deixou uma indubitável nostalgia no imaginário nacional – explícita nas notícias e reportagens do ano de 2018 sobre o 20.º aniversário da organização da Expo’98.<sup>8</sup>

Foqumo-nos então no Pavilhão de Portugal, considerado o *símbolo maior*<sup>9</sup> da exposição e onde se situa a minha memória mais precisa no meio daquele embrenhado de gentes, edifícios e sonoridades exuberantes, eventos e filas intermináveis – encorajadas por “olharapos” e “máquinas de peregrinar”.

<sup>5</sup> <https://expresso.pt/sociedade/2018-09-30-Expo98-encerrou-ha-20-anos#gs.27hsvs>, acessado a 14 Nov. 2018.

<sup>6</sup> Sigo a conceptualização de despolitização proposta por Wendy Brown (2006).

<sup>7</sup> Jorge Vinha da Silva, gestor do Altice Arena, <https://sicnoticias.sapo.pt/programas/edicaoamanha/2018-09-27-Comemoracoes-dos-20-anos-da-Expo98-encerram-com-concerto-no-domingo>, acessado a 14 Nov. 2018.

<sup>8</sup> <https://nit.pt/out-of-town/back-in-town/os-olharapos-e-espetaculos-da-expo-98-estao-de-volta-ao-parque-das-nacoes>, [https://www.rtp.pt/noticias/pais/vinte-anos-expo98-entrevista-com-simonetta-luz-afonso\\_v1078519](https://www.rtp.pt/noticias/pais/vinte-anos-expo98-entrevista-com-simonetta-luz-afonso_v1078519), acessados a 14 Nov. 2018. Ver também a crítica produzida então pela Associação Abril em Maio, <https://www.esquerda.net/artigo/expo98-no-pais-das-ilusoes-consensualistas/55391>, acessado a 6 Nov. 2018.

<sup>9</sup> <https://www.dn.pt/arquivo/2008/sucesso-da-expo98-apagou-polemicas-997948.html>, acessado a 15 Nov. 2018

O projeto de montagem dos conteúdos expositivos no interior do Pavilhão foi coordenado pelo arquitecto Eduardo Souto de Moura. A sua descrição oficial versa assim:

Com assinatura do reconhecido arquitecto Álvaro Siza Vieira, foi dos edifícios mais admirados durante a Expo'98. (...) Durante a exposição o pavilhão tinha três núcleos: Mitos, sonhos e realidade; Os construtores do Oceano; e Os inventores do Futuro. Eduardo Souto Moura concebeu o projeto de montagem dos conteúdos expositivos no interior do pavilhão, que visava enfatizar o contributo português para a descoberta e conquista dos Oceanos. (Memória da Expo, 2015)<sup>10</sup>

Destaco, neste artigo, o pequeno filme *Mitos, sonhos e realidade*. O vídeo apresentava uma celebração das chamadas “Descobertas” a partir de uma abordagem pouco habitual até então nas narrativas mais generalistas, e resultante do diálogo com os trabalhos da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, designadamente produzidos pelos Comissários António Manuel Hespanha (1995-1999) e Joaquim Romero de Magalhães, que lhe sucedeu no cargo (1999-2002) (Oliveira, 2003). A Comissão, que funcionou entre 1986 e 2002, teve por missão a investigação sobre fontes históricas da chamada “expansão”, possibilitando a produção de novos recursos didáticos e exposições, publicações e conferências (Araújo e Maeso, 2016, pp. 151-154). O surgimento da Comissão respondia a uma percepção de “crise” na identidade nacional: por um lado, a percepção de *contração* do território português após a descolonização formal (Vakil, 2006, p. 81); por outro, em reacção às chamadas propostas marxistas que marcaram os debates sobre a história em meados da década de 1970, incluindo na educação (Araújo e Maeso, 2016, pp. 245-258). No contexto de integração europeia dos anos 1980, havia emergido um consenso amplo na sociedade portuguesa sobre a necessidade de restaurar a identidade nacional capitalizando com os legados das relações coloniais com África, nas quais Portugal se colocava como um mediador entre o Norte e o Sul globais (Vakil, 2006). Tal veio a culminar com uma leitura do colonialismo a partir da narrativa da globalização e da interculturalidade que se veio a institucionalizar progressivamente nas décadas seguintes (Araújo, 2018). Segundo o relatório da Comissão que lançou a exposição, uma característica fulcral da proposta de trabalho era a vontade de devolver à história uma abordagem “mais complexa e plural” e com um “sentido ético ligado ao dever de reparar enviesamentos culturais na abordagem do outro” (Hespanha, 1999, p. 19).

<sup>10</sup> <http://memoriaexpo98.com/pavilhao-de-portugal/>, acedido a 14 Nov. 2018.

É neste contexto que pode ser lida a produção do filme *A Viagem: Mitos, sonhos e realidades*, projectado no Pavilhão de Portugal.<sup>11</sup> Em pouco mais de sete minutos, o filme animado apresenta a mitologia dos chamados Descobrimentos, enfatizando as “tormentas” passadas até que “os portugueses” chegaram à Ásia. A partir dos desenhos dos Biombos Namban,<sup>12</sup> o filme retrata a chegada ao Japão em 1543 e a presença dos portugueses nos séculos seguintes, sendo estes estereotipados pelos seus “trajes estranhos”, “compridos narizes”, trazendo “animais e objectos raros, como as espingardas” – intensificando-se a ideia da rudeza dos chamados “bárbaros do sul” pelos cantares alentejanos que anunciam a sua chegada no filme.

A Comissária para o Pavilhão de Portugal na Expo’98, Simonetta Luz Afonso, dá conta de como se guiaram neste processo:

Em 1994 recebo um telefonema do António Mega Ferreira e um desafio: quer pensar os conteúdos do Pavilhão de Portugal na Expo’98? Tema: os Oceanos e a celebração da viagem de Vasco da Gama! Tratava-se de um daqueles desafios a que não se consegue resistir. Havia dois caminhos. O fácil seria pegar em património do tempo dos Descobrimentos e fazer mais uma exposição. O mais difícil seria pegar no tema de uma forma abrangente e universalista, aproveitar a ocasião para deixar alguma coisa que perdurasse além da efemeridade obrigatória do evento, descobrir fontes iconográficas menos divulgadas e dá-las a conhecer ao grande público, usar as novas tecnologias e trazer à luz da ribalta peças novas do tempo dos Descobrimentos. A primeira ideia que me surgiu foi uma daquelas que acalentava há anos e ficara “guardada” à espera de melhores dias! Partir da riquíssima iconografia dos Biombos Namban, de que alguns dos melhores exemplares se guardam em museus portugueses, dando vida às personagens que povoam aquele testemunho único e fidelíssimo da chegada dos portugueses ao Japão. Projecto de dimensão lúdica – a animação, a construção de um mundo onde se misturavam elementos reais e virtuais – tinha também uma indesmentível carga didáctica, pela possibilidade de restituição dos ambientes de época (o vestuário, a construção naval, a arquitectura nipónica, os costumes) e de evocação da emoção espantada do homem oriental que pela primeira vez via aqueles seres de compridos narizes, com as suas armas de fogo, os óculos e os trajes, acompanhados por uma fauna exótica e desconhecida naquelas paragens. (Siza e Souto de Moura, 1998, p. 5)

**11** Tendo como ponto de partida um conceito de Simonetta Luz Afonso, Anabela Carvalho, Raffaella D’Intino, Johan Schelfheut e Miguel Soromenho, foi realizado por Christian Boustani e teve o design gráfico de Alain Escalle: Está disponível aqui: <http://escalle.com/da-vfx/a-viagem-expo98/>, acedido a 12 Out. 2018. Ver o vídeo apresentado no exterior aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=OPTS9SiFvHE>, acedido a 12 de Out. 2018.

**12** Ver a descrição dos Biombos Namban, produzidos por artistas japoneses, no Museu Nacional de Arte Antiga (MNA): <http://www.museudearteantiga.pt/colecoes/arte-da-expansao/biombos-namban>, acedido a 14 de Out. 2018

Note-se, na intervenção de Simonetta Afonso, como a intenção de produzir uma abordagem “abrangente e universalista” rapidamente resvala para a construção do “homem oriental” como se estivesse preso a um estado infantil de permanente inocência (Said, 2003[1978], p. 40).

O pequeno filme apresenta-se como uma forma bem-humorada de abordar a história e conceder que outros povos poderiam ter sobre os “portugueses” os mesmos “preconceitos” e “enviesamentos” que estes tinham sobre eles. Mas, ao fazê-lo, incorre em vários aspectos problemáticos. Em primeiro lugar, esta forma de abordar a questão é profundamente reveladora de uma abordagem eurocêntrica do racismo (Hesse, 2004) que despolitiza e descontextualiza historicamente um processo que emergiu com a modernidade europeia (Hesse, 2007), desligando-o da chamada história da “expansão”. Particularmente, esta abordagem coloca em jogo a tese da ubiquidade do racismo (van Dijk, 1993), ou seja, a noção que os “preconceitos raciais” são universais, retirando este fenómeno do seu contexto sociopolítico e histórico específico. No filme, o dispositivo narrativo utilizado é o da multiperspectividade, contrastando-se posições distintas. O pressuposto subjacente é que o “preconceito” é passível de ser combatido mostrando o reverso da medalha: afinal, os portugueses também foram sujeitos a estereótipos.

Em segundo, deve notar-se a selecção e o foco no caso do *contacto* colonial com o Japão. Depois das naus atravessarem tantos outros lugares, o filme detém-se no “Oriente”. A chegada ao Japão é apresentada não apenas pelos olhos dos “portugueses”, mas também estes são vistos pelos olhos dos “japoneses” – na qual se salientam os “compridos narizes”. Se não cabe no âmbito deste artigo explorar a emergência histórica de critérios raciais de hierarquização humana (ver, por exemplo, Fredrickson, 2000), a imagem dos “compridos narizes” não pode passar despercebida. Implicitamente, ela evoca a construção colonial do Negro como bárbaro e primitivo, de feições “grosseiras” – entre as quais narizes e lábios (Pieterse, 1995). Lida neste contexto, a evocação dos “compridos narizes” assume uma marca distintiva de superioridade racial, ao mesmo tempo que simboliza a banalização da importância histórica das características físicas na produção de distinções raciais.<sup>13</sup>

---

**13** Para uma análise do papel da Antropologia na produção e circulação de classificações e hierarquias raciais no contexto colonial português de inícios do século XX com base em diferenças fenotípicas, índices cranianos e faciais, ver Matos (2006) e Roque (2018).

Note-se igualmente, que o contraste entre o Japão – o país asiático mais embranquecido na história, como argumentou Frank Füreidi (1998) – e Portugal – uma nação de gente nem sempre considerada branca –, integra uma narrativa mais ampla que coloca o *Oriente* como um espelho que dignifica Portugal (afinal, ninguém esquecerá que fomos “nós, portugueses” que lá introduzimos as armas de fogo no século XVI, o que revelaria algum tipo de *sofisticação civilizacional*). Adicionalmente, tal foco auxilia a (re)construção do excepcionalismo nacional e o carácter “benevolente” do colonialismo português<sup>14</sup>, dispensando abordar certos processos históricos que marcaram indelevelmente a formação nacional (por exemplo, a escravatura) e que são reveladores da natureza violenta dos diversos projectos coloniais e da sua articulação com as hierarquizações raciais.

<sup>14</sup> Se este excepcionalismo nacional atingiu o rubro com a adopção oficial do Luso-tropicalismo durante o Estado Novo nos anos 1950, ele era anterior ao século XX e perdura ainda (Castelo 1998; Almeida 2000; Araújo 2018).

<sup>15</sup> ACIDI, atualmente Alto Comissariado para as Migrações – ACM.

Esta forma de encarar a história nacional, enquadrando-a numa gesta “universalista” através da despolitização do racismo e da escravatura (Araújo e Maeso, 2013), é igualmente evidente noutras esferas de produção e disseminação de conhecimento histórico. Um exemplo ilustrativo é a primeira publicação da colecção “Portugal intercultural”, promovida pelo Observatório da Imigração do Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural<sup>15</sup> com o título *A Interculturalidade na Expansão Portuguesa (séculos XV-XVIII)*, de João Paulo Oliveira e Costa e Teresa Lacerda (2007). Abordando a “globalização” e a “expansão portuguesa”, os autores afirmam:

Uma reflexão sobre a interculturalidade e a Expansão Portuguesa, na Época Moderna, ajuda-nos a desbravar caminho para a tolerância. Este extenso período da História de Portugal, que vai do século XV ao XVIII, é o momento de encontro e de troca entre as múltiplas culturas do Planeta.

Tratou-se de um processo marcado inevitavelmente por conflitos, por actos de abuso e de crueldade, ou ainda pela imposição, por vezes brutal, do modelo de sociedade europeia em várias regiões do Globo, onde viviam pessoas com outras civilizações. No entanto, este processo multifacetado e pluricontinental, marcado por luzes e sombras, não se circunscreveu à transposição de um modelo civilizacional para novas terras. Bem pelo contrário, no caso do Império Português, o predomínio político formal da Coroa lusa não impediu, antes patrocinou, a emergência de sociedades mestiças por todo o mundo, *numa dinâmica bem diferente das que condicionaram as expansões ultramarinas dos outros povos europeus*. (Costa e Lacerda, 2007, p. 141, ênfase minha)



## A multiperspectividade na disseminação do conhecimento histórico

O uso da multiperspectividade é revelador de uma tendência internacional mais ampla na produção e disseminação de conhecimento histórico, evidente quer no debate académico, quer nos debates políticos de organizações como a UNESCO, o Conselho da Europa, e a Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

A ideia da multiperspectividade como um princípio orientador e uma metodologia de ensino na história enquadra-se nos esforços da UNESCO para promover os princípios democráticos de igualdade e “entendimento mútuo”, e ganhou um papel central no contexto europeu desde a década de 1990 – mais precisamente, no âmbito da investigação patrocinada pelo Conselho da Europa que propunha que, no ensino de “questões controversas e sensíveis”, os “manuais escolares deveriam oferecer diferentes perspectivas sobre um determinado assunto” (Conselho da Europa, 1995, p. 11; ver Low-Beer, 1997; Stradling, 2001, 2003). O problema político ao qual a multiperspectividade tentava responder era o excesso de nacionalismo e o *etnocentrismo* ocidental/europeu, particularmente na ordem mundial incerta após as conquistas dos movimentos anti-coloniais na Ásia e em África, assim como a Guerra Fria (Füredi, 1998; ver Araújo e Maeso, 2016, pp. 140-150).

Na Europa, o interesse académico pela multiperspectividade está relacionado com a emergência da nova didáctica da história da década de 1970 no Reino Unido (Ahonen, 2014), designadamente com as suas propostas para o ensino através do uso de documentos e da multiperspectiva na explicação histórica (Ahonen, 2001), bem como com a tendência para a “orientação para fontes primárias” na Alemanha (von Borries, 2009, p. 302). Foi formulada como uma crítica ao pensamento positivista, em particular à pretensão de objectividade do conhecimento histórico, e uma resposta à exclusão da “história lida de baixo”. Baseando-se na abordagem Constructivista e no pensamento pós-moderno sobre narrativa e identidade, bem como na crítica feminista da produção de conhecimento, a multiperspectividade tem sido, como sugeriu Arja Virta: “relacionada com questões de género, etnia ou classe social, ou com contradições políticas numa sociedade ou entre duas nações” (2007, p. 19).

De forma geral, tem sido proposta como solução para lidar com as alterações na “composição” das sociedades (nacionais) num mundo percebido como cada vez mais *globalizado*: resumidamente, o ensino da história e os manuais escolares deveriam reflectir as perspectivas dos



diferentes segmentos da sociedade e, portanto, incluir outros pontos de vista – significativamente, para aprender sobre o “outro” e a “sua” história. Embora este seja um dos argumentos mais evocados para a necessidade de promover visões plurais no ensino da história, a investigação sobre multiperspectividade na Europa raramente incide sobre contextos multiculturais, recaindo sobretudo no estudo de sociedades com “contradições políticas”, por exemplo, os contextos formados após o colapso da União Soviética e da Jugoslávia. Mais, os debates sobre multiperspectividade são frequentemente reduzidos ao mero contrastar de diferentes pontos de vista, sem qualquer consideração sobre poder e produção de conhecimento, designadamente a relação entre projectos políticos e epistemológicos – como ilustrado pelas palavras de uma académica experiente no ensino e investigação na didáctica da história em Portugal:<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Entrevista anonimizada, realizada no âmbito do projeto ‘Raça’ e África em Portugal: um estudo sobre manuais escolares de história (FCT, FCOMP-01-0124-FEDER-007554). <https://www.ces.uc.pt/projectos/rap>, acedido a 20 Fev. 2020.

Penso que o desafio mesmo no próprio ensino da história tem que ser ajudar os alunos a terem percepção de que há outras visões, de que há outros olhares [...] isso é uma tarefa para a qual a história pode contribuir, porque ela própria deve estar habituada a lidar com essa diferença e a, enfim, a equacionar essa diferença. Agora, eu penso que enquanto europeus nós teremos sempre uma visão europocêntrica do mundo. Podemos distanciar-nos, não é?, mas os nossos olhos são olhos europeus, não são olhos africanos. (Apud. Araújo e Maeso, 2016, p. 259)

Como denota a interpretação acima, os debates sobre a história e o seu ensino tendem a evadir uma reflexão aprofundada sobre como raça se inscreveu nos imaginários de nação e Europa, desvalorizando, assim, a *produção* (violenta) de nações supostamente homogéneas (ver Goldberg, 2002) nas quais o “outro” deve ser incluído. Ao naturalizar tais noções fundamentais, os trabalhos académicos neste âmbito tendem a apresentar a multiperspectividade como uma forma de combater o etnocentrismo (e não o eurocentrismo) e o nacionalismo excessivo (e não o rotineiro) no conhecimento histórico. Especificamente, esta metodologia é concebida como adequada para abordar o problema da “perspectiva centralizada” no contexto do “mundo da globalização, que põe diferentes tradições e civilizações em contacto cada vez mais próximo” (Rüsen, 2004, p. 118), assim como em “contextos pós-totalitários e pós-coloniais” (Repoussi e Tutiaux-Guillon, 2010, p. 158). O problema é reduzido à questão das representações enviesadas sobre o “outro”, que exigiriam uma apreciação das “atitudes etnocêntricas” pela inclusão da “história não-Occidental” (Rüsen, 2004, p. 119) – sem equacionar os enquadramentos mais amplos, políticos e epistemológicos nos quais se situam (Wynter, 1992).

Baseando-se num entendimento que reduz o eurocentrismo ao etnocentrismo, uma mera *perspectiva situada na Europa*, tais debates naturalizam duas ideias cruciais: 1) que *Europa* é o espaço geográfico dos *europeus* – noção apresentada como pré-definida e definitiva – e não um projecto e uma prática política continuamente redesenhada (ver Bhambra, 2007); 2) que a historiografia europeia, ainda que incluindo “outras histórias”, constitui o ponto de referência a partir do qual todos os outros processos históricos devem ser entendidos – porque foi uma posição que *conquistou* (Wallerstein, 1997). Tal naturalização contribui para invisibilizar que os silêncios epistémicos que se foram sucessivamente produzindo resultam eles próprios do eurocentrismo enquanto paradigma de conhecimento (Araújo e Maeso, 2016), com as suas fórmulas específicas de apagamento e trivialização (Trouillot, 1995).

### **Descobrir a História 8: ensinar a história colonial em multiperspectiva**

As questões trabalhadas pela ciência política não estão muito longe de algumas debatidas no campo da didáctica da história: estereótipos e ideologia nas mensagens da escola, H/histórias políticas concorrentes desenvolvidas por manuais escolares diferentes, as ligações entre poder, exigências sociais e ensino da história (Repoussi e Tutiaux-Guillon, 2010, p. 156).

Os manuais escolares, que podem ser vistos como o *currículo de facto* (Cruz, 2002), desempenham um papel importante na promoção da identidade nacional nos jovens e no estabelecimento e consolidação dos “cânones de veracidade” (Apple e Christian-Smith, 1991, p. 4), pelo que são importantes objectos no estudo de imaginários mais amplos de raça, identidade nacional e europeia. Se, no caso da Expo’98, o exemplo é demasiado breve e fugaz para ilustrar os limites da multiperspectividade, vejamos o caso das narrativas sobre a história do colonialismo nos manuais de história do 3º ciclo em Portugal.<sup>17</sup> Neste texto, analiso em detalhe a adopção desta metodologia no manual do 8º ano, *Descobrir a História 8* (Neves, Amaral e Pinto 2013),<sup>18</sup> um dos manuais de história mais vendidos em Portugal de acordo com a informação disponibilizada pelo Ministério da Educação, e coordenado por Pedro Almiro Neves, reputado pelo seu trabalho com a Porto Editora. Incido sobre o contraste de perspectivas entre “Portugueses e Indianos” e “Portugueses e Africanos” em diferentes períodos e processos históricos.

**17** Para uma análise detalhada do uso da multiperspectividade nas narrativas sobre os movimentos de libertação nacional africanos nos manuais de história publicados em Portugal entre 1975 e 2015, ver Araújo (2016).

**18** Este manual sofreu alterações relevantes em 2018, cuja análise não cabe no âmbito deste trabalho. Este texto resulta da actualização da investigação realizada sobre manuais escolares desde 2008, no âmbito do projecto ‘Raça’ e *África em Portugal: um estudo sobre manuais escolares de história*.

Na secção “Expansão e Mudança nos Séculos XV e XVI”, apresentam-se dois trechos sobre “os primeiros contactos entre os Portugueses e os Indianos”, reproduzidos abaixo:

### 33. A visita de Vasco da Gama ao Samorim vista por um português e por um indiano

A. A armada apresentara como um dos objectivos de viagem o encontro com os cristãos que se imaginava existir aí. Apesar da recepção honrosa a Gama, o Samorim cedo se apercebeu das intenções de concorrência comercial que estavam por trás da expedição. O presente enviado pelo capitão português foi pretexto para o primeiro desentendimento com os homens de Calecute. Estes receberam-no mal, dizendo que "não era aquilo nada digno de mandar a el-rei!: que o mais pobre mercador que vinha de Meca ou das Índias lhe dava mais do que aquilo; e que se queria fazer serviço que lhe mandassem algum ouro, porque el-rei não havia de tomar aquilo".

Luis de Albuquerque, O capitão-mor.  
In *Descobrimentos, a Era de Vasco da Gama*, 1991

B. A breve estada na África Oriental é essencial para definir a conduta dos Portugueses no Malabar. Salientemos a extrema desconfiança da atitude do Gama em Calecute; ele espera por navios de terra para se aproximarem das suas naus, em vez de tomar a iniciativa do contacto, após o que manda a terra um membro dispensável da sua frota – um degredado [...] em vez de alguém com autoridade [...] Os Portugueses – com os seus insignificantes presentes de tecido, chapéus, coral e produtos agrícolas – não conseguiram criar uma impressão favorável no Samorim. De facto, havia um tom de real desconfiança mútua em alguns dos contactos.

Sanjay Subrahmanyam, *O Império Asiático Português, 1500-1700*,  
Difel, 1995

(Neves, Amaral e Pinto, 2013, p. 31)

Abaixo de cada um dos excertos apresentam-se as imagens “Nobre português na Índia (pintura do século XVI)” e “Indiana e seu criado (pintura do século XVI)” – na verdade, *duas* mulheres “indianas” cada uma acompanhada de um serviçal, sem outra indicação do seu estatuto social. A página inclui uma imagem de Vasco da Gama junto a um mapa com a rota da viagem da sua armada. Em destaque no centro da página, um exercício de multiperspectividade:

#### Descubro diferentes perspectivas

1. Em que aspectos concordam os dois historiadores em relação ao encontro de Gama com o Samorim?
2. Que interpretações faz o historiador indiano das atitudes de Vasco da Gama em Calecute?

3. Consideras possível que dois historiadores descrevam uma mesma situação em modos diferentes? Justifica. (Neves, Amaral e Pinto, 2013, p. 31)

Aquilo que procura tornar os textos comparáveis para apreciação de diferentes perspectivas é a avaliação da conduta de Vasco da Gama com vista ao estabelecimento de relações comerciais, interpretada por um “português” e um “indiano”. A única questão colocada aos estudantes nesta secção é: ‘Consideras possível que dois historiadores descrevam uma mesma situação em modos diferentes?’ (Neves, Amaral e Pinto, 2013, p. 31)

Os historiadores em causa são Luís de Albuquerque, nascido em 1917 em Lisboa e formado em ciências matemáticas e em engenharia geográfica, tendo vindo a ser reconhecido como especialista no estudo do “Descobrimentos portugueses”.<sup>19</sup>

O segundo excerto é do historiador Sanjay Subrahmanyam, nascido em Nova Deli em 1961, académico reputado internacionalmente no âmbito da história global na primeira modernidade, e autor de uma biografia sobre Vasco da Gama. A título de curiosidade, note-se que Sanjay Subrahmanyam esteve como convidado na Sociedade de Geografia de Lisboa em Julho de 1997, o que veio a gerar bastante polémica no âmbito dos debates sobre pluralidade ideológica na história num momento em que se aproximava a realização da Expo’98 – por se considerar que a sua leitura da chegada à Índia desprestigiava Vasco da Gama e projectava uma imagem negativa da “expansão” (ver Ferreira, 2006, pp. 238-240).

<sup>19</sup> Significativamente, o pequeno texto integrou o trabalho *Descobrimentos. A Era de Vasco da Gama*, uma edição especial do *Diário de Notícias* e da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, publicado em Abril de 1992, e inclui uma passagem do testemunho *Relação da Viagem de Vasco da Gama (1497-1499)*, frequentemente atribuído a Álvaro Velho.

No manual de história aqui analisado, é interessante notar como para efeito da comparação de pontos de vista, se colocam em contraste perspectivas de tempos diversos, produzidas em contextos de distintos debates socio-políticos e epistemológicos, apesar de tal não ser problematizado ou sequer notado no texto que acompanha as fontes. Pelo contrário, os manuais veiculam implicitamente a ideia de que cada um destes textos pode ser interpretado como indicativo de posições nacionais – i.e. de “portugueses” favoráveis ao colonialismo e de “indianos” críticos do processo colonial –, implicitamente assumindo a equivalência entre posições nacionais e político-epistemológicas. Tal decorre de uma concepção do eurocentrismo como a “perspectiva dos europeus”, e não como um paradigma de produção do conhecimento moderno que se formou na Europa e se procurou universalizar (Quijano, 2000).

Note-se, ainda assim, como a narrativa apresentada no excerto procura elevar “os indianos”. No manual *Descobrir a História 8*, na secção

“A presença portuguesa no Oriente” apresentada poucas páginas à frente, as palavras dos autores induzem esse mesmo fascínio com a Ásia que encontramos no vídeo da Expo’98 analisado: “Quando os portugueses chegaram às terras do Oriente encontraram civilizações milenárias com grandes cidades, poderosas e, por vezes, tecnicamente mais desenvolvidas do que a Europa.” (Neves, Amaral e Pinto, 2013, p. 34). Contrastemos este exercício com a secção sobre a “A presença portuguesa em África”. Nela são apresentadas duas citações: “Os Africanos vistos pelos Portugueses” e “Portugueses vistos por Africanos” (Neves, Amaral e Pinto, 2013, p. 32). Desde logo, a formulação coloca em oposição “Portugueses” e “Africanos” como sujeitos nacionais – uma enunciação que perpassa praticamente todos os manuais de história e que continua a ser usada muito amplamente, uma fórmula narrativa que deu origem à expressão crítica “Africa is not a Country”.

#### 1. Os Africanos vistos pelos Portugueses

O reino do Senegal estende-se do rio Senegal até ao rio Gâmbia [...] Estes povos converteram-se à fé de Maomé [...]. As suas casas são choupanas pequenas, feitas de madeira e cobertas de feno seco. Os senhores andam bem vestidos, de bons panos. O povo veste camisas de algodão muito largas que lhes chegam até aos joelhos [...]. Todos andam descalços, com a cabeça descoberta. Utilizam mil maneiras para tornar os cabelos longos.

Valentim Fernandes, *Descrição de Ceuta por sua costa de Mauritânia e Etiópia...*, 1507

#### 2. Os Portugueses vistos pelos Africanos

Nossos pais viviam confortavelmente no planalto de Luabala. Tinham vacas e culturas, salinas e bananeiras. Um dia eles viram sobre o grande mar surgir um barco. [...] Os homens brancos saíram da água e disseram palavras que ninguém entendia. Os nossos antepassados tiveram medo, dizendo que eram *Vumbi*, espíritos vindos do outro mundo.

*Tradições orais recolhidas nos séculos XIX e XX*  
(Neves, Amaral e Pinto 2013, p. 32)

Na página seguinte, as seguintes questões são colocadas relativamente às fontes reproduzidas acima: “De que modo os Portugueses descreveram os Africanos?”; “De que modo os Africanos descrevem a chegada dos Portugueses?” (Neves, Amaral e Pinto, 2013, p. 33).

É interessante a escolha do primeiro texto. Poderia dizer-se que se evitou reproduzir estereótipos sobre os Negros. Porém, deve notar-se que em nenhum dos manuais de história analisados se aborda a questão racial relativamente ao colonialismo português (Araújo e Maeso, 2013, p. 2016). Colocar-se lado a lado as duas posições, sem qualquer contextualização

de como se produziu a administração racial das populações onde “os portugueses” estiveram “presentes” (usando a terminologia do manual), acaba por deslegitimar a necessidade de se abordar o racismo. Aliás, a escolha da segunda citação pelos autores do manual *Descobrir a História 8* não rompe significativamente com a ideia de inferioridade histórica do continente africano – designadamente, de alteridade enquanto *atraso* face aos processos de modernização europeus (Wolf, 1997 [1982]). Por um lado, porque a posição contrária ao projecto expansionista português é baseada em *crenças* incompreensíveis à luz da modernidade europeia, na medida em que, com o Iluminismo, as sociedades europeias se secularizaram e superaram o *domínio* da religião (Venn, 2006). Como tal, o segundo excerto capta a atenção mais pela espiritualidade e o misticismo do *sujeito africano* que descreve os “portugueses”, do que pelo efetivo contraste de posições tidas por equivalentes. Por outro lado, veicula-se a noção de que estes povos eram menos desenvolvidos – desvalorizando-se a posição com a qual “os portugueses” se contrastam (ver Araújo e Maeso, 2016, pp. 201-209). Por exemplo, no texto ao lado dos excertos, da autoria dos manuais, alega-se:

No século XV, o continente africano era habitado por um grande número de povos, com diferentes formas de organização política e social. Alguns estavam organizados em reinos (reino de Benim - Nigéria; reino do Congo; reino de Monomopatapa - centro de Moçambique e Zimbabué); a maioria vivia em regime tribal e alguns praticavam uma vida seminómada. (Neves, Amaral e Pinto, 2013, p. 32)

Na página imediatamente ao lado, onde se alude ao “Tráfico de Escravos”, surgem várias imagens que constroem a inferioridade dos negros: a primeira, “Exploração de ouro na Guiné, segundo uma gravura holandesa de 1686”; a segunda, “Caravana de escravos capturados no interior de África, pintura do século XVI” (Neves, Amaral e Pinto, 2013, p. 33). As imagens apresentam o que o texto não diz: corpos despidos ou semi-nus, homens e mulheres resignados e vulneráveis, sem capacidade de acção.

Ainda que coloque em contraste perspectivas supostamente opostas para obter um maior *equilíbrio* narrativo (Stradling, 2003), o exercício de multiperspectividade não consegue romper com uma abordagem eurocêntrica e despolitizadora da chamada história da “expansão”. Estes não são exemplos isolados e descontextualizados: noutros trabalhos, analisámos a persistência, nos manuais do 8º e 9º ano, adoptados entre 2008/2009 e 2013/2014, de uma abordagem eurocêntrica e despolitizadora da escravatura e dos processos coloniais levados a cabo por

Portugal em diversos contextos africanos, assim como das lutas pelas independências/“guerras coloniais”, que não é perturbada por uma lógica positivista que meramente acrescenta novos conteúdos e perspectivas (Araújo, 2016; Araújo e Maeso, 2012a, 2012b, 2016).

### **Conclusões: multiperspectividade e a história “confortável”**

Neste artigo, através da análise de um filme apresentado na Expo'98 e de excertos de um manual de história de grande circulação nas escolas portuguesas, procurei evidenciar os limites da multiperspectividade – uma metodologia que procura incluir “outras” perspectivas para oferecer narrativas *equilibradas* na disseminação do conhecimento histórico (Stradling, 2003). Argumentei que esta abordagem não consegue desafiar o eurocentrismo ao não considerar as relações de poder que subjazem à produção das narrativas sobre a história colonial e aos seus silêncios. Concluo destacando dois aspectos: em primeiro lugar, a multiperspectividade, uma metodologia inspirada nos contributos do pensamento construtivista e pós-moderno, tem abordado de forma descontextualizada e despolitizada a história colonial, assim como evade as suas governamentalidades raciais rotineiras (Hesse, 2004). Consequentemente, enquadra o *problema* como a mera ausência de conhecimento ou os “estereótipos” sobre o “outro” (ver Araújo e Maeso, 2012b), considerando-se capaz de o reverter pela apresentação de diferentes posições. Nos vários exemplos analisados neste texto, argumentei que o contraste de perspectivas tende a operar numa lógica de espelho, que transforma em simetria o que é assimétrico, apagando a relação íntima entre poder/conhecimento (Sayyid, 2003 [1997], p. 134). Evadindo uma compreensão aprofundada da inter-relação entre raça e modernidade e dos quadros de interpretação mais amplos que lhe deram origem – com as suas categorias e normas prescritivas específicas (Wynter, 1992) –, esta abordagem permanece presa à crítica ao eurocentrismo como uma mera perspectiva situada que deve ser *compensada* com outros “olhares”. Como tal, questões fundamentais nos processos históricos e contemporâneos de produção e disseminação do conhecimento histórico são arredadas do debate.

Em segundo lugar, a questão da selecção dos casos para comparação deve igualmente ser destacada, exactamente por evidenciar o apagamento da relação poder/conhecimento. Qualquer escolha de conteúdos é determinada por uma série de critérios, explícitos e implícitos. Para Bodo von Borries, reputado proponente da multiperspectividade, o historiador deve considerar e apresentar uma multiplicidade de



perspectivas e identidades – nacionais, sociais, culturais, sexuais – “que podem ser escolhidas e combinadas livremente por indivíduos autónomos (com responsabilidade intelectual e moral)” (von Borries, 2009, p. 295, ênfase minha). Mas, como rapidamente se conclui, tal selecção não é neutra, nem puramente académica:

A selectividade não é um *deficit* e uma fraqueza, mas uma condição e estrutura *sine qua non*. Nenhum organismo, nenhuma mente conseguia lembrar-se de todas as particularidades do passado. Necessariamente, viver é lembrar assim como esquecer. Isto não só é verdade para os indivíduos, mas para qualquer família, comunidade ou colectivo. No entanto, este não é um privilégio ou álibi para mentiras, ilusões, falsificações, lacunas ou auto-enganos. A memória e a história devem ter conteúdos que sejam moralmente e intelectualmente honestos. Mas os critérios para tais decisões (de ser sóbrio e honesto) são muito difíceis, porque – de facto – temos que omitir 99,99%. Toda a gente sabe que a história é escrita pelos vencedores – ou, pelo menos, pelos sobreviventes – no interesse dos sobreviventes. (von Borries, 2009, p. 290)

A questão da inclusão de uma pluralidade de narrativas levanta, assim, uma série de angústias, incertezas e desconfortos, não só relativos ao passado, mas sobretudo ao presente. As palavras de von Borries ilustram isso mesmo:

*O que fazer com a diversidade?* Se as narrações históricas ganham plausibilidade adicional pela inclusão de *outros argumentos e pontos de vista*, pelo método científico perfeito, elas estão em perigo de perder utilidade prática e relevância para a orientação diária de pessoas e comunidades particulares (específicas). Elas podem também perder o poder de motivar, porque carecem de [capacidade de] afirmação para os grupos. Uma história ‘melhor’ pode vir a ser desconfortável. (Ibid: 291, ênfase minha)

Implícita nas citações acima está a centralidade de uma perspectiva principal (i.e., europeia/branca/cristã) que é vista como podendo ter de partilhar o seu privilégio com pessoas e comunidades *específicas* (isto é, étnica e racialmente marcadas) – causando assim desconforto, como testemunhado pelos crescentes debates públicos em Portugal em torno do colonialismo e do seu legado racial (ver Araújo e Rodrigues, 2018).

De forma geral, embora os inúmeros proponentes da multiperspectividade reconheçam a necessidade de se repensar a história e o seu ensino, não desafiam significativamente a relação entre raça, poder e produção de conhecimento – designadamente, por não questionarem como esta metodologia permite a contínua demarcação da alteridade.



Fundamentalmente, tal abordagem resgata a narrativa da “expansão”, apenas a abrindo a uma maior pluralidade de olhares materializada em pequenos exercícios de “inclusão” do outro nas narrativas mestras (Swartz, 1992). Como tal, os exemplos analisados veiculam e reificam uma história “confortável”: o *encontrão* colonial tido como um mero “encontro de culturas” que, ainda que admitindo pequenos *desencontros*, culmina numa narrativa vitoriosa de uma nação que não cabia em si mesma e partiu “além-mar”.

---

## Bibliografia

- Ahonen, S. (2001). “The past, history, and education”. *Journal of Curriculum Studies*, 33(6), 737-751.
- (2014). “Education in post-conflict societies”. *Historical Encounters: A journal of historical consciousness, historical cultures, and history education*, 1(1), 75-87.
- Almeida, M. V. de. (2000). *Um Mar da Cor da Terra: 'Raça', Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta.
- Apple, M. W. e Christian-Smith, L. (1991). *The Politics of the Textbook*, Nova Iorque: Routledge.
- Araújo, M. (2016). “Adicionar sem agitar: narrativas sobre as lutas de libertação nacional africanas em Portugal nos 40 anos das independências”. *Revista Desafios - número temático 'O lugar da memória e a reinvenção das origens'*, 3, 33-56.
- (2018). “As narrativas da indústria da interculturalidade (1991-2016): Desafios para a educação e as lutas anti-racistas”. *Investigar em Educação*, II Série, 7, 9-35.
- Araújo, M. e Maeso, S. R. (2012a). “Slavery and Racism as the ‘Wrongs’ of (European) History: Reflections from a Study on Portuguese Textbooks”. In Douglas Hamilton, Kate Hodgson e Joel Quirk (org.), *Slavery, Memory and Identity* (pp. 151-166). Londres: Pickering & Chatto.
- (2012b). “History textbooks, racism and the critique of Eurocentrism: beyond rectification or compensation”. *Ethnic and Racial Studies*, 35(7), 1266-1285.
- (2013). “A presença ausente do racial: discursos políticos e pedagógicos sobre História, ‘Portugal’ e (pós-)colonialismo”. *Educar em Revista*, 47, 145-171.
- (2016). *Os Contornos do Eurocentrismo - Raça, história e textos políticos*. Coimbra: Almedina.
- Araújo, M. e Rodrigues, A. (2018). “História e memória em movimento: escravatura, educação e (anti-)racismo em Portugal”. *Revista História Hoje*, 7(14), 107-132.
- Bhambra, Gurminder K. (2007). *Rethinking Modernity. Postcolonialism and the Sociological Imagination*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Brown, W. (2006). *Regulating Aversion. Tolerance in the Age of Identity and Empire*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Castelo, C. (1998). *O Modo Português de Estar no Mundo. O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*. Porto: Afrontamento.

- Conselho da Europa. (1995). *Against bias and prejudice. The Council of Europe's work on history teaching and history textbooks (Recommendations on history teaching and history textbooks adopted at Council of Europe conferences and symposia 1953-1995)*, CC-ED/HIST (95) 3 rev, Estrasburgo: Cooperação - Conselho da Europa.
- Costa, J. P. O. e Lacerda, T. (2007). *A Interculturalidade na Expansão Portuguesa (Séculos XV e XVIII)*. Lisboa: ACIDI.
- Cruz, B. (2002). "Don Juan and Rebels under Palm Trees: Depictions of Latin Americans in US history textbooks". *Critique of Anthropology*, 22(3), 323-342.
- Ferreira, C. (2006). *A Expo'98 e os imaginários do Portugal contemporâneo: cultura, celebração e políticas de representação*. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra: Tese de Doutoramento.
- Fredrickson, G. (2000). *Racism: a Short History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Füredi, F. (1998). *The Silent War. Imperialism and the Changing Perception of Race*. Londres: Pluto.
- Goldberg, D. T. (2002). *The Racial State*. Oxford: Blackwell.
- Hespanha, A. (1999). *Há 500 anos. Balanço de três anos de Comemorações dos Descobrimientos Portugueses 1996-1998*. Lisboa: CNCDP.
- Hesse, B. (2004). "Im/Plausible Deniability: Racism's Conceptual Double Bind". *Social Identities*, 10(1), 9-29.
- (2007). "Racialized Modernity: An analytics of white mythologies". *Ethnic and Racial Studies*, 30 (4), 643-663.
- Low-Beer, A. (1997). *The Council of Europe and School History*, CC-ED/HIST (98) 47. Estrasburgo: Conselho da Europa/Direcção de Educação, Cultura e Desporto.
- Matos, P. F. de. (2006). *As Côres do Império: Representações Raciais no Império Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Neves, P. A. (Coord.); Amaral, Cláudia; Pinto, Ana Lúcia. (2013). *Descobrir a História* 8. Porto: Porto Editora.
- Oliveira, A. (2003). "The Activities of the CNCDP: A preliminary assessment". *e-Journal of Portuguese History*, 1 (1), 1-12.
- Pieterse, J. N. (1995). *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*. New Haven, Conn.: Yale UP.
- Quijano, A. (2000). "Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America". *Nepantla: Views from South*, 1(3), 533-580.
- Reiter, B. (2005). "Portugal: national pride and imperial neuroses". *Race & Class*, 47(1), 79-91.
- Repoussi, M. e Tutiaux-Guillon, N. (2010). "New Trends in History Textbook Research: Issues and Methodologies toward a School Historiography". *Journal of Educational Media, Memory, and Society*, 2 (1), 154-70.
- Roque, R. (2018). "The colonial ethnological line: Timor and the racial geography of the Malay Archipelago". *Journal of Southeast Asian Studies*, 49 (03), 387-409.
- Rüsen, J. (2004). "How to overcome ethnocentrism: approaches to a culture of recognition by history in the twenty-first century". *History and Theory*, 43, Dec., 118-129.
- Said, E. (2003 [1978]). *Orientalism*. Londres: Penguin Classics.
- Sayyid, S. (2003[1997]). *A Fundamental Fear: Eurocentrism and the emergence of Islamism*. Londres: Zed Books.
- Siza, Á. e Souto de Moura, E. (1998). *Pavilhão de Portugal*. Lisboa: Fundação BCP.
- Stradling, R. (2001). *Teaching 20th-century European History*. Estrasburgo: Council of Europe.
- (2003). *Multiperspectivity in history teaching: a guide for teachers*. Estrasburgo: Council of Europe.
- Swartz, E. (1992). "Emancipatory Narratives: Rewriting the Master Script in the School Curriculum". *Journal of Negro Education*, 61 (3), 341-355.
- Trouillot, M.-R. (1995). *Silencing the past. Power and the Production of History*. Boston: Beacon Press.
- Vakil, A. (2006). "Heróis do Lar, Nação Ambi-Valente: Portugalidade e Identidade Nacional nos tempos dos pós". In Manuel Loff e Maria da Conceição M. Pereira (eds.), *30 Anos de Democracia em Portugal* (pp. 73-101). Porto: FLUP.

van Dijk, T. (1993). *Elite Discourse and Racism*. Newbury Park: Sage.

Venn, C. (2006). "The Enlightenment". *Theory, Culture & Society*, 23(2-3), 477-498.

Virta, A. (2007). "Historical Literacy: Thinking, Reading and Understanding History". *Journal of Research in Teacher Education*, 4, 11-26.

von Borries, B. (2009). "Competence of Historical Thinking, Mastering of a Historical Framework, or Knowledge of the Historical Canon". In Linda Symcox e Arie Wilschut (org.), *National History Standards: The Problem of the Canon and the Future of Teaching* (pp. 283-306). Charlotte, North Carolina: Information Age Publishing.

Wallerstein, I. (1997). "Eurocentrism and its Avatars: The Dilemmas of Social Science". *New Left Review*, 226, 93-107.

Wolf, E. R. (1997 [1982]). *Europe and the People without History*. Berkeley e Los Angeles: California University Press.

Wynter, S. (1992). *Do not Call us Negros: How 'Multicultural' Textbooks Perpetuate Racism*. San Francisco, CA: Aspire.

# **Corvo Branco: construção e desconstrução de mitos<sup>1</sup>**

---

**Nazaré Torrão**

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

**Octavio Páez Granados<sup>2</sup>**

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<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> 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,<sup>3</sup> 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*,<sup>4</sup> (Gomes, 1998a) também encomenda da Expo'98, para fazer parte do Festival dos 100 dias. Em 1996 escreveu outro libreto, *Sobre o Vulcão*,<sup>5</sup> 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*<sup>6</sup> (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).<sup>6</sup>

<sup>3</sup> 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 perspetiva eurocêntrica. Ver o artigo de António Manuel Hespanha (responsável pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses) sobre as diferentes ideologias subjacentes à palavra e às comemorações dos mesmos (Hespanha, 2019).

<sup>4</sup> 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.

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

<sup>6</sup> 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 *kneeplay*<sup>7</sup> 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 recitativos<sup>8</sup> alternam com as árias.

---

<sup>7</sup> 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,<sup>9</sup> de ideias e discursos musicais, de mitos<sup>10</sup> e de personagens históricas e outras,<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

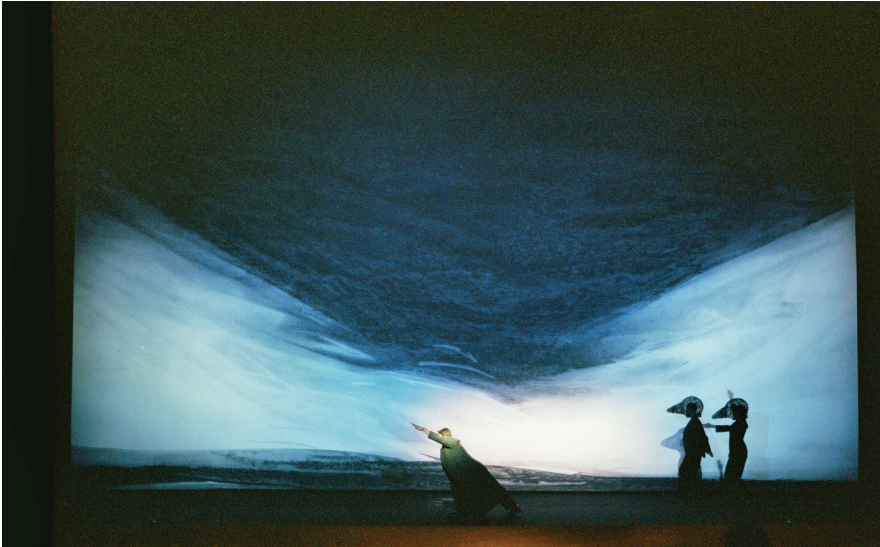
A obra reflete assim o gosto neobarroco, para além de configurar não só a superabundância de informação, acontecimentos, imagens e lugares que caracteriza as sociedades contemporâneas, como sobretudo a reação engendrada pelas próprias sociedades perante essa superabundância: o refúgio em mitos e universos 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,<sup>13</sup> 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,<sup>14</sup> 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).<sup>15</sup> 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*,<sup>16</sup> 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).

<sup>15</sup> “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).

<sup>16</sup> 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 carácter 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.

<sup>17</sup> 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).

<sup>18</sup> 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 Siamesas<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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).

---

<sup>19</sup> 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”.

<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> 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.

# ***Terra-Mãe (1998): uma estória feita de História(s). Pistas de leitura sobre o papel social da telenovela***

---

**Catarina Duff Burnay**

Faculdade de Ciências Humanas  
Universidade Católica Portuguesa  
• [cburnay@fch.lisboa.ucp.pt](mailto:cburnay@fch.lisboa.ucp.pt)

**DOI** [https://doi.org/10.34913/  
journals/lingua-lugar.2020.e210](https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e210)

Entendido como um formato culturalmente pouco enriquecedor, a telenovela, narrativa de longa serialização com maior expressão na televisão portuguesa, dada a sua natureza complexa e de proximidade com os telespetadores, mostra-se capaz de agendar temas e de funcionar, simultaneamente, como arquivo dos tempos e relato do quotidiano. Partindo desta assunção, procuramos evidência empírica na telenovela *Terra Mãe* (RTP1), título produzido e transmitida em 1998, ano da Exposição Internacional de Lisboa, tendo em vista o desejo de desenhar pistas de leitura sobre o papel social da televisão e dos conteúdos ficcionais.

**Palavras-chave:** Ficção televisiva; telenovela; identidade; representação.



*Perçu comme un format culturellement peu enrichissant, le feuilleton est une série de longue durée qui trouve amplement sa place à la télévision portugaise, étant donné sa nature complexe et sa proximité avec les téléspectateurs. Ce genre de récit se révèle capable de programmer des thèmes, et de fonctionner simultanément comme une archive de l'époque et comme un récit de la vie quotidienne. Partant de cette hypothèse, nous recherchons des preuves empiriques dans *Terra Mãe* (RTP1), série produite et diffusée en 1998 (année de l'Exposition Internationale de Lisbonne), en essayant de relever des indices de lecture sur le rôle social des contenus fictifs et de la télévision dans la société.*

**Mots-clefs:** Fiction télévisuelle ; feuilleton ; identité ; représentation

Formato-âncora dos canais generalistas portugueses em sinal aberto desde 1977, nomeadamente nos canais comerciais SIC e TVI nos últimos 20 anos, a telenovela tem tido a capacidade de estabelecer uma ligação próxima e continuada com o público. A sua natureza lúdico-afetiva (Fuenzalida, 1994) eleva a telenovela a um lugar de destaque nas grelhas de programação (horário nobre), contribuindo para o desempenho audimétrico positivo das estações e, em consequência, para a permanência do investimento publicitário, sustentáculo dos canais privados. Esta ideia, por si só, remete, de imediato, para as ideias pré-concebidas sobre a estrutura fechada e formulaica do formato, assim como sobre o seu efeito *brainwash* nos indivíduos, na linha de pensamento frankfurtiana sobre a qualidade e o impacto dos produtos da cultura popular na sociedade (Adorno, 1985; Condry e Popper, 1995; Mander, 1999). Esta realidade acaba por ter ecos na esfera académica, predominando uma abordagem apocalíptica sobre os conteúdos ficcionais como objetos de estudo, numa lógica de hierarquia cultural (Buonanno, 1999; Motter, 2000; Borelli, 2001; Burnay, 2005).

Herdeira dos contos de Sherazade, do folhetim do século XIX, da rádio e fotonovela, num claro processo de “remedição” (Bolter e Grusin, 1999), a telenovela foi ganhando dimensão no espaço ibero-americano enquanto formato televisivo autónomo, distinto da *soap opera* de tradição anglo-saxónica – o mais similar – e de outros formatos ficcionais. Para além disso, embora partilhe as componentes áudio e vídeo com o cinema, foi construindo uma estrutura diferenciada, partilhando alguns dos elementos, mas não se encaixando, de forma exata, nas propostas teóricas usadas e/ou nascidas na/com a sétima arte, como as de Propp (2003), Field (2003), Campbell (1968) ou Vogler (2007).

Nascida em 1982 (*Vila Faia*, RTP), a telenovela portuguesa – que esteve quase para se chamar teleromance – embora tenha nascido moldada com base nos títulos brasileiros transmitidos pela RTP desde 1977, foi trilhando um caminho próprio, sofrendo mutações numa adaptação aos tempos dos *media*, da televisão, da programação e da receção, assim como aos tempos da própria sociedade, revestindo-se de especificidades. A prática de legendagem de conteúdos estrangeiros, por exemplo, fez com que o horário nobre dos canais em sinal aberto (20:00-24:00) apenas pudesse oferecer conteúdos nacionais ou falados em português (Brasil). Neste sentido, sendo um *slot* em que existem mais indivíduos disponíveis para consumir televisão e com características muito diferenciadas, as telenovelas surgiram como conteúdo interessante para preenchê-lo, permitindo, numa aproximação aos quotidianos e à contemporaneidade,

acompanhar as rotinas dos telespetadores, independentemente da idade, género ou classe social. É, precisamente, neste sentido, que se entende a telenovela como um folhetim moderno e destinado a um público familiar, albergando em si uma pluralidade de géneros. Para além disso, as histórias ficcionadas de longa duração oferecidas hoje pela televisão nacional são narrativas complexas, têm uma pluralidade de núcleos, um número elevado de personagens com características socio-demográficas heterogéneas, exploram tramas paralelas e confluentes de base real e oscilam entre a linearidade, múltiplos momentos catárticos e *cliffhangers*. Contrariamente ao expectável, estes textos exigem leitores competentes e fiéis, capazes de evoluir de audiência a público (Abrantes e Dayan, 2006).

### O papel social da Telenovela

Os conteúdos de ficção, em especial a telenovela pela sua dimensão contemporânea, permitem, de forma recorrente, agendar temas em/para debate em espaço público (Lopes, 2009). Seguir tendências e oferecer várias perspetivas sobre o mesmo fenómeno consubstancia o formato como mais um meio de informação e esclarecimento capaz de complementar os restantes meios de informação disponíveis. Este paralelo com o campo informativo pode, inclusivamente, ser aprofundado, se imaginarmos as funções/teorias jornalísticas como o *agenda-setting* ou o *newsmaking* aplicadas às telenovelas (Cunha, 2011), não obstante o debate teórico e científico polarizado sobre estas teorias<sup>1</sup> e de uma potencial controvérsia sobre a sua aplicabilidade à ficção.

---

<sup>1</sup> Ver, entre outros, Sousa, 2000.

O que podemos observar é que, para além dos temas tradicionais que compõem uma narrativa desta natureza (triângulo amoroso, vingança, revelação/ocultação de identidade), é exercida uma constância dialógica entre o real e a ficção, permitindo a exposição de temas sociais e/ou em debate na sociedade. São vários os estudos que mostram que, para lá da apresentação de histórias que mimetizam o dia a dia, os textos têm a capacidade intrínseca de veicular, de forma simultânea, informações de interesse público de efeitos imediatos (por exemplo, incentivo ao rastreio de doenças, à reciclagem) e informações de interesse público de efeitos a médio e longo prazo, logo, cognitivos (por exemplo, apresentação de temas fraturantes em discussão no espaço público ou histórias do passado coletivo) (Bosi, 1992; Lopes, 2009, 2003; Machado, 2007). Esta realidade remete para práticas que cruzam diversas áreas científicas, mas que encontram apoio nos *media*, nomeadamente na ficção, como a *Education Entertainment* (Singhal et al., 2004) ou o *Merchandising Social* (Schiavo, 2002).

Neste âmbito, Maria Immacollata Lopes (2009), invocando Homi Bhabha (2006), vai mais longe e propõe olhar a telenovela como uma “narrativa popular sobre a nação” – embora acautele a dimensão performativa de uma ideia de nação – atendendo à sua capacidade de trabalhar com os princípios identitários dos brasileiros, promovendo o interesse local, mas também permitindo suscitar o interesse global dentro da dinâmica “identificação-fascinação”. Partindo desta assunção, não entendemos a telenovela portuguesa como veículo edificador de uma potencial coesão nacional, mas como um “arquivo dos tempos” (Lopes, 2014), plástico e adaptável, um meio privilegiado, dada a sua natureza e evolução, para, quando necessário, servir causas comuns. A sua real eficácia fica, contudo, condicionada pelo momento de codificação (construção da mensagem) e, por consequência, pela descodificação e leituras realizadas pelos diferentes grupos sociais (Hall, 1973).

### 1998: o ano da Expo (e não só)

A década de 90 do século XX em Portugal foi particularmente rica em termos culturais. A sensação de “isolamento” foi ultrapassada com grandes marcos, como a presença de Portugal na Europália-Festival Cultural em Bruxelas em 1991, Lisboa-Capital Europeia da Cultura em 1994, a escolha do país e da sua literatura como tema central da Feira do Livro de Frankfurt em 1997 ou a atribuição do Prémio Nobel da Literatura a José Saramago em 1998. O *motto Caminhos no Mundo* da Feira do Livro de Frankfurt abriu “caminho”<sup>2</sup> à Exposição Internacional de Lisboa. Ideia tida em 1989 por António Mega Ferreira e Vasco Graça Moura, responsáveis pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, viu a luz do dia em 1998, quando a 22 de maio se abriram as portas da Expo’98 (como ficou conhecida a Exposição) sob o lema *Os Oceanos, um património para o futuro*. À evocação dos Descobrimentos, numa espécie de exaltação/nostalgia de um passado comum e de (re)construção da memória coletiva (Halbwachs, 1992) foi concomitante o entendimento dos mares como património comum da Humanidade e como estímulo à cooperação regional, económica, científica e política. Na verdade, e como descrito no *Relatório da Exposição Mundial de Lisboa de 98*, pretendia-se “propor uma nova ética nas relações do homem com o meio ambiente, tema que (...) parecia central na agenda política do século XXI” (*Relatório*, 1999, p. 18).

---

<sup>2</sup> Criada pelo Decreto-Lei n.º 177/96, de 21 de setembro, com capitais do Estado, da Sociedade Anónima Parque Expo’98, SA e da Associação Portuguesa de Editores e Livreiros, a sociedade anónima Portugal-Frankfurt 97, tinha como objetivo a promoção da presença de Portugal como país-tema na 49.ª Feira do Livro de Frankfurt.



A zona oriental da cidade de Lisboa, abandonada, ganhou uma nova vida fruto de um processo ativo de reabilitação, a par da construção de edifícios de arquitetura contemporânea e futurista que ajudaram a transmitir uma ideia simbólica de monumentalidade do país, preparado para entrar no século que dealbava.

Aos edifícios carregados de simbolismo imperial e que eram valorizados enquanto testemunhos de uma identidade irredutivelmente portuguesa – os Jerónimos, a Torre de Belém – sucederam, no recinto da Expo 98, os associados a uma nova narrativa: a da modernidade e capacidade dos portugueses para realizarem o mesmo que os outros, demonstrando assim a capacidade para se integrarem no seu seio (Sobral, 1999, p. 72).

Ainda em 1998, e dentro do espírito celebratório do passado para projetar o futuro, foi inaugurada a maior ponte da Europa Ocidental, chamada Ponte Vasco da Gama e o Centro Comercial Colombo, as maiores galerias comerciais da Península Ibérica. No ano seguinte, no espaço físico da Expo'98, nasceu o Centro Comercial Vasco da Gama.

Nos campos político e social, parece-nos interessante ressaltar a realização dos primeiros referendos no país (regionalização e despenalização do aborto), enquanto instrumentos democráticos e de participação e, no plano mediático, para além da produção e transmissão da telenovela *Terra Mãe* pela RTP, que desenvolveremos a seguir, consideramos curiosa a produção da primeira longa-metragem falada inteiramente em inglês – *Sweet Nightmare*. Assinada por Fernando Fragata, coproduzida pela SIC e apoiada pelo Instituto do Cinema, do Audiovisual e Multimédia (ICAM), o filme contou com atores conhecidos e popularizados pela televisão (Catarina Furtado e Diogo Infante). Apesar de algumas críticas menos positivas (Ramos, 2006) e de não ter sido um sucesso de bilheteira, a longa-metragem teve o mérito de procurar ser diferente, mais comercial e de ultrapassar fronteiras, situando-se, pelo menos no plano das intenções, mais próxima das tendências (pós) modernas de então.

### **Terra Mãe: uma estória feita de História(s)**

*Terra Mãe* é a metáfora de uma cidade que mandou os seus filhos em aventura pelo mundo e agora recebe os 'netos' em sua casa. Esta metáfora é simbolizada pela atriz que acolhe e protege em sua casa três imigrantes de expressão portuguesa, um dos quais carrega consigo um grande segredo. O relacionamento destas quatro personagens representa a cooperação de Portugal com os outros povos que falam português. Esta telenovela conta a história de **Milú Mendes**,

uma divertida atriz de Teatro reformada, que arrenda quartos em sua casa, iniciativa que não é vista com bons olhos pela sua neta, a **Carla**. Neste espaço vão conviver três jovens de diferentes nacionalidades: **Hugo**, um jornalista Moçambicano desiludido com a falta de perspectivas no seu país, **Kim**, vem de Macau preocupada com a incerteza económica e política da sua terra após a retomada chinesa, estuda estilismo em Portugal, e por fim, **Felipe**, um brasileiro licenciado em comunicação, filho de imigrantes portugueses que traz um enorme segredo consigo na mala. Ao chegar a Lisboa e em circunstâncias aparatosas, **Felipe** conhece **Ana**, uma jovem simpática e de boas famílias, e os dois sentem uma forte atração. Porém, as possibilidades de iniciarem uma relação estão comprometidas, pois Ana mantém um namoro de anos e casamento iminente com **Henrique** e terá ainda de enfrentar os preconceitos da sua avó, **Maria do Carmo**, mulher conservadora, preconceituosa e capaz de tudo para defender os interesses familiares e do irmão mais novo, **Gonçalo**, que nunca viu com bons olhos a presença de estrangeiros em Portugal. **Maria do Carmo** é irmã de **Milú**, sendo que as duas mantêm desde sempre uma relação tensa e distante. Também **Diogo**, neto mais velho de **Maria do Carmo**, viu mal terminado o seu caso amoroso de adolescente com **Carla**, como consequência das pressões da avó, que nunca aceitou a relação dos dois. Em Lisboa, **Felipe** reencontra também a sua amiga e ex-namorada, **Fernanda**, uma brasileira que partilha um pequeno apartamento com dois amigos, **Luís** e **Marcelo**. O grupo de jovens boémios convive ainda com **Patrícia**, rapariga deslumbrada que não desiste de casar com um homem rico que lhe garanta um bom nível de vida. **Isabel** vive há anos um casamento de fachada com **Zé Maria**. A família gere uma cadeia de boutiques, as lojas Vincenzo, propriedade do pai de Isabel, **Augusto**. O que ela não sabe é que o seu marido mantém uma outra família em segredo, constituída por **Fátima** e **Helena**, que desconhece que o pai é, na verdade, aquele a quem sempre tratou por padrinho. Em paralelo, assistimos a uma história policial que envolve a perseguição levada a cabo pelos mafiosos **Álvaro** e **Tito** a um *chip* informático e à chave "Laika", que se encontra na posse de **Felipe**. No culminar da intriga, tem-se ainda o assassinato de **Marina**, publicitária na agência Zenith.<sup>3</sup>

Produzida e transmitida pela/na RTP1, entre 9 de março e 4 de setembro de 1998, a história da autoria de Rui Vilhena tem como temas base “a imigração, os dramas familiares e os romances proibidos”.<sup>4</sup> No site do Arquivo da estação de serviço público, a telenovela é ainda descrita como uma “comédia de costumes de carácter policial passada no ambiente multicultural da modernização de Lisboa durante a Expo'98”.<sup>5</sup> Para além de apresentar o conteúdo, este descritivo alude às duas dimensões-chave usadas na construção/

<sup>3</sup> A presente sinopse é uma adaptação da sinopse mais completa encontrada online. Não obstante a pouca fiabilidade da fonte (Wikipedia), apresenta a trama e as personagens e enredos de forma clara: *Terra Mãe*, Wikipedia, [https://pt.wikipedia.org/wiki/Terra\\_M%C3%A3e](https://pt.wikipedia.org/wiki/Terra_M%C3%A3e) acedido a 4 de janeiro de 2020.

<sup>4</sup> Informação institucional disponível no site da RTP: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p8675>

<sup>5</sup> Informação institucional disponível no site do Arquivo da RTP: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/terra-mae-episodio-01/>

desconstrução do texto – o “ambiente multicultural” e a “modernização de Lisboa [durante a Expo’98]” – permitindo-nos construir o seguinte modelo de análise.

A Dimensão 1 – **Ambiente Multicultural** – foi explorada através das dinâmicas intra e interpessoais, inter e intragrupais de três personagens jovens de origem brasileira (Felipe), moçambicana (Hugo) e macaense (Kim) com a Lisboa, o Portugal, os Lisboetas e os Portugueses da trama. A Dimensão 2 – **Modernização de Lisboa** – foi trabalhada pela apropriação de *landscapes* naturais da cidade de Lisboa e de práticas sociais da época. Para compreender como se materializam estas duas dimensões de análise na narrativa, procedemos à criação de dois conjuntos de indicadores – **indicadores contextuais** (elementos materiais e estéticos dos espaços e personagens) e **indicadores textuais** (elementos textuais/discursivos e não verbais dos espaços e personagens).



No momento seguinte, procedemos ao visionamento da totalidade dos capítulos (146), disponíveis no Arquivo Digital da RTP,<sup>6</sup> perfazendo 103 horas (42,35 minutos/capítulo de duração média). Tendo por base o modelo de análise, no decurso do visionamento da telenovela, fomos mapeando momentos e elementos que se mostraram pertinentes para a compreensão da forma como as dimensões e os indicadores identificados dialogavam.

<sup>6</sup> Agradecemos ao Arquivo Digital RTP, na pessoa do Dr. Lopes de Araújo, pela disponibilização do conteúdo.

### Dimensão 1 – Ambiente Multicultural

Composto pelas palavras “Terra” e “Mãe”, o título da telenovela alude, por um lado, à expressão “Língua Mãe” (neste caso a língua portuguesa) e a um território geográfico comum numa invocação do “império português”. Em segundo plano, desenhada a dourado, a rosa dos ventos faz o contraponto com os oceanos e com o período dos Descobrimentos. Esta imagem é precedida por uma sequência de outras imagens, apresentadas

de forma aleatória e repetida, de quatro mulheres representativas dos territórios africano, chinês, brasileiro e português, quer em traços físicos, quer pelas vestes envergadas. A rosa dos ventos vai passando de *frame* para *frame*, sendo substituída por um astrolábio e por uma caravela. As mulheres representam as nacionalidades das personagens centrais – Hugo (moçambicano), Kim (macaense) e Felipe (brasileiro) – os três recém-chegados a Portugal em busca de uma vida melhor (por exemplo, Hugo: “saí de Moçambique com o objetivo de atingir os meus objetivos em terra Lusa”; Kim: “é difícil arranjar emprego na minha área e não sei o que vai acontecer quando o território passar a ser chinês”).



**imagem 1**

Logótipo da telenovela apresentado no genérico. Fonte: Arquivo RTP

D.<sup>a</sup> Milú, a personagem mais velha e de nacionalidade portuguesa que recebe os jovens em sua casa, promove o encontro de culturas e o esbatimento entre diferenças culturais (por exemplo, Hugo: “Nasci em Maputo” / D.<sup>a</sup> Milú: “Na altura, Lourenço Marques... mas os nomes não interessam nada”). Estas ideias são reforçadas com a relação amorosa principal da narrativa entre o brasileiro Felipe e a portuguesa Ana. Com um percurso muito atribulado, a união dos dois, selada com um beijo, fecha o capítulo 146 da telenovela, numa clara demonstração de harmonia e convivialidade das personagens e, por consequência e de forma imaginada, dos povos de expressão portuguesa.

A representação pacificada da relação entre povos diferentes é pontuada pelo recurso ao reforço de estereótipos, nomeadamente sobre a “delicadeza

oriental” de Kim, o “misticismo brasileiro” de Felipe, a vontade do rececionista da pensão em ir ao Brasil ver “praias e garotas” ou a ideia de que os orientais são todos iguais. Os *media*, nomeadamente a televisão, dada a sua natureza audiovisual e o seu alcance, são veículos privilegiados para trabalhar as representações. Contudo, o objetivo de chegar de forma imediata leva, muitas vezes, a *simplificações* e a *condensações* (Cunha e Santos, 2004), contribuindo para interpretações parciais ou, no limite, distorcidas. É neste ponto que introduzimos Gonçalo, irmão de Ana, a única personagem que, de forma transparente, se opõe à presença de estrangeiros em Portugal. Para além de um comportamento desconcertante, tendo em vista um percurso de vida facilitado, Gonçalo confronta diretamente Felipe sobre a permanência em Lisboa e na empresa do pai, destacando-se o diálogo no capítulo 81, não só pelo seu conteúdo, mas também pelo tom usado pelas duas personagens (Gonçalo: “és um imigrante. Volta para a tua terra” / Felipe: “já voltei... para a minha terra lusa”). Se, por um lado, Gonçalo usa um tom acusatório e inflamado, Felipe mede cada palavra numa posição de segurança e certeza de também pertencer a Portugal.

Uma análise aos três posicionamentos identificados nesta primeira dimensão – 1) abertura ao “desconhecido”; 2) invocação de estereótipos sobre o “desconhecido”; 3) fechamento ao “desconhecido” – mostra uma presença desequilibrada na história, predominando, em termos de referência/importância, a construção de um unísono de vozes em apelo ao consenso. Este facto, parece favorecer a construção de uma narrativa branda, ignorando, por exemplo, o passado histórico de relações, como o período dos descobrimentos e as suas consequências para os povos das ex-colónias. A este propósito, Marta Araújo (Araújo e Rodrigues, 2018; Araújo e Maeso, 2013) tem explorado a forma como os manuais escolares da disciplina de História têm contribuído para a construção de uma narrativa despolitizada sobre a escravatura e de uma naturalização do colonialismo, numa dinâmica constante de (in)visibilidades.

Esta ideia é reforçada na última imagem da telenovela, quando, após muitas peripécias, os três jovens preparam uma refeição para surpreender a D.<sup>a</sup> Milú, em forma de agradecimento por os ter recebido em sua casa. A postura corporal dos jovens, abraçados e ligeiramente curvados, contrasta com a entrada triunfante da senhoria na cozinha (“a alma da casa” nas palavras da D.<sup>a</sup> Milú), numa potencial alegoria dos feitos e conquistas dos portugueses além-mar e das boas relações multiculturais em torna da língua portuguesa, consubstanciados em conceitos (polémicos) como *Lusofonia* ou *Luso-Tropicalismo*.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Ver, entre outros, Sousa, 2017.



## imagem 2

Última cena da telenovela,  
Fonte: Arquivo RTP

Na senda desta ideia, é de notar as inúmeras referências – imagéticas e verbais – à importância de Portugal na descoberta do mundo e na promoção da relação entre os povos, proposta edificadora do projeto Expo'98. No seu *Guia Oficial*, é possível reconhecer, na voz dos governantes do Portugal de então, esses desígnios:

*“Hoje, com a Expo'98, retomamos o processo de **comunhão entre diferentes povos e civilizações**” (António Guterres, Primeiro Ministro);*

*“A história colocou em lugar de destaque os méritos dos Portugueses no alargamento do universo conhecido e na promoção de um dos mais significativos processos de **partilha de culturas**” (António Costa, Ministro dos Assuntos Parlamentares);*

*“É uma grande honra para Portugal acolher e organizar a última exposição mundial do século e do milénio, neste ano de 1998, em que também se comemora a chegada dos Portugueses à Índia, numa **viagem marítima que mudou a economia mundial, a geografia dos encontros de culturas e a comunicação entre os povos**” (Jorge Sampaio, Presidente da República). (*Guia Oficial da Expo'98*, 1998, pp. 8, 10, 12, *itálicos da autora*)*

Em *Terra Mãe*, esta ideia, para além de ser corporizada pela essência e ação das personagens principais, faz-se pela representação de símbolos nacionais, como, por exemplo, os aviões da companhia de bandeira, TAP Air Portugal, numa clara invocação de ideias como a “viagem”, “ponte entre os povos”, “tolerância e solidariedade”, mas também, e de forma velada, “supremacia”.



## Dimensão 2 – Modernização de Lisboa

Em adição, é de referir a inserção de cenas desenroladas dentro do aeroporto da Portela (Lisboa), dando continuidade à ideia de “viagem” e à chegada a um país de “braços abertos”, mas diferente: moderno, cosmopolita e visionário (Metrópole). Neste sentido, ressalta-se a apresentação, por diversas vezes, da arquitetura do espaço, numa reminiscência estética da Estação do Oriente (Santiago Calatrava), equipamento inaugurado em 1998 no âmbito da exposição mundial e que, ainda hoje, tem um lugar de destaque na oferta cultural da cidade.



**imagem 3**

Avião da TAP Air Portugal,  
Fonte: Arquivo RTP



**imagem 4**

Aeroporto da Portela (Lisboa),  
Fonte: Arquivo RTP

A exposição em si também tem um papel de destaque na telenovela, ora como set de algumas cenas, ora como separador entre cenas. De forma recorrente, surge no ecrã um *mash-up* de imagens panorâmicas e de pormenor dos espaços exteriores do recinto e envolventes, de transeuntes reais e das personagens, acompanhada de uma música “eletrizante”, o que oferece uma sensação de dinamismo, própria de uma grande cidade europeia. Esta oferta cultural é pontuada por imagens do Centro Comercial Amoreiras, o primeiro *shopping* surgido em Portugal (1985) e o recém-inaugurado Centro Comercial Colombo (1997), o maior *shopping* da Península Ibérica. Se o primeiro provocou uma acesa polémica na década de 1980, fruto da sua arquitetura disruptiva, o segundo foi esperado com ansiedade e assumido como mais um passo para responder às necessidades da economia de mercado. Um dos espaços importantes na trama é a loja Vincenzo, marca de alta costura pertencente a uma das famílias. Situada no Centro Comercial Colombo, é frequentada pelos membros da alta sociedade, explorando-se, de maneira recorrente, as comparações com a classe e qualidade das vitrinas e dos modelos, numa alusão ao oferecido nas reconhecidas cidades de Londres e Nova Iorque.

A aposta nas cidades como motores da economia, embora já integrasse as estratégias de muitos países, ganhou dimensão exatamente em 1997 quando Tony Blair venceu as eleições no Reino Unido e estabeleceu como uma das metas da sua legislatura a aposta no mapeamento e organização das indústrias criativas. Conceito herdeiro da “indústria cultural” da Escola de Frankfurt,<sup>8</sup> não existe, até hoje, uma definição amplamente aceite, havendo sim, e no entanto, algumas orientações base que devem ser atendidas, tais como o uso e desenvolvimento dos produtos e produtores culturais para a criação e circulação de capital cultural, para a geração de emprego, a promoção da inclusão social, da diversidade cultural e do desenvolvimento humano (*Creative Economy Report 2008*, 2008).

---

<sup>8</sup> Ver Adorno e Horkheimer [1947] 1985.

Outra linha de representação de uma ideia de modernidade é a presença variada e persistente de “tecnologia”. Aqui entendida em uma aceção lata, são várias as imagens que mostram o uso da internet, de computadores, de telefones portáteis e telemóveis, numa tentativa de normalização do seu uso e de capitalização das suas vantagens dentro de um estilo de vida cosmopolita e moderno.



---

**imagem 5**

Oceanário de Lisboa,  
Fonte: Arquivo RTP



---

**imagem 6**

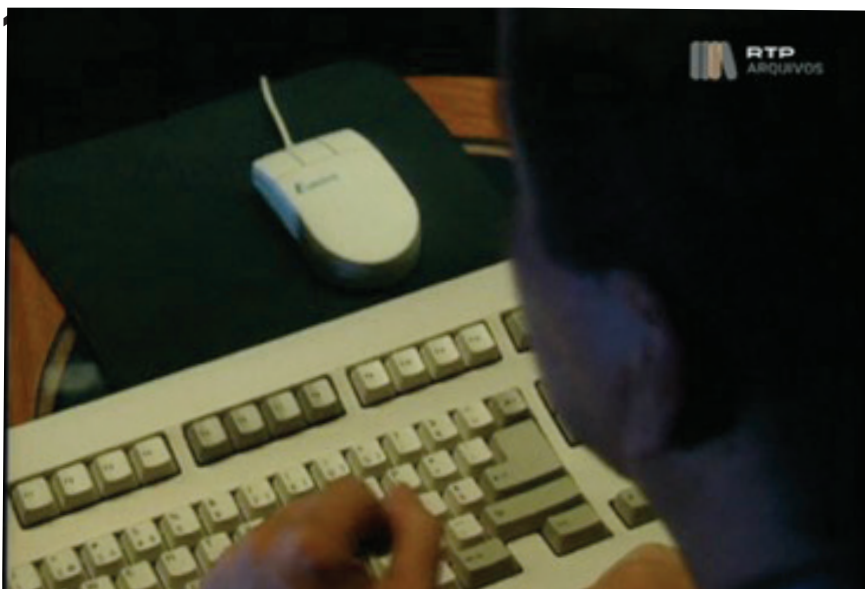
Centro Comercial das Amoreiras,  
Fonte: Arquivo RTP



---

**imagem 7**

Centro Comercial do Colombo,  
Fonte: Arquivo RTP



---

**imagem 8**

Computador,  
Fonte: Arquivo RTP



---

**imagem 9**

Telefone portátil,  
Fonte: Arquivo RTP

### Considerações Finais

As mensagens-chave veiculadas pela telenovela *Terra Mãe*, embora simbolicamente tipificadas e, por vezes, fechadas a um entendimento plural, procuram através de uma linha narrativa sincrónica – *Passado* (Descobrimientos), *Presente* e *Futuro* (Expo'98; Centros Comerciais; Cidade Criativa) – (re)produzir a imagem de uma (nova) cidade, e mesmo de país, capacitada para responder aos desafios de um novo século que se avizinhava. Em simultâneo, procura, através da narrativa central,



desmistificar um passado (potencialmente) traumático promovendo, não um apagamento da História, mas uma espécie de reescrita da História. Por natureza, e contrastando com os primeiros estudos de comunicação sobre os efeitos dos *media* nos indivíduos,<sup>9</sup> os textos são polissêmicos e as leituras, em consequências, plurais. Esta ideia mostra-se interessante para entender a televisão e, mais concretamente, as telenovelas, como um produto de fluxo capaz de fornecer informação sobre o passado aos telespectadores, mas, também, servir de montra do hoje para o futuro. Não obstante este posicionamento, claramente identificado neste exercício, *Terra Mãe* oferece também uma narrativa paralela de entendimento, propondo não “um retorno ao *passado* (...), mas antes ao *presente* no qual circulam as narrativas sobre o passado” (Araújo e Rodrigues, 2018, p. 109). Neste sentido, parece ter havido, deliberadamente, a intenção de construir mais uma camada de significados em cima da História, projetando um ideal de modernidade instalada, fundada na conquista dos mundos e na essência fraterna dos portugueses.

---

<sup>9</sup> Nos primeiros estudos, ligados ao funcionalismo americano, os efeitos dos *media* nos indivíduos eram considerados diretos e ilimitados (*formulação das balas mágicas*).

Pelo exposto, parece que encontramos um paradoxo – a telenovela tem potencial para funcionar como “lugar de memória” (Nora, 2001 [1993]) e contribuir para uma melhor compreensão dos tempos através de uma abordagem às realidades passadas e presentes, porém, o exemplo trabalhado, e potencialmente outros que o legado da ficção audiovisual tem deixado, mostram que continuam a existir abordagens distorcidas sobre certos temas quando passados a estórias, limitando as potencialidades dos meios como agentes de memória, mas enfatizando as potencialidades dos meios como construtores de memória. Embora esta realidade não apague o potencial positivo do formato ficcional, vem contribuir, em certa medida, para o perpetuar de ideias feitas sobre a qualidade e função dos conteúdos ficcionais e, no limite, sobre a televisão enquanto meio.

## Bibliografia

- Abrantes, J.C., Dayan, D. (org.). (2006). *Televisão. Das audiências aos públicos*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Adorno, T., Horkheimer, M. [1947] (1985). *Dialética do Esclarecimento*. São Paulo: Jorge Zahar.
- Araújo, M., Rodrigues, A. (2018). "História e memória em movimento: escravatura, educação e (anti)racismo em Portugal". *Revista História Hoje*, v. 7, n.º 14, 107-132.
- Araújo, M., Maeso, S. (2013). *Caderno de discussão. 'Ao fim e ao cabo, foi a Europa que fez o mundo moderno': o Eurocentrismo na História e nos seus Manuais*. Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra.
- Bhabha, H. (2006). *Nation and Narration*. New York: Routledge.
- Bolter, J., Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding new media*. Cambridge: MIT Press.
- Borelli, S. H. S. (2001). Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, 3, v. 15, pp. 29-36.
- Bosi, A. (1992). *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Buonanno, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Burnay, C. D. (2005). "A Telenovela e o Público: uma relação escondida". *Revista Média e Jornalismo*, Lisboa: CIMJ. pp. 95-110.
- Campbell, J. (1968). *The Hero with thousand faces*. California: New World Library.
- Condry, J., Popper, K. (1995). *Televisão: um perigo para a Democracia*. Lisboa: Gradiva.
- Cunha, I., Santos, C.A. (2004). *Media, imigração e minorias étnicas – 2005-2006*. Lisboa: ACIME/Observatório de Imigração.
- Cunha, I. (2011). *Memória da Telenovela. Programas e recepção*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Field, S. (2005). *Screenplay. The foundations of screenwriting*. USA/Canada: Delta.
- Fuenzalida, V. (1996). "La apropiación educative de la telenovela". *Diálogos de la Comunicación*, n.º 44, pp. 91-105.
- Guia Oficial Expo'98*. (1998). Lisboa: Parque Expo'98
- Halbwach, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University Chicago Press.
- Hall, S. (1996). "Encoding and Decoding in Television Discourse". In Hall, S. et al (eds.). *Culture, Media, Language: working papers in Cultural Studies, 1972-1979* (pp. 128-138). London: Routledge.
- Hall, S. (ed.) (2003). *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage.
- Lopes, M.I.V. (2014). Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. XXIII Encontro Anual da Compós. [http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12\\_ESTUDOS\\_DE\\_TELEVISAO/templatexxiiicompos\\_2278-1\\_2246.pdf](http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/templatexxiiicompos_2278-1_2246.pdf)
- Lopes, M.I.V. (org.) (2009). *Ficção Televisiva no Brasil: temas e perspectivas*. Rio de Janeiro: Editorial Globo Universidade.
- Lopes, M.I.V., Borelli, S. & Resende, V. (2002). *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Summus.
- Machado, A. (2007). *O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus.
- Mander, J. (1999). *Quatro Argumentos para acabar com a televisão*. Lisboa: Antígona.
- Motter, M. L. (2000). "Telenovela e educação: um processo interativo". In *Comunicação & Educação*, São Paulo, 17, pp. 54-60.
- Nora, P. ([1993] 2001). *Les Lieux de Mémoire*. France: Gallimard.
- Propp, V. (2003). *Morfologia do Conto*. Lisboa: Editora Vega.
- Ramos, Jorge Leitão (2006). *Dicionário do Cinema Português (1989-2003)*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Schiavo, M. (2002). "Merchandising social: as telenovelas e a construção de cidadania". Comunicação apresentada ao XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Disponível em: [http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002\\_anais/2002\\_np14schiavo.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/congresso2002_anais/2002_np14schiavo.pdf).



- 
- Singhal, A. et al. (eds). (2004). *Entertainment-Education and social change. History research and practice*. London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Sobral, J. M. (2006). "Memória e Identidade Nacional: considerações de caráter geral e o caso português". Comunicação apresentada ao Colóquio "Nação e Estado: entre o local e o global". Disponível em: [http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006\\_4.pdf](http://www.ics.ul.pt/publicacoes/workingpapers/wp2006/wp2006_4.pdf)
- Sousa, J. P. (2000). *As notícias e os seus efeitos: as "teorias" do jornalismo e dos efeitos sociais dos media jornalísticos*. Coimbra: Coimbra Minerva.
- Sousa, V. (2018). *Da 'Portugalidade' à Lusofonia*. Lisboa: Edições Humus.
- Vogler, C. (2007). *The writer's journey. Mythic structure for writers*. San Francisco: Michael Wiese Production.
- Relatório. Exposição Mundial de Lisboa de 1998*. (1999). Lisboa: Parque Expo'98.
- Creative Economy Report 2008. The Challenge of Assessing the Creative Economy: towards Informed Policy-making*. (2008). Nações Unidas.



**Fora do  
lugar**

# ***My friend Gil*** **(1998)**

---

**Ângelo Ferreira de Sousa**

*Esferográfica preta sobre papel*

Faculdade de Belas-artes  
da Universidade do Porto

• [afsousa@gmail.com](mailto:afsousa@gmail.com)

• [www.angeloferreiradesousa.net](http://www.angeloferreiradesousa.net)

**DOI** [https://doi.org/10.34913/  
journals/lingua-lugar.2020.e213](https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e213)

Portugal, 1998, seguindo os passos da vizinha Espanha, mas com uma prudente modéstia, Lisboa inaugura a sua Expo. A época é de festa, de especulação imobiliária e de banquetes de dinheiro público. Estes grandes eventos festivos internacionais precisam sempre de uma desculpa. Em Portugal, o pretexto é o mesmo de sempre: os descobrimentos portugueses, a vocação universalista e oceânica dos portugueses. Mas, apesar de tudo, os tempos são outros e em vez do "Mundo Português" festejam-se os "Oceanos". O Gil – a simpática mascote oficial – está em todo lado, em cada esquina, o amigo dos seus *sponsors*. Eu era estudante da escola de Belas Artes do Porto. Fazia desenhos em folhas A4 que depois fotocopiava e colava pela cidade. Era uma estratégia barata de curto-circuitar os percursos habituais das obras de arte, tanto os comerciais quanto os institucionais. A imagem do Gil abraçado a uma garrafa de um famoso refrigerante estadunidense – para o qual Álvaro de Campos escreveu um malogrado *slogan* publicitário – pareceu-me uma vítima ideal. A política externa dos EUA, e a sua longa história de campanhas bélicas, infelizmente sempre atual, era, aqui também, uma estratégia de ridicularizar a subserviência do pequeno Portugal.



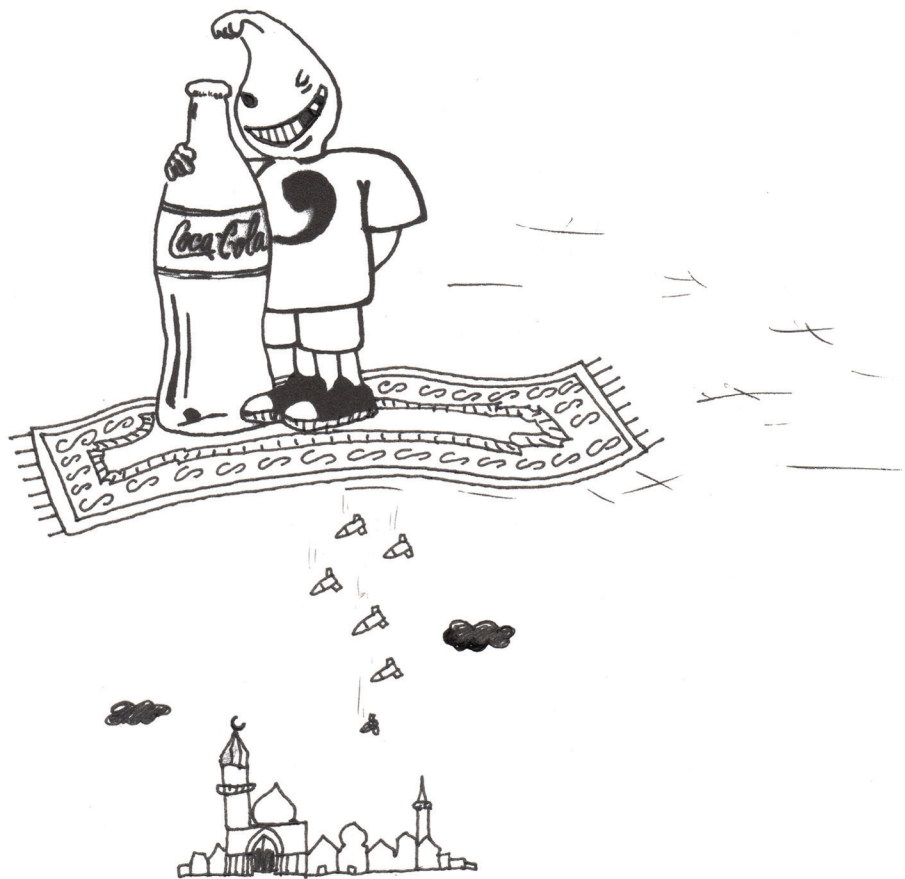
*Portugal, 1998, sur les traces de son pays voisin l'Espagne, mais avec une modestie prudente, Lisbonne ouvre son Expo. La période est marquée par la fête, la spéculation immobilière et les banquets d'argent public. Ces grands événements festifs internationaux ont toujours besoin d'une bonne excuse. Au Portugal, le prétexte est toujours le même : les "découvertes" portugaises, la vocation universaliste et maritime (océanique) des Portugais.*

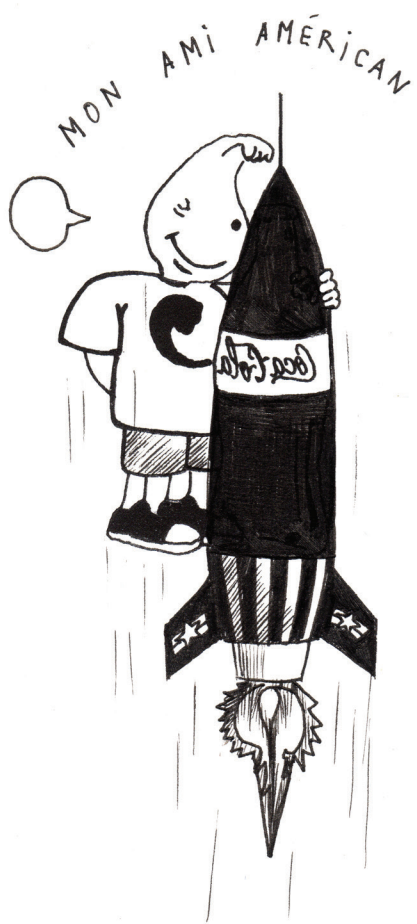
*Mais, malgré tout, les temps ont changé et au lieu du "Monde portugais" sont célébrés les "Océans". Gil – la gentille mascotte officielle – est partout, à chaque coin de rue, l'ami de ses sponsors. J'étais étudiant à l'école des beaux-arts de Porto. Je faisais des dessins sur des feuilles A4 que je photocopiais et collais dans toute la ville. C'était une stratégie bon marché pour court-circuiter les itinéraires habituels des œuvres d'art, tant commerciales qu'institutionnelles. L'image de Gil serrant dans ses bras une bouteille d'une célèbre boisson gazeuse américaine – pour laquelle Álvaro de Campos a écrit un slogan publicitaire maudit – me semblait une victime idéale. La politique étrangère américaine, et sa longue histoire de campagnes de guerre, malheureusement toujours d'actualité, était, ici aussi, une stratégie pour ridiculiser l'asservissement du petit Portugal.*

Nas próximas 6 páginas são apresentados, pela respectiva ordem:

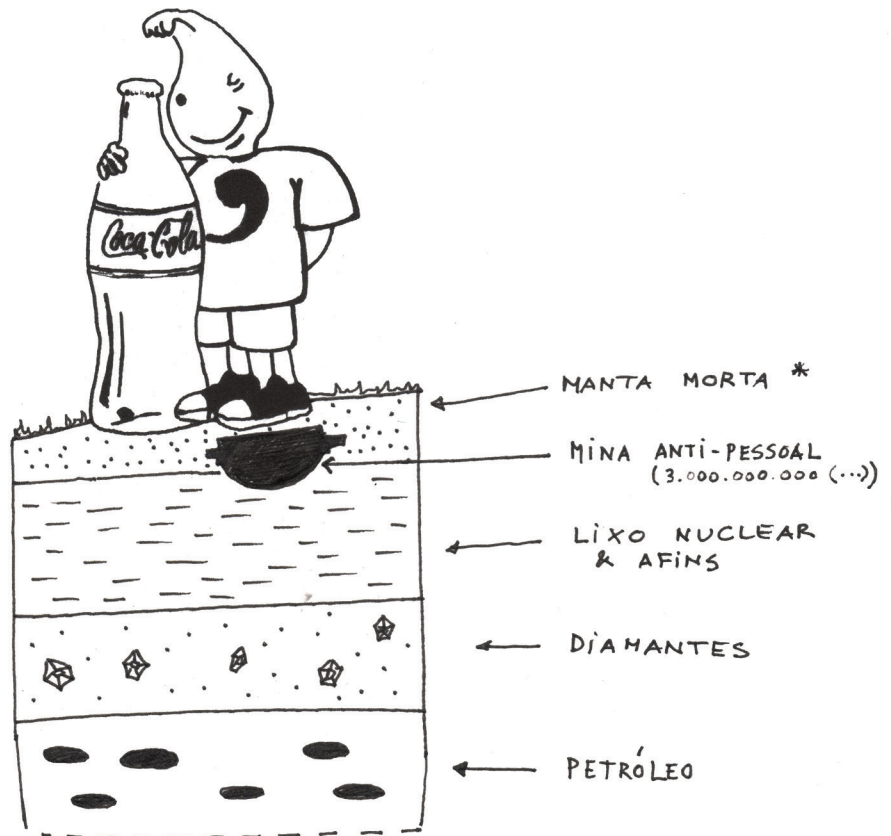
1. Tapete
2. *Mon ami*
3. Solo
4. Língua
5. Anjos
6. Fotocópia





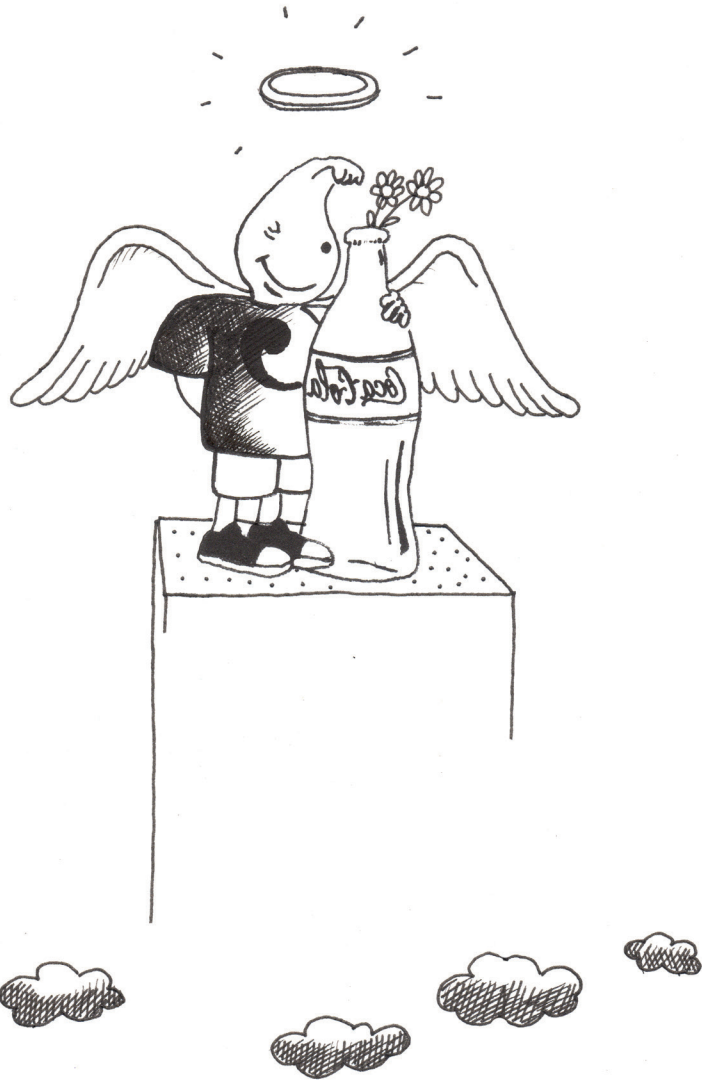


O solo do 3º mundo...



\* (DISSIDENTES POLÍTICOS, REVOLTADOS E POPULAÇÃO EM GERAL)





SE LHE AGRADAM  
ESTES DESENHOS O  
AUTOR TERÁ TODO O  
GOSTO EM OS  
FOTOCOPIAR.

NOTA: ESTA EXPOSIÇÃO NÃO É  
PATROCIONADA PELA EXPO 98  
O AUTOR





# Lugar de memória

# Memórias Pós-imperiais: *Luuanda*, de José Luandino Vieira, e *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de Djaimilia Pereira de Almeida<sup>1</sup>

---

**Paulo de Medeiros**

Warwick University

Reino Unido

• p.de-medeiros@warwick.ac.uk

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e211>

<sup>1</sup> Este artigo foi preparado parcialmente para o projeto MEMOIRS - Filhos de impérios e pós-memórias europeias, financiado pelo Conselho Europeu de Pesquisa (ERC) no âmbito do programa de pesquisa e inovação Horizonte 2020 da União Europeia (convenção de subvenção nº 648624). Gostaria de expressar meus agradecimentos pelas várias discussões que tive com colegas do projeto MEMOIRS, e com Nazaré Torrão e seus participantes de seminários na Université de Genève, bem como por seu gentil convite para apresentar minhas ideias em abril de 2019.

*... a libertação nacional é  
necessariamente um ato de cultura*  
— Amílcar Cabral

*La mémoire se décline toujours au présent...*  
— Enzo Traverso

O que são memórias pós-imperiais e até que ponto pode uma reflexão sobre os dois termos em causa, "pós-império" e "memória" – e aquilo que está silenciosamente implícito, ou seja, a "pós-memória" e a sua relação com os legados fantasmagóricos imperiais – nos ajudar a compreender o papel da resistência na literatura anticolonial e pós-colonial? Este ensaio aborda esta questão através do conjunto de narrativas de Luandino Vieira de 1963, *Luuanda*, e dois romances recentes de Djaimilia Pereira de Almeida, *Esse Cabelo*, de 2015 e, principalmente, *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de 2018. Como conclusão sugere-se uma consideração da memória pós-imperial como uma forma de assombramento, inevitavelmente e irreduzivelmente ligada à história da escravidão.

**Palavras-chave:** Memória pós-imperial; Pós-memória; Resistência; Irrealismo crítico; Luandino Vieira; Djaimilia Pereira de Almeida.



*Que sont les mémoires post-impériales et dans quelle mesure une réflexion sur les termes "post-empire" et "mémoire" – et ce qui est discrètement implicite, c'est-à-dire, la "post-mémoire" et sa relation avec les héritages phantasmagoriques impériaux – peut nous aider à comprendre le rôle de la résistance dans la littérature anticoloniale et post-coloniale ? Cet essai aborde la question à travers la série de récits de Luandino Vieira, *Luuanda* (1963) et deux romans récents de Djaimilia Pereira de Almeida: *Esse Cabelo* (2015) et surtout *Luanda, Lisboa, Paraíso* (2018). La conclusion suggère de considérer la mémoire post-impériale comme une forme de hantise inévitablement et irréductiblement liée à l'histoire de l'esclavage.*

**Mots-clefs:** Mémoire post-impériale; Post-mémoire; Résistance; Irréalisme critique; Luandino Vieira; Djaimilia Pereira de Almeida.

A questão que me proponho abordar aqui é bastante simples: o que são memórias pós-imperiais e até que ponto pode uma reflexão sobre os dois termos em causa, "pós-império" e "memória" – e aquilo que está silenciosamente implícito, ou seja, a "pós-memória" e a sua relação com os legados fantasmagóricos imperiais – nos ajudam a compreender o papel da resistência na literatura anticolonial e pós-colonial? Para tal, recorrerei ao conjunto de narrativas de Luandino Vieira de 1963, *Luuanda*, e a dois romances recentes de Djaimilia Pereira de Almeida, *Esse Cabelo*, de 2015 e, principalmente, *Luanda, Lisboa, Paraíso*, de 2018. A publicação de *Luuanda* de José Luandino Vieira em 1963 marca um ponto de rutura na literatura lusófona. Foi imediatamente premiado em Luanda em 1964 e, em 1965, recebeu também o Grande Prémio da Sociedade Portuguesa de Autores, distinção que resultaria na apreensão imediata do livro pela polícia política e na extinção dessa mesma Sociedade. Os dois romances de Djaimilia Pereira de Almeida, não tiveram esse impacto - e ainda bem por um lado - mas têm sido aclamados pela crítica; especialmente o primeiro, que, desafiando os géneros tradicionais, ao misturar autobiografia, ficção e ensaio com uma forte carga poética e linguística, contribui para uma redefinição da narrativa contemporânea.

Para começar, duas breves palavras que nos ajudam a perspetivar o que gostaria de abordar: primeiro, e tem sido essa a minha convicção, ou ilusão dirão alguns, de que não é possível imaginar uma Europa que não assuma o seu passado imperial e colonial. Para tal seria necessário termos uma Europa verdadeiramente pós-colonial e pós-imperial, um processo difícil, doloroso, agora mais ameaçado do que em qualquer outro período da sua história desde a II Guerra Mundial. Segundo, grande parte do meu trabalho está ligado atualmente, de forma mais ou menos direta, a dois projetos. O primeiro prende-se com o meu trabalho com o coletivo de investigação Warwick Research Collective, centrado em avançar com uma análise crítica da Literatura Mundial entendida como a literatura do Sistema Mundial moderno. O outro, onde este ensaio vai beber, é o Projeto MEMOIRS, com sede no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Financiado pela ERC, este projeto reúne uma equipa de investigadores de várias disciplinas, centrados em questões relacionadas com a "Pós-memória e Filhos do Império". Neste sentido, espero avançar com uma série de ideias, das quais só posso apresentar aqui um breve esboço, sobre o papel crucial da literatura para compreender os vários processos de inclusão, e sobretudo de exclusão, que atualmente não só moldam grande parte do debate político na Europa como ameaçam, na verdade, deitar por terra alguns dos ganhos emancipatórios mais significativos dos últimos cinquenta anos. Esta é para mim uma forma de ler hoje *Luuanda*, tendo em conta a sua singularidade histórica e a sua importância continuada de resistência contra a opressão.

Quando *Luuanda* foi publicado, Luandino Vieira era já um prisioneiro político às mãos da ditadura fascista de Portugal. Detido pela primeira vez em 1959, e pela segunda vez em 1961, seria condenado em seguida a 14 anos de prisão. E como diz, “escrevi *Luuanda* quando estava na prisão em 1961-62. (...) Escrever era uma boa forma de matar o tempo e de elaborar sobre as causas que me conduziram a essa situação. E ali estava eu por ter reivindicado uma consciência nacional, uma identidade nacional que se traduzia em atividades nacionalistas que reclamavam a independência” (Ribeiro, 2010, p. 30). Assim, embora possamos remeter para a teoria pós-colonial ao ler *Luuanda* hoje, deve-se notar que esta obra é, acima de tudo, um texto anticolonial e que a feroz denúncia do imperialismo e colonialismo, bem como seu esforço para a construção de uma identidade nacional, eram, na época, absolutamente necessários e imediatamente perigosos. Num discurso proferido na Universidade de Siracusa, em 1970, Amílcar Cabral tornara bem explícita essa ligação entre cultura e luta pela autonomia: “Independentemente do estado de sujeição de uma nação ao domínio estrangeiro e à influência de fatores económicos, políticos e sociais na promoção desse domínio, é geralmente na cultura que se encontra a semente do protesto, que leva à emergência e desenvolvimento dos movimentos de libertação” (Cabral, 1974, p. 13). Esse vínculo profundo entre cultura e nação, ou, mais precisamente, entre literatura e o conceito de nação, no entanto, se fosse aplicado no presente, levaria não à emancipação, mas ao retorno dos fantasmas da opressão do passado. Assim, uma das características que definem a obra de Djaimilia Pereira de Almeida é precisamente a forma como transcende as fronteiras nacionais e convida os leitores a imaginarem antes todos esses espaços híbridos entre África e a Europa, entre Angola e Portugal, todos eles intrinsecamente ligados. As narrativas de Luandino Vieira e de Djaimilia Pereira de Almeida apresentam reflexões sobre o que significa ser humano, um sujeito com capacidade de ação e cidadão ao mesmo tempo. No caso de *Luuanda*, está bem patente que, embora os seus personagens sejam profundamente humanos em todos os seus aspetos, a sua capacidade de ação é limitada em virtude de serem representados constantemente como “terroristas”, termo então usado pelos portugueses para aludir a toda e qualquer pessoa que oferecesse qualquer forma de resistência à opressão colonial. E, no caso dos personagens de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, a questão da pertença assume um cariz igualmente proeminente, como “Papá Cartola de Sousa” viria a constatar ao descobrir, numa viagem de Luanda para Lisboa, que afinal de contas não era um cidadão português.

Na Europa dos nossos dias, a tensão entre termos como memória pós-imperial e cidadania é muito forte, cheia de promessas não cumpridas, esperanças goradas e contradições amargas. E apesar de continuar a ser altamente contestado, o conceito de cidadania está bem patente em grande parte do pensamento social e político. A noção de memória pós-imperial, ou memórias, no entanto, ainda é muito recente e requer alguns esclarecimentos. Por um lado, a sua natureza composta aponta desde logo para um nível adicional de complexidade. E apesar de não existir um consenso quanto à história do conceito de cidadania e suas várias aceções ao longo dos tempos e até mesmo no presente, não parecem restar dúvidas de que a própria ideia de cidadania está ligada ao desenvolvimento de políticas europeias em estados-nação e uma vaga noção de progresso social. E como Bryan Turner coloca sucintamente: "O legado da Revolução [Francesa] é de que a nação está refletida no cidadão..." (Turner, 2005, p. 31). De igual modo, e apesar da existência de divergências significativas quanto às noções geralmente aceites sobre aquilo que constitui a memória e como a mesma pode ou não ser usada para dar sentido a uma sociedade, a sua importância há muito que é reconhecida e aceite. E podemos mesmo dizer que, nos últimos vinte anos, – tomando o trabalho seminal de Aleida Assman em *Erinnerungsräume*, de 1999, como ponto de referência – os estudos sobre a memória têm estado na vanguarda de muitos debates académicos. Por outro lado, pós-imperial é uma designação relativamente nova, a exigir um maior debate e aprofundamento quanto ao seu verdadeiro significado, muito além da sua aparente simplicidade e sentido cronológico. A justaposição de pós-imperial à memória pode parecer um passo prematuro. Tal como a pós-memória – atualizada graças ao trabalho de Marianne Hirsch (*Family Frames*, de 1997, e *The Generation of Postmemory*, de 2012) – com a qual partilha algumas afinidades, a memória pós-imperial recorre à mediação e surge, como sempre, após o acontecimento, ganhando visibilidade quando apresentada sob a forma de narrativa, imagem ou performance. Em termos de compreensão do presente no contexto específico português e lusófono, António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate Ribeiro deixam bem clara a importância, embora ainda pouco usada, do conceito de pós-memória (Ribeiro e Ribeiro, 2018, p. 281). Algumas memórias pós-imperiais serão também claramente uma forma de pós-memória; mas não exclusivamente, uma vez que são muitas as pessoas com experiência direta do império de ambos os lados. Por enquanto, usarei memória pós-imperial como espécie de abreviação para me referir aos processos complexos de lembrar e esquecer, relacionados com a devastação provocada pelas diversas práticas de imperialismo e colonialismo que foram, obviamente, cruciais para o avanço do capitalismo e que continuam presentes sob novas facetas. Seria de esperar que a memória pós-imperial

ajudasse, e se não alargasse pelo menos que assegurasse, no sentido de uma forma de cidadania que não fosse simplesmente igual à nacionalidade, na melhor das hipóteses, ou à identidade étnica, na pior das hipóteses. Mas, na realidade, podemos falar de uma verdadeira crise de pertença que aflige as sociedades avançadas dos nossos dias, pois parece que estamos a regredir todos os dias, e em ritmo acelerado, para formas do passado que se pensava estarem mortas há muito tempo.

E poderíamos, ou deveríamos, ler *Luuanda* e o seu texto como uma prova dilacerante de negação dos ideais emancipatórios, supostamente característicos da civilização europeia, no processo de opressão colonial. Podemos apontar, por exemplo, a “História da galinha e do ovo” como uma boa demonstração da violência exercida pelo domínio colonial. Embora os vários vizinhos disputem todos eles a posse do ovo em questão, movidos pela fome e pela pobreza, no final, quando a polícia intervém, é apenas para se tentar apoderar de ambos. O facto de os portugueses serem contrariados na sua tentativa de continuarem a privar o povo de uma mercadoria escassa, graças à intervenção das crianças que imitavam tão bem o canto de um galo que a galinha acabava por levantar voo e fugir, é uma importante mensagem de esperança e confiança no poder emancipatório da arte – a imitação do canto do galo – e das crianças como personificação do futuro. Joana Passos em “*Luuanda*, a libertação de Angola e a geração de 50/60” chamava já a atenção para a exposição da opressão colonial como imbricada na exploração de classes e racial: “Embora as estórias de *Luuanda* (1964) não constituam um apelo direto à luta de libertação, a verdade é que estas narrativas ilustram claramente quem são os opressores e os oprimidos na sociedade colonial representada, e constituem pelo menos um apelo à luta de classes” (Passos, 2015 p. 61). Embora não possa subscrever essa análise subsequente fornecida, segundo a qual *Luuanda* estaria em conformidade com os ditames do realismo socialista, é de notar que em *Luuanda*, bem como em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, os efeitos da desigualdade e da privação económica na Angola dos anos sessenta e na Lisboa do presente, estão forte e claramente registados. 1961, data do início da luta armada pela independência em Angola, inaugurou um processo de rutura que culminaria, após uma guerra prolongada, fútil e devastadora, na independência das várias colónias portuguesas e no fim da própria noção de Europa como Império, que fora a sua identidade proeminente durante séculos. Outro dos motivos que torna importante ler *Luuanda* hoje prende-se com o facto de, cinquenta anos depois, muitos na Europa terem esquecido esse passado específico e a sua devastação, preferindo concentrarem-se em visões nostálgicas de um passado glorioso que, na realidade, nunca o foi.



A reflexão sobre a memória pós-imperial e cidadania que tenho em mente baseia-se tanto numa longa tradição da teoria crítica como na crença no seu potencial emancipatório, patente na sua relação com o poder. E aqui seria útil relembrar também a definição inicial de Foucault de "crítica" como "a arte de não ser governado".<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Foucault, M. (1997 [1990]). *What is Critique*, p. 45

Como tive a possibilidade de discutir em pormenor noutra ocasião:

[num] momento de crise, e acho que estamos, de facto, a viver uma crise aguda – que começou por ser visível após a crise fiscal e política de 2008, mas que se vinha deteriorando há muito – os conceitos críticos são necessários, agora mais do que nunca. Perante essa leva constante de pronunciamentos demagógicos que tornam as previsões de Orwell relativas às sociedades totalitárias quase uma brincadeira, perante a degradação dos princípios democráticos e da venda ao desbarato e cedência de tarefas e responsabilidades do Estado aos interesses capitalistas disfarçados de 'liberais', e perante ainda a redução de recursos educativos, combinado com um ataque frontal à liberdade académica, os intelectuais que se debruçam sobre a teoria pós-colonial devem fazer uso das ferramentas críticas, analíticas e metodológicas desenvolvidas nas últimas duas décadas para confrontarem as reivindicações hegemónicas e epistemológicas ocidentais, por forma a analisarem a própria Europa a partir de uma perspetiva pós-colonial. Deste modo, estaríamos a aproveitar o ímpeto original da obra de Edward Said, que não só nunca concebeu as relações pós-coloniais como uma espécie de via de sentido único, como se centrou também na forma como o Ocidente construiu a sua imagem com base na degradação do resto do mundo. E está na altura, não tanto de provincializar a Europa como Dipesh Chakrabarty pedia, mas de repensar a Europa de novo, tendo em conta o seu legado, positivo e negativo, como um antídoto para a atual onda de nostalgia nacionalista e negação cega dos problemas do passado (Medeiros, 2014, p. 144).

Lendo hoje *Luuanda*, temos de ter em conta não só a sua importância para Angola e para a independência nacional, bem como a forma como serviu também para expor então as contradições do sistema português em Portugal. O encerramento da Sociedade Portuguesa de Autores foi uma confirmação involuntária, mas certa, do facto de que o apelo à subversão e o apelo à resistência, exercido através das palavras de Luandino Vieira, se aplicavam, ainda que de forma diferente, a Portugal e a Angola. Nesse sentido, devemos atentar também nos romances de Djaimilia Pereira de Almeida como relacionados com a sua própria experiência - ou dos vários personagens - no período pós-imperial, mas também e decididamente, em estreita relação dialética com o exemplo de *Luuanda*. E isto marca também o meu entendimento do conceito de pós-imperial para

além do simples significado cronológico (Medeiros, 2014). Seria também um grande equívoco pensar nos conceitos europeus de império e colonialismo meramente em termos do século XIX, conquanto seja o período mais à mão, e acreditar também que, com a descolonização, toda a questão do império teria ficado resolvida. Assim, gostaria de propor uma forma de definir pós-imperial e, no âmbito do mesmo uma Europa pós-imperial, não tanto como um facto histórico consumado, mas sim como uma condição. Como tal, não só os antigos territórios e nações colonizados foram indelevelmente marcados pelo imperialismo, como todos os estados que constituem a Europa também foram marcados, embora de diferentes maneiras, pelo imperialismo, quer se tenham constituído como centros imperiais, metropolitanos ou, melhor dizendo, tenham incorporado em alguns desses centros numa certa forma de colonização europeia interna.

As ambições imperiais portuguesas começaram por ganhar forma concreta em meados do século XV – muito em linha com a periodização estabelecida por Immanuel Wallerstein para o desenvolvimento do capitalismo – e prolongaram-se até 1975 quando as colónias africanas ganharam a independência após 14 anos de terríveis guerras numa escala que terá superado a do Vietname (para ajudar a entender isso, atente-se no facto de os veteranos do Vietname terem constituído 9,7% da sua geração, enquanto em Portugal os veteranos da guerra "colonial" constituíam 10% de toda a população do país). A forma como a memória do império – uma construção ideológica chave da ditadura do Estado Novo (1928-1974) – ainda hoje forma e informa as noções coletivas e individuais portuguesas de passado e identidade que não podem ser subestimadas. Por outro lado, dado o forte trauma da guerra e a incapacidade e falta de vontade do Estado em reconhecer esse trauma durante muitos anos, o difícil trabalho de processamento do passado só muito recentemente seria iniciado. Embora a guerra em si tenha sido objeto de um número crescente de obras importantes, de António Lobo Antunes a Lídia Jorge, as muitas perguntas daqueles que foram deslocados e "voltaram" a Portugal na operação maciça de transporte aéreo realizada no período entre a revolução de 25 de abril de 1974 e a independência formal em 1975 (meio milhão de pessoas deixaram a África rumo a Portugal; a dada altura quatro mil refugiados desembarcavam diariamente em Lisboa) só agora começa a ser abordado.

Num artigo recente, após uma conferência realizada em 2013, Dietmar Rothermund fez uma reflexão sugestiva sobre esta questão: "Muitos autores referiram-se ao bloqueio de memórias relativas ao passado imperial como 'amnésia'. (...) Emergiu um sentimento distinto de desagrado para com o termo 'amnésia' e termos semelhantes que remetem para fenómenos

psíquicos individuais. Foi sugerido que se falasse antes de silêncios que prevaleceram por algum tempo e foram quebrados apenas com algum esforço ou graças a uma coincidência fortuita de eventos. Uma conspiração de silêncio em vez de amnésia e que afetou a memória coletiva” (Rothermund, 2014, p. 65). Embora essa distinção seja importante, continuo a achar que devemos manter a ideia de memória, feita de lembrança e de esquecimento em igual medida. Claramente, a noção de uma conspiração do silêncio – a começar pelo silenciamento de *Luuanda* em 1965 e até aos nossos dias – pode ajudar-nos a compreender que o “esquecimento” quanto à crueldade do imperialismo não é acidental, apelando às várias partes para que reconheçam isto ou, pelo menos, a existência de formas do mesmo, de modo a esboçar uma existência comum apesar da profunda desigualdade entre as várias partes do mundo.

“De Portugal, a cidadania dos mortos foi o seu único visto de residência”. Como diz o narrador de *Luanda, Lisboa, Paraíso*, sobre um dos personagens principais, Papá Cartola, apesar da sua crença na superioridade de Portugal e do seu lugar natural nela, uma desilusão seguiu-se a outra, sabendo que nunca será reconhecido como cidadão, vivendo em extrema pobreza e fome, desprovido até da sua identidade anterior em Angola como enfermeiro. O seu último sonho, tão impossível quanto todos os outros, era simplesmente o de poder comprar um lote no *Cemitério dos Prazeres*, para que, finalmente, na morte, recuperasse a sua dignidade perdida. No entanto, como o leitor sabe, até mesmo isso está fora do alcance de Cartola, pelo que, no final, ele dá-se por contente em comprar uma cartola numa loja especializada no centro da cidade, usando-a incongruente e anacronicamente pelas ruas de Lisboa até chegar ao rio. E depois, no icónico *Cais das Colunas*, onde os degraus de mármore nos conduzem da majestosa Praça do Comércio até à água, faz uma pausa, incapaz de olhar diretamente para o rio, que também não é capaz de olhar para ele, até que atira a cartola, sinónimo do seu nome, “Cartola”, e símbolo de sua identidade há muito perdida, para as águas” (Almeida, 2018, p. 229). Devemos fazer também uma pausa para refletir sobre a imagem do velho negro atravessando as ruas do centro de Lisboa, após perder o seu único amigo, Pepe, também ele imigrante, embora da Galiza, que se matou em desespero após perder o seu magro sustento como dono de uma taberna. Papá Cartola já havia perdido quase tudo, incluindo a sua esposa inválida, que teve que deixar nessa Luanda devastada pela guerra, as suas mãos devido às duras obras de construção, e até mesmo a cabana onde morava com seu filho Achiles, e que também se incendiou.

Devemos fazer uma pausa e atentar, não na incongruência da figura do homem, mas, como diz o narrador, na sua natureza anacrónica. Inocência Mata, numa recensão crítica a este livro publicada no jornal diário *Público* (2018), sugeriu que se considerasse o romance como uma forma de consciência exílica, ao jeito de Alexis Nous em *La Condition de l'exilé* (2015). E existem certamente razões para apontar para tal visão. No entanto e em minha opinião, isso parece amenizar a dureza da pobreza extrema da qual os personagens são forçados a sair, por mais que Inocência Mata não ignore isso. No fundo concordo com a visão de Inocência Mata de que as experiências registadas por Djaimilia Pereira de Almeida excedem em muito as simples questões socioeconómicas. As suas breves referências à memória e aos fantasmas do passado que sobrevivem até ao presente também são pistas importantes, especialmente quando aplicadas ao primeiro e ao segundo romance: "Com efeito, (...), em 2015, tal como agora (2018), o que a autora nos apresenta é uma corporificação das contradições históricas, a partir da encenação de um passado constantemente a assombrar o presente – no sentido literal do termo: a constituir-se como fantasma num jogo entre ausências e emergências memorialistas que se vão interseccionando com/em os eventos e questionando as interpretações que deles se fazem" (Mata, 2018). Uma das sugestões feitas por Inocência Mata, mesmo que indiretamente, é que devemos atentar no carácter meta-narrativo dessas ficções. De facto, os dois romances estão repletos de estratégias que nos fazem questionar não tanto a veracidade do que está a ser narrado, como a sua própria função dentro da narrativa. Em *Luanda, Lisboa, Paraíso*, uma das ferramentas mais evidentes para esse afastamento reflexivo são as várias cartas e telefonemas entre Papá Cartola que está em Lisboa e Glória, a sua esposa que ficou em Luanda. Ao contrário dos estágios iniciais do romance, esses dispositivos – que aparecendo separados graficamente do texto, numa fonte que emula a caligrafia, à qual se poderiam também adicionar alguns desenhos rudimentares igualmente intercalados no romance – funcionam e não funcionam para reforçar as reivindicações de autenticidade que a narrativa pode fazer aos leitores. No que parece ser um movimento oposto, reforçam o que Michael Löwy designou como "irrealismo crítico" (2007) como complemento do "realismo crítico" na medida em que esses objetos da memória remetem imediatamente para uma realidade material e específica e reforçam a natureza representativa do romance. É também por isso que não vejo que *Luanda* se restrinja pelo realismo socialista. Como é bem conhecido e foi observado, cada uma das três narrativas desse livro termina com uma reflexão sobre a veracidade do que acabou de ser narrado. Por exemplo, na conclusão da terceira e última história e, portanto, como conclusão do livro, lemos:

“Minha estória. Se é bonita, se é feia, vocês é que sabem. Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda.” Luanda, 1963 / Lisboa, 1972 (p. 176).

Nessa conclusão, vemos já aí a dupla marca do império, o local da assinatura, Luanda e Lisboa. Um ainda o espaço da prisão, o outro, mesmo que ainda não seja o da liberdade e do pós-império, já na última fase do domínio colonial, quando o fim estava iminente e Luandino Vieira tentou publicar uma segunda edição. No entanto, e apenas como breve parênteses, antes de concluir, gostaria de dizer que as narrativas de Luandino Vieira e de Djaimilia Pereira de Almeida, apesar de desempenharem um papel importante na literatura portuguesa e angolana, não devem ser vistas de forma alguma como vinculadas a noções de lusofonia. António Pinto Ribeiro, num texto curto, mas muito lúcido, designou adequadamente a lusofonia como “o último vestígio de um império que já não existe. E o último impedimento para o trabalho adulto nas múltiplas identidades dos países onde o português é falado” (Ribeiro, 2013). Ou, como tive ocasião de escrever noutro lugar, devemos deixar claro que a Lusofonia é um conceito que só surge realmente quando o Império é irrevogavelmente dissolvido. Fazer isso não retira a sua ambiguidade; nem torna isso menos *kitsch*, obviamente. Mas torna mais claro o quão neocolonial é este conceito e porque depende dessa imprecisão para tentar insidiosamente preservar velhas linhas de privilégios e domínio. E como vestígios de um império perdido, a Lusofonia seria, acima de tudo, uma forma de ausência fantasmática, se não mesmo uma espécie de epistemologia negativa, como também afirmou António Pinto Ribeiro. Pois, embora concorde plenamente com ele que o foco na língua, na cultura e nas religiões aparentemente inatacáveis de uma “história partilhada” da qual a escravidão é sempre convenientemente omitida, muitas vezes oculta as razões económicas por trás da Lusofonia e de outros exemplos neocoloniais do capitalismo global, não vejo os dois como necessariamente ligados numa relação causal. Ao atribuir à Lusofonia uma força epistemológica (negativa ou não) estamos simplesmente a dar-lhe demasiada importância. No fundo, é apenas mais um exemplo de falsa consciência, como tudo o que é empacotado e feito para consumo próprio em Portugal na sua aspiração de continuar a desempenhar ainda um papel global. E uma forma de nostalgia imperial (p. 230).

Seria um erro querer ver a obra de Djaimilia Pereira de Almeida como se querendo brincar apenas com a tradição literária em português. Mesmo que, como pretendo afirmar, a autora esteja muito atenta à história literária portuguesa e, em *Luanda, Lisboa, Paraíso* vá beber especifica-

mente à enorme herança constituída por *Luuanda* de Luandino Vieira, o seu trabalho também deve ser visto em termos mais amplos, numa perspetiva além dos limites de qualquer tradição nacional ou linguística. De facto, os seus dois romances abordam seriamente uma série de questões que remetem para uma história mais generalizada do colonialismo europeu, para o estertor do mesmo na parte final do século XX e para os efeitos que ainda se continuam a fazer sentir. As narrativas certamente possuem elementos pessoais, sobretudo na primeira obra e, já com um maior distanciamento estético na segunda. No entanto, a viagem de Angola a Lisboa é uma jornada que tem eco não só junto de muitas outras pessoas mas tem também homólogos noutras partes da Europa. Assim, para ler adequadamente esses romances, é preciso ter em mente que a noção de retorno, mesmo quando falsa ou impossível, atravessa a experiência de muitas pessoas de ambos os lados da linha de divisão colonial. E seria também errado querer atribuir ao trabalho de Luandino Vieira e *Luuanda* o cariz muito específico de mera literatura nacional, seja angolana ou portuguesa, uma vez que uma das características distintivas da mesma é precisamente a forma segundo a qual intervém em ambas. No caso de Djaimilia Pereira de Almeida, os seus romances – que podemos designar adequadamente como parte, uma parte importante, da ficção portuguesa contemporânea – não podemos esquecer o quão importante e decisiva é essa relação entre África e Europa. E, como tal, também participam plenamente de outra tradição, que, apesar de exigir uma abordagem muito mais crítica, não é nova, está relacionada com o trabalho dos afro-europeus e com a visão das relações emaranhadas, históricas, culturais, políticas e pessoais que são o timbre de tal condição. A memória, em especial a memória pós-imperial, é um elemento crucial dessa condição, tal como o sentimento de existência diaspórica, exílica, que anda de mãos dadas com um forte sentido de pertença e que se afirma cada vez mais, apesar das renovadas explosões de nacionalismos mofos e xenófobos por parte de nostálgicos do Império, em toda a Europa. De facto, muitas vezes os textos belos e marcantes de escritores como Luandino Vieira e Djaimilia Pereira de Almeida, apesar de centrados no passado, e talvez precisamente por isso, apontam claramente o caminho a seguir.

Para concluir, gostaria de sugerir que vejamos as memórias pós-imperiais, sempre fragmentadas, fraturadas, assombradas e assombrosas, como um antídoto para aquela pílula agridoce da nostalgia imperial. Em *Esse Cabelo*, os elementos que perturbam e complementam o texto, como cartas, telefonemas e desenhos, são duas fotografias. Ambas são altamente significativas, em si mesmas e na maneira como apontam para

uma referencialidade além dos limites da esfera lusófona, neste caso, especificamente a História Afro-Americana. Uma mostra-nos um ator em *black face*. A complexa e dolorosa história da imitação e do desejo branco de assumir todos os atributos do Outro racializado, incluindo a própria cor da pele como fetiche, na tentativa de eliminar sua diferença, ainda queima como um fogo à nossa frente. A outra fotografia, infame, mostra Elizabeth Beckford, 15 anos, a ser perseguida e assombrada por uma multidão de homens e mulheres brancas enquanto caminha para a escola em Little Rock, Arkansas, segregada, em 1957. Lemos o texto: “Uma das poucas fotografias em que surjo penteada foi tirada em setembro de mil novecentos e cinquenta e sete. Esta história do cabelo é a sua legenda e salvamento. (...) Não que esta fotografia simbolize algum episódio particular da minha vida. É antes uma radiografia da minha alma” (Almeida, 2015, p. 101). Como não pode deixar de ser óbvio, a narradora não quer, por um momento, que acreditemos que de alguma forma ela é Elizabeth Beckford. Em vez disso, o que a narradora quer que compreendamos é como, além de questões de identidade – afinal ela também imagina “ser” os policiais racistas brancos – a memória pós-imperial, inevitavelmente e irredutivelmente ligada à história da escravidão transatlântica, atravessa os continentes e os tempos. E é sempre, ainda, uma forma de assombração.



## Bibliografia

- Almeida, D. P. de (2015). *Esse cabelo*. Lisboa: Leya.
- (2018). *Luanda, Lisboa, Paraíso*. Lisboa: Companhia das Letras.
- Assman, A. (1999). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. Munique: C.H. Beck.
- Cabral, A. (1974). "National Liberation and Culture". *Transition*, 45, 12-17.
- Chakrabarty, D. (2007). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Hamilton, R. G. (1975). "Prose Fiction in Angola". In *Voices From an Empire: A History of Afro-Portuguese Literature* (pp. 129-159). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1975.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- (2008). "The Generation of Postmemory". *Poetics Today*, 29 (1).
- (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Mata, I. (2018). "Uma implosiva geografia exílica". <https://www.publico.pt/2018/12/14/culturaipilon/critica/implosiva-geografia-exilica-1854334?fbclid=IwAR3qkbPavlbMhs9AZwoGWNNoDSHFxBaRqLWs4CsEc4aFiTwr1mHTCAtbqhFO>.
- Medeiros, P. de (2014). "Post-Imperial Europe. First Definitions." In D. Götsche e A. Dunker (Eds.), *(Post-) Colonialism Across Europe: Transcultural History and National Memory* (pp. 149-166). Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- (2018). "Lusophony or the Haunted Logic of Postempire". *Lusotopie*, 17, 227-247.
- Nous, A. (2015). *La condition de l'exilé*. Paris: Maison des sciences de l'homme.
- Padilha, L. C. (2014). "Littérature angolaise, jeux cartographiques et désobéissance épistémique". *Érudit. Littératures de l'Angola, du Mozambique et du Cap-vert*, 37, 15-27. <https://www.erudit.org/en/journals/ela/2014-n37-ela01494/1026244ar.pdf>.
- Passos, J. (2015). "Luuanda, a libertação de Angola e a geração de 50/60". In F. Topa e E. Pereira (Org.), *De Luuanda a Luandino Vieira: Veredas* (pp. 55-65). Porto: Afrontamento.
- Ribeiro, A. P. (2013). "Para acabar de vez com a lusofonia". *Público*. 18 de Janeiro. <https://www.publico.pt/2013/01/18/jornal/para-acabar-de-vez-com-a-lusofonia-25877639>. Revised and updated: *Lusotopie* 17. 220-226.
- Ribeiro, A. S. e Ribeiro, M. C. (2018). "A Past that Will Not Go Away. The Colonial War in Portuguese Postmemory". *Lusotopie*, 17, 277-300.
- Ribeiro, M. C. (2010). "E Agora José, Luandino Vieira? An Interview with José Luandino Vieira". *Remembering Angola. Portuguese Literary & Cultural Studies* 15/16 (Phillip Rothwell, guest editor), 25-35.
- Rothermund, D. (2014). "Memories of Post-Imperial Nations: Silences and Concerns". *India Quarterly*, 70 (1), 59-70.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. Nova Iorque: Pantheon.
- Sharpe, C. (2016). *In the Wake: Blackness and Being*. Durham: Duke University Press.
- Traverso, E. (2005). *Le passé: modes d'emploi*. Paris: La Fabrique.
- Turner, B. (2005). "Citizenship". In T. Bennett, L. Grossberg e M. Morris (eds.), *New Keywords: A Revised Vocabulary of Culture and Society* (pp. 29-32). Oxford: Blackwell.
- Vieira, J. L. (1963). *Luuanda*. Lisboa: Edições 70 [Lisboa: Caminho, 2015.].



# Varia

# Linguagem em delírio: a literatura contracultural brasileira nos anos 60 e 70<sup>1</sup>

---

**André Masseno**

Romanisches Seminar

Universität Zürich

• [andre.masseno@rom.uzh.ch](mailto:andre.masseno@rom.uzh.ch)

**DOI** <https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e212>

<sup>1</sup> O presente artigo é uma versão expandida e revisada da comunicação “Visões alucinadas: narrativas e literatura brasileira anos 60/70”, apresentada no colóquio “Modelos e desvios. Transgressão de géneros em culturas de língua portuguesa”, organizado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ana Ramos e realizado durante os dias 24 e 25 de maio de 2019 na Universität Zürich (UZH). O colóquio foi uma iniciativa da Cátedra Carlos de Oliveira (Camões IP), então dirigida pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ana Ramos, e contou com os apoios do Programa de Doutoramento do Romanisches Seminar da Universität Zürich (Rom+) e da Conferência Suíça de Escolas Universitárias (SHK).

Durante os anos 60 e 70 quando o Brasil vivia os anos mais acirrados da ditadura, uma série de narrativas literárias apresentava um olhar crítico para o período vigente. Certa parcela de autores afinados com a contracultura buscava uma abordagem da realidade sociopolítica nacional a partir de ficções repletas de imagens alucinógenas/alucinadas. Partindo deste contexto, o presente artigo busca assinalar algumas produções literárias interessadas na abordagem daquele momento brasileiro através do que cunhamos como experiência do delírio, apresentando uma linguagem multifacetada que, por sua vez, desmantela a logicidade e o controle discursivo almejados pelos meios oficiais.

**Palavras-chave:** literatura; anos 60-70; Brasil; contracultura.



*Au cours des années 1960 et 1970, alors que le Brésil vivait les années les plus difficiles de la dictature, une série de récits littéraires a présenté un regard critique sur le régime instauré. Plusieurs auteurs branchés sur la contre-culture ont cherché à approcher la réalité sociopolitique nationale à partir de fictions regorgeant d'images hallucinogènes/hallucinées. Partant de ce contexte, notre article tente d'analyser quelques productions littéraires motivées par l'approche de ce moment brésilien à travers ce que nous qualifions d'expérience du délire : elles présentent un langage à multiples facettes qui, à son tour, démantelle la logique et le contrôle discursif requis par les milieux officiels.*

**Mots-clefs:** littérature ; années 1960-70 ; Brésil ; contreculture

Na crônica “Literatura e justiça”, Clarice Lispector pergunta-se a respeito de sua duvidosa inaptidão para aproximar-se de “modo literário” da “coisa social” (Lispector, 1979, p. 25), manifestando um misto de dor e humilhação por não lograr tal intento:<sup>2</sup>

Muito antes de sentir “arte”, senti a beleza profunda da luta. Mas é que tenho um modo simplório de me aproximar do fato social: eu queria era “fazer” alguma coisa, como se escrever não fosse fazer. O que não consigo é usar escrever para isso, por mais que a incapacidade me doa e me humilhe. (Lispector, 1979, p. 25)

A autora brasileira encena uma certa vergonha por não se sentir uma contribuinte efetiva para ações na esfera social através da escrita literária, embora não se penitencie por tal incapacidade. Podemos tomar o dilema de Clarice Lispector como alegoria de toda uma geração de escritores brasileiros desde o início dos anos 60, passando pelo primeiro momento da ditadura no Brasil em 1964 até final da década de 70, quando o regime autoritário começava a dar sinais de falência e surgia uma abertura política, lenta e gradual, rumo à democracia. Em uma época marcada por uma frente artística “engajada” – vide a existência do Centro Popular de Cultura (CPC), criado em 1962 por um grupo de intelectuais de esquerda, em aliança com a União Nacional dos Estudantes, a fim de promover uma relação entre arte e política através de um forte apelo pedagógico-didático, mas vindo a ser desmantelado pela ditadura em 1964 – a escrita de Clarice Lispector era comumente lida como nada “participativa”, pelo menos explicitamente. A (auto)cobrança de um posicionamento político e do comprometimento da arte com a situação sociopolítica daquele momento produzia uma tensão no campo literário que, muitas vezes, buscava abordar criticamente a realidade brasileira, inclusive tentando suprir a parcialidade de discursos oficiais que escamoteavam os resultados de sua maquinaria opressora.

O contexto ditatorial brasileiro é um velho conhecido, contudo precisamos aqui, de forma breve, novamente retomá-lo: durante os primeiros anos da ditadura, o espaço cidadão no Brasil caracterizou-se pela ocorrência de manifestações populares contrárias ao regime militar. A partir do recrudescimento dos protestos após a implementação do Ato Institucional número 5 (AI-5) em 13 de dezembro de 1968, instaurou-se a experiência do medo e o silenciamento dos civis. A mobilização política popular nos centros urbanos sofreria abalos profundos, culminando

<sup>2</sup> Dizemos “duvidosa inaptidão”, já que certas obras da autora, tais como *A hora da estrela* e a crônica “Mineirinho” – se levarmos em consideração estes poucos exemplos – revelam a proeza de Lispector na reescrita literária das tensões sociais de seu tempo.

com a desarticulação dos movimentos estudantis e perseguição de seus integrantes, então considerados subversivos. A literatura, portanto, tornar-se-ia um dos alvos principais da censura. Por conseguinte, autoras e autores buscavam formas de driblar o procedimento censório, culminando em propostas literárias que abordavam o contexto político de forma enviesada. Com isso, a literatura precisou lançar mão de certa “acrobacia linguística”, como assinalou Zuenir Ventura:

Poucas vezes a língua portuguesa terá dado tantas voltas para sugerir o que não pode dizer e insinuar o que não pode revelar. O que economizaram em partículas negativas e adversativas, a arte e o jornalismo esbanjam em metáforas, elipses, eufemismos, perífrases, antíteses, circunlóquios, para dizer que o rei está nu, ou melhor, para insinuar que *estaria [...]* (Ventura, 2000, p. 58 – grifo de Ventura).

Ainda de acordo com o autor, “o [tempo verbal do] condicional, com seu (mau) caráter duvidoso e ambíguo de tempo e modo, é um atenuador que permite dizer sem afirmar, informar sem se comprometer e rejeitar sem dizer não” (Ventura, 2000, p. 58).

Cabe lembrar que o drible linguístico não fora uma premissa adotada por todos os autores, já que algumas obras optaram por desviar-se de tal estratégia. Um caso exemplar de desvio foi o do romance-reportagem, um procedimento literário que, apesar dos limites da censura exercida sobre as produções culturais, aliava traços do romance policial e do registro documental em meados da década de 70, chegando a alcançar um grande número de vendas.<sup>3</sup>

---

**3** Seria o caso do escritor José Louzeiro com os romances *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), *Aracelli, meu amor* (1976) e *Infância dos mortos* (1977).

Contudo, entre os anos finais da década de 60 e meados da subsequente – ou seja, em um momento anterior ao romance-reportagem –, uma certa parcela da produção literária permaneceu apartada tanto da “acrobacia linguística” quanto da denúncia direta ao contexto nacional, além de lidar de forma diversa com a tensão entre produção artística e posicionamento político. Em vez de trilharem o caminho da denúncia direta ao contexto nacional, alguns autores investiram mais precisamente no campo da linguagem, gerando uma escrita literária calcada na encenação e na produção da experiência do delírio e da desmesura. Estas obras, portanto, contrapunham-se ao efeito de logicidade discursiva então almejada pelos equipamentos culturais e de propaganda atrelados ao Estado autoritário, por sua vez centrado nos aspectos discursivos de coesão e de univocidade em prol do desenvolvimento de uma ética nacionalista e de fundo coercitivo. A linguagem tornava-se acionadora de realidades



alternativas e contrapostas ao discurso oficial. Eram produções literárias escritas por certa leva de jovens autores ainda não consagrados pelo panteão literário e geralmente afinados com o movimento contracultural que então aportava no Brasil. Estes autores almejavam formas alternativas tanto na linguagem quanto no modo de difundir suas produções, com isso criando brechas ao longo de um período repressivo nacional que logo seria denominado como os “anos de chumbo” (1968-1974). Suas obras trariam à cena diversos aspectos então alheios ao meio literário canônico, pondo-o em diálogo com a linguagem visual-midiática dos produtos culturais de massa, com as experiências típicas da juventude do período (a linguagem cotidiana dos jovens, o consumo do *rock’n’roll* e de drogas lisérgicas, leituras de teor esotérico, a filosofia *hippie*, a vivência em coletividade) e com elementos da arte *pop*. Nas franjas do campo literário, uma nova sensibilidade surgia através de uma geração jovem e de mirada cosmopolita, “antenada” com a contracultura e, segundo Silviano Santiago, pouco afeita “[ao] que se chama o lado castiço da linguagem do escritor” (Santiago, 2019, pp. 158-159).

Estes dados comprovam, em retrospecto, a insistência de uma literatura contracultural brasileira, que habitaria as franjas do meio literário durante as décadas de 60 e 70, desdobrando suas características estéticas e éticas nos decênios posteriores. Desta gama de produções literárias contraculturais, de amplo espectro e repletas de particularidades, pretendemos nos debruçar sobre algumas obras que, a nosso ver, investiram argutamente em uma linguagem que desmantelasse a primazia do *logos*, optando pela produção de uma experiência do delírio, portanto distanciada da racionalidade e afinada com as vivências lisérgicas. Não se trata, contudo, de exemplos exaustivos,<sup>4</sup> mas sim de uma pequena seleção de obras cuja especificidade de sua abordagem sobre o momento brasileiro se deu tangencialmente ao apostarem em uma linguagem do delírio, gerando, com isso, visões alucinadas sobre a realidade. São obras relevantes deste “legado literário contracultural” e que, a nosso ver, ainda merecem a devida e continuada atenção por parte da crítica especializada. Neste sentido, o presente artigo pretende modestamente contribuir para a redução desta lacuna.

---

<sup>4</sup> Não exaustivo porque iremos ater-nos ao registro da prosa, não contemplando aqui a produção poética, como, por exemplo, a poesia marginal do início dos anos 70, que foi uma das produções cruciais para a evidência de formas alternativas de comportamento social, e principalmente de produção e de difusão do produto literário na esfera sociocultural brasileira. Para uma abordagem sobre a poesia marginal, cf. Ferraz, 2013.

## A linguagem do delírio

Uma das obras prenunciadoras da narrativa literária contracultural é o romance *Deus da chuva e da morte*, publicado em 1962 por Jorge Mautner. Bem antes da consolidação do regime ditatorial, Mautner propunha uma obra que, em mais de 300 páginas, se compunha de vários episódios que podem ser lidos separadamente como breves contos, e muitas vezes reescritos incansavelmente, elaborando uma mescla entre autobiografia, narrativa metaliterária, relatos de experiência mística, debate histórico-político e enredo mítico-lendário. *Deus da chuva e da morte* apresenta uma linguagem dispersiva e prolífera, não necessariamente marcada pela coesão e logicidade como elementos convergentes para a atenção do leitor. Uma das características significativas da obra de Mautner reside na abordagem de um imaginário pertencente a uma parcela da juventude já predisposta à vivência contracultural, que se consolidaria ao longo das décadas de 60 e 70. Este argumento se atesta pelo apelo da obra a uma linguagem delirante, remetendo às experiências lisérgicas, além de conjugar dois aspectos espaciotemporais: um incansável procedimento associativo de imagens em cadência rítmica e a recorrência ao movimento cíclico de retomada de certos acontecimentos narrados – aspecto que se tornaria uma espécie de marca autoral de Mautner e desdobrada no romance seguinte, *Kaos*, publicado em 1964. Contudo, fiquemos com um exemplo de *Deus da chuva e da morte*:

[...] fui andando na noite e a noite estava chuvosa e de repente eu me vi numa estrada de rodagem. E não me digam mas de repente em frente de uma árvore eu vi dançando, requebrando, chacoalhando um *Rock-blue* de Natal cujo nome é *Santa Claus is back in Town* o Arthur de Mello Guimarães todo frenético e molhado e suado, seus cabelos de ouro eram cabelos de Natal e ele não me viu, não ligou para mim, continuou a dançar e eu me espantei todo. Será que era uma noite mágica? [...] Ele era o Dionísio do Natal? Será! [...] O Arthur ficou sozinho comigo e a chuva caía. Depois nós fomos andando lentamente pelos montes enchuvarados e lentamente a manhã foi nascendo. Ouvia-se pelo ar a *Noite Feliz* cantada pelo Elvis, não sei daonde, não sei porque, vai ver era nossa febril imaginação já atingindo as raias do desespero pois Arthur também ouvia *Silent Night* cantada pelo Elvis e a chuva parou e eu olhei para uns postes lá embaixo molhados e com pingos que nem pérolas agarradas nos fios pretos e Arthur também olhou e alguns passarinhos pousaram nos postes e nos fios com pérolas. (Mautner, 2002, pp. 228-229)

No episódio acima, o leitor é confrontado com uma narrativa que se assemelha a um fluxo contínuo de pensamento, que incansavelmente descreve fatos e espacialidades a ponto de gerar uma experiência delirante.

As referências culturais frequentes em *Deus da chuva e da morte*, de aspecto cosmopolita e afinadas com a cultura de massas, revelam o denominador comum de uma produção literária que se distancia da cultura nacional institucionalizada, por sua vez preocupada pela manutenção de uma visão essencialista do Brasil e de suas expressões culturais. Além disso, há um efeito rítmico na narrativa semelhante ao fluxo da fala coloquial e, muitas vezes, repleta de fôlego, o que pode ser verificado pela supressão do emprego da vírgula em certas passagens mais extensas. Tal condição “irrespirável” da fruição de *Deus da chuva e da morte* contribui para o estabelecimento de uma linguagem delirante, principalmente quando aquela é emparelhada com uma rede associativa de imagens, que se apresenta ininterrupta e supostamente destituída de critérios rígidos para a seleção dos fatos a serem narrados. Logo, a linguagem delirante da obra de Mautner, rítmica e imagetivamente incansável, fratura qualquer possibilidade de circunscrição categórica de seu foco narrativo, que anseia escapar das formas estritamente literárias, ao mesmo tempo que deseja um espaço escritural mais próximo de uma experiência vital.

Quase uma década depois ocorria a estreia literária de Gramiro de Matos com o romance *Urubu-Rei* (1972), com o subtítulo de “montagem d’alquimia chiclete do milênio/ celefos/ tupã-guaraná”. Lançada quando o movimento contracultural estava assentado no Brasil – período marcado pela contribuição de Torquato Neto na coluna “Geleia Geral” no *Última Hora*, pelos textos do “guru da contracultura” Luiz Carlos Maciel em *O Pasquim* e pelo advento da “poesia marginal” –, a obra de Gramiro de Matos chegou inclusive a ser analisada à época por críticos literários como Silviano Santiago, que o aproximou da produção poética do então estreante Wally Salomão com o livro *Me segura q’eu vou dar um troço* (1972), cunhando as obras de ambos os autores como “hipóteses de uma linguagem que se quer constantemente lúdica e livre, sem as peias do dicionário e da gramática” (Santiago, 2019, p. 168).

Assim como a obra de Jorge Mautner, *Urubu-Rei* investe em uma experiência rítmica da linguagem. Contudo, na obra de Gramiro de Matos tal experiência afilia-se à adoção de neologismos que ressignificam a língua portuguesa como idioma moldável, além de aglutinar o vocabulário indígena e torcer sintaticamente o português a partir de seu confronto com a sintaxe tupi. A obra compõe-se de fragmentos que jogam com as possibilidades do espaço em branco de cada página, instigando uma experiência de leitura que conjumina ilustração e escrita, sem optar completamente por uma relação descritiva e complementar entre

ambas. Gramiro de Matos instaura um mundo de performances vocais, propondo uma escrita cuja plasticidade convida a leitura em voz alta, transbordando a letra impressa:

e o gongo comeu a mão miau miau comeu o gongo  
 a mão a mão a mão a mão a mão a mão o gongo comeu  
 o gongo comeu o gongo comeu o gongo comeu o gongo  
 comeu comeu comeu comeu comeu comeu comeu o gon-  
 go o gongo o gongo o gongo o gongo ogongo ogongo  
 miau miau miau miau a mão amão a mão de você é lus-  
 parindo mas mas mas mas mas mas mas mas mas  
 max maw mak gás gás gás gás gás gás gás gás gás  
 gás gás gás o gongo comeu fas fas fas fas fas fas fas  
 fas miau miau a mão a mão a mão pas pas pas pas pas  
 pas pas pas pas pas pas pas pas mas mas mas mas maw  
 mak miau mais ontonce o mundo diabobou? (Matos, 1972, s.p.)

A linguagem é construída através de uma série (fonética e sintaticamente) rítmica e repetitiva, transformando a literatura em um jogo performático que extrapola os limites da escrita, exigindo a participação da fisicalidade do leitor. Assim, a linguagem literária torna-se um recurso convidativo para a “curtição”, isto é, para uma experiência que conjuga uma nova sensibilidade comportamental-estética e estado de inventividade, deslocando o leitor do automatismo linguístico presente na linguagem diária (cf. Santiago, 2019, p. 153).

O convite de Gramiro de Matos a uma leitura desautomatizada ainda prevalece em *Os morcegos estão comendo os mamões maduros* (1973), obra que, assim como *Urubu-Rei*, recebera pouca atenção crítica. A escritura radicaliza o uso da linguagem a partir de uma estética de montagem, na qual convergem textos diversos extraídos dos meios de comunicação, lendas indígenas e expressões orais pertencentes ao cotidiano urbano brasileiro. Como o próprio autor afirma na introdução do livro, “[as] histórias não têm sumário, pois não tem fim nem princípio”, tratando-se de “transformações limitadas que tenta (sic) uma narrativa ligada à atividade mental variável – não apenas uma linguagem que apresente o mundo, mas a metamorfose do mundo inconsciente em movimento” (Matos, 1973, p. 7). Ocorre, portanto, a variação das formas mentais em ato de escritura e que flerta com o fluxo de realidades que escapam de qualquer procedimento descritivo. Em certos momentos, a obra retoma livremente o vocabulário tupi-guarani em reconfiguração paralela da sintaxe da língua portuguesa, além de usar o portunhol como língua torcida e impura, permitindo a criação de outras palavras e, por conseguinte, de outras realidades. Referências à contracultura brasileira

estão impressas na obra, como a praia e a mata como espaços misteres da vida alternativa daquelas décadas:

Mata sertão arrebenta o Besta viveu entre sicranos nos mangues dos trópicos latinos y pantanos d'areia-mulata, desbundou-se co'sabedoria dos camponeses mar i pescadores i vermelhos i cação, dia-a-dia, na estrada da vida novamente o desconhecido, visagem pelas av. dos cedros y assobração matarias fechadas xistosos y mutucas k enchia y chupava seu tumor solifão maligna mosaico in-distinguia o caminho do real i o extra. (Matos, 1973, p. 53)

A literatura torna-se espaço e estopim do delírio, tornando-se uma das realidades possíveis e opostas ao discurso essencialista, racional e unívoco difundido pelo regime autoritário. O importante aqui era promover uma performance escritural, isto é, escritas literárias e de vida que pudessem empurrar a linguagem rumo à materialidade (do signo) como experiência, como afirma a voz narrativa de *Os morcegos estão comendo os mamões maduros*: “ser autor cantor ator poeta não ser categoria nem classificação ser ação outra questão não mais o ser sem o signo” (idem, p. 22). Seria, portanto, a materialidade de uma mutação sígnica e incansável, fruto de uma linguagem delirante que, por sua vez, busca o assentamento de um espaço literário composto pela devoração de espacialidades, de referências culturais diversas, de sintaxes e vocábulos alheios. Este movimento ininterrupto de deglutição, também presente em *Deus da chuva e da morte* de Jorge Mautner, parece guardar semelhanças com o “apetite antropofágico” de Oswald de Andrade, cuja obra havia sido redescoberta no final da década de 60.<sup>5</sup> A devoração ilimitada de diversos substratos culturais resultava do desejo dos escritores afinados com a contracultura por uma narrativa inclusiva e que permitisse experiências de linguagem e leitura fora do senso comum.

Outra obra importante do período é a *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, publicada em 1967, isto é, cinco anos antes de *Urubu-Rei*. Partindo de uma narrativa que remete à temporalidade de um roteiro cinematográfico, *Panamérica* é uma escrita “de fôlego” – novamente aqui o ritmo como elemento constitutivo de uma linguagem delirante – devido à voracidade das imagens incansáveis e de nuances lisérgicas, saltando diante dos olhos do leitor. A obra é composta por um narrador em primeira pessoa e multifacetado, sendo ora integrante de um universo de personagens

---

<sup>5</sup> Referimo-nos aqui à antologia de textos oswaldianos editada pelo poeta Haroldo de Campos e publicada pela editora Agir em 1967. O impacto da obra de Oswald de Andrade nos anos 60 e 70 – especialmente do “Manifesto antropófago” (1928) como ponto de partida estético e ético – pode ser entrevisto na produção musical tropicalista, capitaneada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, e na célebre adaptação da peça teatral *O rei da vela*, escrita em 1933 e que teria a primeira montagem somente em 1967, através do Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Para um entendimento sobre o período, cf. Maciel, 1996.

pertencentes ao mundo cinematográfico hollywoodiano da primeira metade do século XX, ora um guerrilheiro em fuga pelo território latino-americano. Aqui vamos nos ater à abordagem que *Panamérica* empreende do espaço da praia como lugar de delírio e de caos, de prazer hedonista e de conflitos políticos. No caso brasileiro, trata-se de uma obra pioneira na representação da praia como um dos espaços misteres da contracultura brasileira – e que também estaria presente nas obras subsequentes de Gramiro de Matos, Jorge Mautner e especialmente na produção poética de Ricardo Chacal, que surgiria no início dos anos 70 com *Muito prazer, Chacal*, um livro mimeografado feito à mão pelo próprio autor, que o vendia entre os banhistas da Praia de Ipanema, no Rio de Janeiro. Neste período, a praia tornar-se-ia o *locus* central de exercício da contracultura, apresentando-se propícia à experiência de uma nova política de viés contracultural e majoritariamente liderada por jovens que se opunham ao *status quo*. A praia abrigava uma juventude bastante atenta à arte *pop* e ao *rock'n'roll*, além de pouco afeita às relações políticas com os movimentos partidários de contestação e tampouco interessada pelos movimentos de guerrilha, que abrigaram certa parcela da juventude desesperançada pelos modelos partidários vigentes.

Em *Panamérica*, o espaço praieiro é um dos pontos centrais não somente da narrativa, mas também da elaboração do suporte livro de sua primeira edição, que fora impressa em folhas amarelas para que o leitor não fosse afetado pelos reflexos solares ao lê-lo na praia. Esta preocupação pela recepção denota o endereçamento de *Panamérica* a um leitor em potência, isto é, a um sujeito frequentador do espaço praieiro, e a sugestão de um possível espaço ideal para a fruição de uma obra cuja certa parcela do enredo se situa na região litorânea e na paisagem praieira. Portanto, a experiência da leitura literária não estaria apartada da vivência de espacialidades afinadas com o modo de vida contracultural.

Ao longo da primeira parte da obra, o narrador relata suas relações amorosas com a atriz Marilyn Monroe. Na descrição de um de seus encontros, ambos estão deitados na areia. A incidência da luz solar e a imagem marítima inebriante agem sobre o narrador e seu modo de olhar para a atriz. A praia possui um aspecto descomunal que o olhar do narrador prontamente transfere à Marilyn, conferindo-lhe um rosto monstruosamente imenso:

A minha cabeça estava inclinada e eu via o rochedo como uma enorme massa de carne imóvel se introduzindo na água do mar [...]. A imensa massa líquida verde continuava enviando lentamente a série de pesadas ondas que se aproximavam do rochedo. Eu olhava para as pedras que

pareciam ter uma consistência pastosa e pareciam ter sido jogadas do alto. Depois o rosto de Marilyn Monroe estava muito próximo do meu e a pele branca irradiava a luminosidade do sol [...]. Eu sentia a mesma desproporção da natureza, e o rosto de Marilyn Monroe iluminado pelo azul do céu, e eu via as dimensões gigantescas da boca, do nariz, e dos olhos fechados (Paula, 1988, p. 63).

Um inclinar de cabeça, conjugado com a praia luminosa e solar, modifica o olhar e as escalas. A luminosidade do espaço praieiro altera o estado de consciência, transformando a perspectiva e a percepção visual de seus frequentadores. Ocorre uma experiência alterada semelhante às lisérgicas e que permite uma certa relação de amálgama entre o sujeito e o entorno, adquirindo ambos um mesmo aspecto de massa carnal. Há uma espécie de indiferenciação e mutabilidade das formas, que oscilam entre uma massa ora de carne e imóvel, ora movente e líquida e, por vezes, pastosa. Concomitante a esta irradiação de luminosidade promotora de uma mutação corporal próxima às formas desproporcionais e ao gigantesco, paisagem e sujeito adquirem certa densidade partilhada. Isto pode ser atestado em um trecho posterior, quando o narrador e Marilyn fazem sexo dentro da água do mar: “[...] eu e ela permanecemos fatigados e imóveis, um preso ao outro no centro do mar, e ao longe a curva da praia, a estrada, a ponte, as montanhas, as nuvens brancas e brilhantes, a pequena ponte, a ilha, e o mar plano” (Paula, 1988, p. 210). Os corpos de Marilyn Monroe e do narrador fundem-se e, por conseguinte, misturam-se com a paisagem. A mescla entre os corpos das personagens e o espaço praieiro instaura a incerteza sobre a existência de uma realidade a ser relatada. Neste sentido, o que se evidencia é o estado delirante da voz narrativa, cuja sensibilidade alterada filtra constantemente o entorno. Os exemplos acima comprovam que *Panamérica* possui o compromisso com uma representação do real fundamentada mais sobre o princípio do prazer do que sobre o princípio da realidade (cf. Hoisel, 1980, p. 15), sem estar necessariamente marcada pela descrição fidedigna dos fatos. O que está em jogo é a instauração de uma fala do desejo sem culpa ou controle (Paula, 1988, p. 129), sendo o registro do delírio a contribuição imprescindível para o estabelecimento desta produção discursiva.

Entretanto, *Panamérica* não se limita a apresentar a praia como espaço hedonista, especialmente quando a narrativa passa a referir-se ao espaço praieiro em territórios latino-americanos. Neste caso, a praia transforma-se em palco da luta armada em confronto com as forças do Estado autoritário, ocasionando a fuga popular: “O povo gritava e todos corriam em pânico para a praia e entravam no barco dos pescadores. Os barcos cheios de homens, mulheres e crianças se afastaram da praia [...]” (Paula,



1988, p. 107). A praia torna-se o acesso ao mar, então sugerido como possível território de escape da população diante das atrocidades locais. Aliada a esta imagem, o espaço praieiro apresenta-se dominado pela ação violenta dos equipamentos oficiais contra os movimentos de resistência. Exemplar é o episódio em que o narrador, já em condição de guerrilheiro em terra venezuelana e dentro de um sobrado à beira-mar, metralha os policiais que se encontram na praia:

Um grupo de nove policiais armados empurrava os pescadores na praia e eu atirei uma rajada de metralhadora. Quatro caíram e os cinco policiais correram em pânico na praia. Eu continuei metralhando os que fugiam em pânico e derrubei outros quatro, e o último entrou na mata e desapareceu entre as árvores. (Paula, 1988, p. 147).

Conforme a passagem acima, a praia em *Panamérica* é também campo de conflitos políticos e de opressão, representando o lugar da natureza onde se extingue o discurso libertário, ou a sua possibilidade de permanência quando um regime autoritário está em vigor. O romance de José Agrippino de Paula sugere a praia como espaço tanto de encenação de delírios díspares quanto de proliferação de discursos oficiais e de resistência. A praia configura-se como espacialidade onde são desfeitos os limites entre a experiência hedonista do mundo e a das atrocidades empregadas por um poder estatal autoritário. Neste sentido, *Panamérica* é uma obra que ficcionaliza não somente o delírio experienciado na vida contracultural, mas também a atuação dos governos repressivos “delirantes” dentro do âmbito latino-americano.

Na década posterior, outras obras surgem coabitando registros de delírio e sátira do contexto social, embora não estando associadas ao escopo da literatura contracultural. Uma delas é *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, escrita em 1969 e censurada no Brasil, sendo publicada inicialmente em italiano e vindo a ser lançada em português somente em 1976. Com o subtítulo de “romance pré-histórico”, o enredo é situado em algum lugar de uma “América Latíndia”, onde se desenrola a vida de José, um sujeito qualquer e sem-valia, um “zero à esquerda” como diz a expressão em português, e que vive de eliminar ratos e baratas em um cinema decadente. O personagem é bombardeado tanto pelo universo *pop* quanto pela brutalidade policial. O romance compõe-se de estilhaços de narrativas visuais e escritas, reunidas conflituosamente no espaço da página. Nesta América Latíndia, assim como no aspecto narrativo de *Zero*, impera um caos total, no qual o delírio seria a face perversa de um espaço urbano dominado pela ditadura:

Selva de asfalto – cidade desumana – metrópole voraz – comedora de gente – antro de neuróticos – túmulo de vidro – floresta de cimento armado – locomotiva puxando vinte vagões – o maior centro industrial da América Latíndia. (Brandão, 1980, p. 223)

*Zero* investe na encenação literária da “carnavalização da tirana”, se quisermos parafrasear a expressão de Octavio Ianni, cunhada ao analisar as produções literárias interessadas pela encenação da figura do ditador latino-americano (Ianni, 1983). Para Malcolm Silverman, “*Zero* é uma descida inexorável e polimorfa a um inferno mais revoltante que o dos outros romances do período, influenciados, como eram, pelas convenções realistas” (Silverman, 2000, p. 360). Embora não esteja relacionada à produção contracultural, a obra de Ignácio de Loyola Brandão se aproxima daquela por investir em uma linguagem literária que encena e encarna o delírio. Assim como as produções de Gramiro de Matos, *Zero* rompe com a rigidez dos padrões linguísticos, lançando mão do uso indevido de vírgulas e da antecipação dos pontos finais no início das frases (cf. Lima, 2012, p. 92), além do emprego de grafismos que dividem a pluralidade da narrativa, distribuindo-a em espaços diversos da página tal como a diagramação usada em matérias de jornal. Em relação ao escopo narrativo, é preciso contudo fazer uma distinção: o delírio aqui apresenta-se impregnado de uma violência social, onde as desigualdades econômicas e de classe proliferam em um espaço citadino oprimido por um sistema autoritário e massificado pela enxurrada de informações acríicas provenientes dos meios de comunicação. Sob esta perspectiva, a precariedade das estruturas resultantes da modernização social acionam, na narrativa de *Zero*, uma vida repressivamente delirante e praticamente destituída do delírio de viés hedonista, apresentado pelas obras anteriormente analisadas.

Contudo, no final dos anos 70, um novo panorama literário fora sendo delineado. A experiência do delírio adquirira outro matiz, através de escritas testemunhais empreendidas por exilados políticos que regressavam ao Brasil a partir do processo de abertura democrática. Tal literatura viria então, a partir de um discurso memorial ao calor da hora, recuperar e denunciar as atrocidades do governo vigente. Neste rol, podemos citar os célebres *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós (1977), *Quatro olhos*, de Renato Pompeu (1978), *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira (1979) e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis (1980). Em algumas destas obras, em vez do delírio ser apresentado como experiência intrínseca à visada contracultural da vida, este seria assinalado como marca sobre corpos torturados por um sistema autoritário. O delírio, portanto, seria resultante de uma experiência fronteira e traumática – em suma, fruto

de uma era dos extremos, onde loucura e razão perderiam suas bordas através do impacto da violência da tortura. Estas “escritas da tortura” – se assim quisermos empregar a expressão de Jaime Ginzburg (2012, p. 473) para denominar obras como a de Renato Tapajós, que elabora uma narrativa repleta de descrição de corpos torturados – desafiam as propostas sobre o delírio como aspecto constitutivo de uma linguagem alucinada, tal como empreendida pela literatura contracultural entre os anos 60 e 70. Logo, estamos diante de duas abordagens específicas da relação entre o delírio e um contexto externo fundado no autoritarismo e no controle das discursividades. Em linhas gerais, argumentamos que, por um lado, a literatura de testemunho pleiteava uma “literatura política”, onde a violência era fundamento e tema, sendo o delírio um resultado de eventos traumáticos a serem denunciados; por outro, a produção literária contracultural optava por uma “política na literatura”, onde o delírio se tornava elemento constitutivo e detonador da linguagem, que se transformava em arma jocosamente apontada para aquele momento histórico.<sup>6</sup>

Para concluir, inferimos que certa parcela da produção literária brasileira durante os anos 60 e 70 estava propondo o espaço do delírio no campo da linguagem como procedimento contestatório e promotor de outras camadas de uma realidade (neste caso, de um comportamento contracultural perante o mundo) que não configurava na agenda da cultura oficial. Se, por um lado, o investimento em uma linguagem calcada sobre o viés do delírio não é um procedimento exclusivo da literatura contracultural brasileira, por outro, as obras aqui analisadas desenvolvem, de forma radical, uma linguagem literária que põe em xeque os limites da racionalidade, além de desfazer os registros da coesão e da univocidade a partir de vozes narrativas extremamente plurais, multifacetadas. Em suma, o aspecto delirante da literatura contracultural é relevante devido à aproximação ficcional e contestatória do contexto brasileiro sob um regime totalitário, relevando ficcionalmente seu caos político e discursivo.

---

<sup>6</sup> Consideramos relevante uma abordagem arguta e aproximativa destes dois períodos da produção literária brasileira, que sempre foram vistos como antagônicos. O delírio, seja como tema ou como procedimento estópim para produção de uma linguagem, pode ser um aspecto a ser levado em consideração para futuros estudos comparados sobre ambas as produções.

---

**Bibliografia**

- Brandão, I. de L. (1980) *Zero*. Rio de Janeiro: Codecri.
- Ferraz, E. (2013) *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Ginzburg, J. (2012) *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp.
- Hoisel, E. (1980) *Supercaos: os estilhaços da cultura em Panaméria e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- Ianni, O. (1983) *Revolução e cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lima, M. H. de. (2012) "Zero: uma alegoria do Brasil". *Signótica*, v. 23, jan./jun. 2012, pp. 87-101.
- Lispector, C. (1979) "Literatura e justiça". In: *Para não esquecer*. São Paulo: Ática, p. 25.
- Maciel, L. C. (1996) *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Matos, G. de (1972) *Urubu-Rei*. Rio de Janeiro: Edições Gernasa.
- (1973) *Os morcegos estão comendo os mamões maduros*. Rio de Janeiro: Eldorado.
- Mautner, J. (2002) "Deus da chuva e da morte" In: *Mitologia do Kaos*, vol.1. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, pp. 9-349.
- *Kaos*. In: *Mitologia do Kaos*, vol.1. Rio de Janeiro: Azougue Editorial 2002, pp. 351-656.
- Paula, J. A. de (1988) *Panamérica*. São Paulo: May Limonad.
- Santiago, S. (2019) "Os abutres". In: *Uma literatura nos trópicos*. Recife, Cepe, pp. 149-169 [1972].
- Silverman, M. (2000) *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ventura, Z. (2000) *Geração em trânsito*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

# Entrevista

# Entrevista com Lídia Jorge

---

**Conduzida por Nazaré Torrão**

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

**DOI** [https://doi.org/10.34913/  
journals/lingua-lugar.2020.e214](https://doi.org/10.34913/journals/lingua-lugar.2020.e214)



A conversa com Lúdia Jorge inaugura uma série de entrevistas da secção com o mesmo nome da revista *Língua-lugar*. Palavra puxa palavra e, na troca de ideias, apercebemo-nos de como as conversas com os autores podem revelar a interligação importantíssima das três linhas que guiam a revista: literatura, história e cultura. Particularmente na obra de uma escritora que se reclama da tradição literária portuguesa, cujas vivências pessoais foram (como as de todos nós) determinadas pelo tempo em que viveu e o lugar que a viu nascer, e que afirma claramente a importância do movimento pendular entre a cultura e a história que enformam as suas obras e a função formativa e informativa que deseja que as mesmas desempenhem na sociedade, através de uma experiência estética.



Esta entrevista a Lúdia Jorge, orientada por Nazaré Torrão, docente da Unité de portugais da Faculté des lettres da Université de Genève, foi realizada a 2 de maio de 2019, na mesma faculdade, em dois contextos particulares: uma aula de literatura com um grupo de jovens que tinham estudado nesse semestre o romance *Os Memoráveis*, e um encontro com um grupo mais alargado, composto por estudantes universitários, jovens de turmas do Ensino de Português no Estrangeiro (EPE), professores do EPE e público genebrino que não seria particularmente conhecedor da realidade portuguesa. Esses dois encontros foram reunidos numa só entrevista.



**Nazaré Torrão — Lídia Jorge nasceu no Algarve, em Boliqueime, e pertence à geração de autores que começou a publicar depois do 25 de Abril de 1974. O seu primeiro romance, *O Dia dos Prodígios*, alcançou enorme sucesso, tanto entre a crítica especializada como entre o público, que continua a crescer até hoje. Atualmente a sua obra conta com 12 romances, 2 peças de teatro, 4 coletâneas de contos, 3 títulos de literatura infantil [e um volume de poesia e outros de crónicas, publicados depois de a entrevista ter tido lugar]. Os textos de Lídia Jorge cativam pela capacidade para criar atmosferas e universos fictícios para os quais o leitor é transportado pela sensualidade da sua escrita, pela complexidade das personagens criadas e pelos temas abordados. Apesar das particularidades de cada uma dessas obras, e das singularidades da sociedade portuguesa em que estão inseridos, os seus tópicos assumem uma abrangência universal, uma vez que a autora desenvolve questões amplas como sejam as ruturas familiares, o peso da separação, o enigma do amor, a condição feminina, o poder das revoluções, ou de forma mais geral, a evolução das sociedades que sempre deixam de lado aqueles que não conseguem acompanhar o ritmo da mudança. É costume assinalar que atravessa a sua obra uma sensibilidade ética, e em face do futuro, uma visão profética. Assim, para passar a palavra a Lídia Jorge, eu perguntar-lhe-ia de que forma é que a sua vida influenciou esta capacidade de tratar os problemas humanos.**

Lídia Jorge — Muito obrigada, professora Nazaré. Agradeço do mesmo modo a todos os presentes, pelo que vejo, um público muito heterogéneo, com forte presença dos mais jovens. É sobretudo aos mais jovens que eu gostaria de me dirigir de forma muito particular. Os estudantes mais velhos, e os adultos que aqui estão presentes, são por certo pessoas já cativadas para a literatura. Mas quando percebo que se encontram neste auditório alunos de treze, catorze anos, receio que o meu discurso, em vez de os atrair para a grande disciplina da Leitura, e da Literatura, os afaste. Receio não encontrar a estratégia certa para lhes demonstrar que este é um campo fantástico de liberdade, de invenção, de capacidade de criar outros mundos, de treino para estarmos connosco próprios e entendermos os outros, como nenhuma outra arte o pode fazer. Mas a pergunta é direta e eu não vou fugir a ela – Que percurso fiz para chegar a este campo, o da Literatura? Sinceramente, vos digo, e talvez seja desconcertante o que digo – enveredei pelo mundo dos livros porque na altura não havia televisão.

**NT — Como assim?**

LJ — Trata-se de uma questão de tempo. Quando eu era pequena não havia televisão. Fui criança numa casa de campo, no meio de um bosque, no sul de Portugal, isolada, tendo por companhia animais domésticos e livros. Os livros atravessaram o meu caminho. Mas, se fosse hoje, eu passaria porventura as tardes inteiras a ver televisão, e em vez de desejar escrever livros, sonharia ser modelo ou cantora, como todas as crianças agora querem ser, ainda que eu não tivesse capacidade para cantar nem físico para caminhar a galope nas passarelas. Ou pelo menos desejaria ser detentora de alguma habilidade extraordinária para poder participar nos concursos da noite. Esses são os modelos que estão a ser apresentados às crianças de famílias não afortunadas culturalmente. Inebriada por essas luzes, talvez não me tivesse interessado pela leitura, muito menos pela escrita, esse jogo calado, longe das luzes de todas as ribaltas. Mas a verdade é que me aconteceu ter nascido um ano depois do fim da Segunda Guerra Mundial, e nessa altura os livros eram o único meio que uma criança como eu tinha de aceder ao mudo amplo da memória, da imaginação e da fantasia. Os livros vieram ter comigo.

**NT — Diz que os livros vieram ter consigo?**

LJ — Sim, na casa dos meus avós maternos onde vivia, chegou às minhas mãos uma pequena biblioteca. Uma biblioteca de origem ainda hoje um tanto misteriosa. O meu bisavô materno foi quem a formou, e esse homem constitui um enigma na nossa família. Um homem pobre que era carpinteiro nas horas vagas e agricultor a tempo inteiro. No entanto, esse camponês carpinteiro era um homem culto. Comprava os livros correntes na época, escritores românticos como os romances de Camilo Castelo Branco, de Júlio Dinis, Silva Gaio, e comprava traduções, sobretudo de livros franceses. Além de Literatura e de História, adquiriu livros práticos na área da Agricultura, Astronomia e Zoologia. Esse meu bisavô veio a falecer muito novo, ainda no início do século XX. Quando isso aconteceu, a sua mulher ficou desesperada. Tinham muitos filhos, como acontecia então, e como os livros desse meu bisavô significavam dinheiro de comida que não trazia para casa, a minha bisavó, alguns dias depois de o marido falecer, fez uma fogueira em frente da casa para queimá-los. Uma das suas filhas, muito jovem, tinha aprendido a ler e a escrever com o seu pai, então ela, quando viu que os livros iam ser queimados, retirou os que pôde da fogueira e guardou-os. Muitos anos depois, quando eu ainda era pequena, esses livros foram-me dados como os livros da família salvos do fogo. Lembro-me de pegar neles com devoção, mesmo sem

perceber muito bem o que lá estava escrito. Exerciam sobre mim um fascínio extraordinário. Alguém na família tinha sido um grande leitor. Aqueles livros não tinham só umas histórias lá dentro, tinham também a voz desse meu bisavô de quem só sobejou uma fotografia, um homem seco como os portugueses o eram, de estatura pequena, muito moreno, com grande bigode, um homem parecido com os afegãos pobres, os que andam de burro por aquelas montanhas nuas. O meu bisavô era assim. Na fotografia usava um lenço ao pescoço. Nós julgamos que seria carbonário, que pertenceria a um grupo de revolucionários da altura. Pertenceria a um grupo político de base que lutava contra o analfabetismo e contra uma sociedade não democrática. Este meu bisavô longínquo é um dos suportes da minha vida. Comecei a escrever muito cedo, pequenas histórias para não estar sozinha, e esse ainda é o sentimento que mantenho, escrevo para provocar a voz da outra pessoa, para provocar o retorno, uma resposta em voz alta que me faça companhia.

**NT — Isso foi o início, mas depois houve por certo outras situações que determinaram o seu percurso.**

LJ — Há sempre uma parte que não se explica, que é sem porquê. Mas, sem dúvida, que a mudança acelerada destas décadas tem sido um elemento determinante. Sentei-me num balcão que dá para o meu próprio país, mas a partir dele tenho observado o mundo e ao mesmo tempo a vida inteira. **Sinto-me testemunha do tempo que passa. Conheci a ditadura, a pobreza, o analfabetismo, a falta de liberdade, e conheci o desejo de mudança de um povo inteiro.** Fui testemunha dos movimentos que pugnavam pela mudança, pessoas que desejavam libertar o país da ditadura. Pessoas que participavam na guerra de África e que a consideravam um conflito delapidador e injusto, contra o sentido da História. Contra esse tremendo desajuste, entretanto, aconteceu a revolução. Então conheci um país que desejou que os países africanos e orientais fossem definitivamente livres. Conheci um país que quis pertencer à União Europeia, um país que conseguiu ultrapassar o atraso económico e o analfabetismo. Hoje em dia, temos avós analfabetos que convivem com netos doutorados e alguns estão a ensinar em importantes universidades um pouco por toda a parte. Foi uma alteração honrosa. Por outro lado, nesta mudança salutar em direção à modernidade, sobejaram resquícios arcaicos que não foram erradicados, e isso cria conflitos sociais e familiares, situações de desigualdade. É também um país que foi eminentemente rural e, como toda a gente sabe, os países rurais são muito diferentes dos países cujo tecido urbano é forte. Na cidade, acreditamos que o mal é resolvido pelo sistema – se somos pobres

o sistema tem de nos ajudar – mas quem tem uma visão rural, e sobretudo rural antiga, tem a ideia de que só a natureza pode salvar a pessoa, ou só Deus pode ministrar a justiça. Ora a escrita entra pelos ângulos da vida humana banal, mas alimenta a ambição de atingir pela palavra os sentidos primeiros e finais da vida a que aludia a Professora Nazaré Torrão.

**NT — Podemos, pois, concluir que o 25 de Abril foi um fator determinante de mudança e perpassa vários dos seus livros. Para o primeiro, *O Dia dos Prodígios*, é determinante. Também em *Os Memoráveis* esse é o tema central, e foi escrito, já o tem dito, a pensar nos jovens. Temos aqui tantos, vamos começar por falar desse livro.**

LJ — A revolução portuguesa foi ontem. A nível interpretativo, está tudo em aberto. Passaram-se 45 anos após o 25 de Abril, e nada está fechado. Ao longo deste tempo, sempre se tem levantado a questão – Foi uma revolução ou tratou-se apenas de um golpe de estado? As interpretações têm sido diferentes. Houve quem dissesse – “Não, não foi uma revolução porque não se mudaram as estruturas profundas”. Outros, pelo contrário, têm dito – “Sim, foi uma revolução porque houve alto risco de vida por parte dos seus intérpretes, porque a ação se saldou pela deposição de um regime, porque se assistiu à substituição dos rostos que conduziram o país, e houve, sobretudo, o mais fundamental, a adesão massiva do povo ao movimento transformador”. Hoje, à distância, deve-se acrescentar, sobretudo, um facto – foi uma revolução muito especial porque foi uma revolução pacífica. Apesar do alto risco, não houve efusão de sangue e isso marcou a linha deslizante que se verificou a seguir à mesma.

**NT — Considera então que o carácter pacífico da Revolução dos Cravos explica a fraca mudança a que se assistiu nas estruturas profundas da sociedade portuguesa? É isso que quer dizer com *Os Memoráveis*?**

LJ — Vejamos, há uma alteração do regime, mas, ao mesmo tempo, houve uma parte dessa revolução que não subverteu as bases tradicionais, a sociedade não sofreu um golpe violento nas estruturas, e esse facto fez com que, em vários setores da realidade social, se tivesse prolongado uma certa inércia e atraso no nosso país. Instauraram-se as bases democráticas para uma sociedade moderna, mas ao mesmo tempo a alteração não foi tão funda que tivesse permitido uma mudança substancial da cultura em Portugal. O país cresceu, mas do ponto de vista cultural Portugal manteve muitos traços próprios da sua estrutura arcaica. Ainda hoje, Portugal continua a ser um país pouco reativo, um país amedrontado, com dificuldade em emitir opinião, além de ainda

apresentar largas zonas de pobreza. Esses aspetos permitiram que a certa altura, em meados dos anos noventa, se pudesse dizer que a Revolução não havia sido uma revolução – “O 25 de Abril não foi uma revolução, tirem o R. Foi apenas uma evolução”.

**NT — Mas essa não é a sua perspetiva.**

LJ — Não, não é. Ao longo de todos estes anos, mantive a ideia de que o dia 25 de Abril fora o momento mais importante não só da nossa vida coletiva, como na própria esfera privada, fora um dos dias mais importantes da minha própria vida. Encontrava-me em África na altura, e portanto vivi à distância o que se passava em Lisboa, mas de uma maneira muito intensa, porque sabia que, ao libertar-se o nosso país, libertavam-se ao mesmo tempo os países africanos para serem autónomos e independentes e isso, para mim, era muito importante. Era como eu via a História recente. Porém, nunca tinha pensado escrever um livro como *Os Memoráveis*. Só que, por volta de 2011, abateu-se a grande crise sobre Portugal e os portugueses ficaram em estado muito crítico. A Europa não nos abandonou completamente, mas despezou-nos, a nós e à Grécia, de forma muito visível. **Os portugueses enquanto cidadãos transportam consigo um complexo de culpa muito forte, como se ainda se sentissem torturados pela Inquisição.** Em tempos mais próximos, foram limitados pelas baías do Estado Novo. Quando a crise financeira chegou, ficaram mudos, não reagiram. Quando o fizeram manifestaram-se com flores, pacificamente, criando imagens que correram o mundo como, por exemplo, a imagem de uma jovem mulher a oferecer cravos aos polícias, no decurso de uma manifestação, em Lisboa, no Outono de 2012.

**NT — Uma rapariga a abraçar o polícia...**

LJ — Sim, a abraçar um dos polícias que guardavam as instalações da delegação do FMI, diante das quais uma multidão gigantesca protestava. Creio ter sido o *La Vanguardia* que titulava que em Portugal se protestava com flores e se reivindicava com cânticos. O que é belo, sem dúvida, mas, por outro lado, é esse mesmo temperamento que explica que os jovens nos anos de Troika emigrassem submissos, tal como os seus avós, emigrantes económicos, o haviam feito, e tal como eles, sem dizerem uma palavra de revolta ou protesto, antes culpabilizados, diminuídos, como se o seu país não valesse nada. Partiam, sobretudo com a ideia de que a crise financeira, que se abatera sobre o país, era fruto do regime democrático, e tinha tido origem nos desmandos da geração que havia feito a revolução. Muitos começaram a elogiar o regime da ditadura.

Pensando nesse equívoco, comecei a escrever esse livro. Escrevi-o para eles, os jovens que se submeteram sem falar, sem dizerem absolutamente nada. Quis lembrar-lhes que o país dos seus pais e avós tinha passado por um percurso honroso que valia a pena lembrar, bem como os meandros da História que sempre se desenrola num plano cínico. E ao mesmo tempo para lhes dizer que mantivessem a esperança – quando uma situação se torna insuportável alguns têm de dar a vida, se necessário, para que haja uma mudança.

**NT — Está a falar de uma utopia?**

LJ — Sim, estou. Claro que esta é uma atitude utópica e idealista, mas a literatura, entre outras, tem essa tarefa a seu cargo. **A literatura pode transfigurar, pode, através da palavra e da busca da beleza, dizer sem usar as palavras exatas – “Não se acomodem”**. Escrevi *Os Memoráveis* por isso. Por uma memória longa, de um dia maravilhoso, que libertou gerações, que evitou a morte de muitos jovens em África, de um lado e de outro. Para mostrar aos jovens como a memória do passado pode ser construtora de uma subjetividade rica, capaz de compreender o significado do que é a memória do futuro. Desejo que pensem alguma coisa contrária ao que escreveu Ortega y Gasset – “Nas revoluções, a abstração tenta sublevar-se contra o real: por isso o fracasso é consubstancial às revoluções”. Sabe-se disso, sabe-se que a utopia tem um lado de puro ideal que não suporta a realidade, mas também se sabe que as revoluções acontecem quando a realidade se torna insuportável e Ortega y Gasset esqueceu-se de acrescentar essa nota. Ora em Portugal a revolução aconteceu porque a realidade tinha-se tornado insuportável.

**Público — Neste seu livro é abordado não só o aspeto maravilhoso da revolução, mas também aquele lado que foi esquecido, e que também fez parte dela. Para a nossa geração é importante ter um conhecimento completo de ambos os lados. Ficou-nos só essa fábula fantástica, e quem viveu ou recorda tem tendência a esquecer uma outra memória, a das pessoas que estavam contra a revolução, a das vozes que não foram ouvidas. Por que é que achou pertinente, quarenta anos depois, fazer ouvir essas vozes outra vez?**

LJ — Quis mostrar que ao reviver-se uma realidade, convém não a simplificar, por isso neste caso o relato assume a forma de uma fábula. Uma coisa é a verdade histórica, que também é uma ficção, embora os factos evocados sejam do domínio do que se concebe como real, e pertencente à esfera pública, sendo a ficção, sobretudo, do domínio do privado

e a sua realidade inscreve-se no plano da transfiguração. Por isso a História tende a simplificar, a alinhar os nomes dos que estiveram na primeira linha, os intérpretes oficiais, aqueles que em primeira mão enchem os títulos dos jornais. **A História tende a suprimir os dados que considera irrelevantes para o sucesso narrativo, socorrendo-se de datas, nomes, rasurando a inutilidade do quotidiano e a complexidade de cada figura.** Quando, hoje em dia, os jovens veem os nomes daqueles que fizeram a revolução, cristalizados, imóveis, nos papéis que no fio da linha dos atos públicos desempenharam, não mergulham na história pessoal de cada um deles. **Eu pretendi reinventar as suas vidas de modo a mostrar que estes homens não tinham sido propriamente heróis, apenas memoráveis.** Há uma grande diferença: o herói é aquele que é *irréprochable*, não merece repreensão, o herói grego, aquele que não tem defeito. E o memorável, é apenas aquele que merece ser lembrado por ter interpretado atos decisivos, embora muitas vezes contraditórios. **O memorável é aquele que deve ser reconhecido pelo bem e pelo mal que injetou na História. O memorável é literário porque não é unívoco, é um ser complexo.**

#### **Público — Nessa linha de ideias, o herói seria um ser simplificado?**

LJ — Creio que sim. Ao contrário dos heróis, os memoráveis servem para mostrar que qualquer decisão na vida pública passa por atos individuais de escolha e que, por vezes, quem escolhe está completamente isolado e joga cegamente toda a sua vida numa ação. Quando o intérprete desses atos de alcance coletivo está consciente do seu poder sobre o destino do grupo, a sua consciência não pode deixar de ser trágica. Herdamos essa sabedoria da filosofia grega. O peso decisivo da decisão do mentor sobre a vida dos habitantes da cidade. Por outro lado, um dos aspetos de que eu me apercebi foi que as pessoas que uma vez na vida foram envolvidas no tumulto de uma mudança histórica, sentem dificuldade em aceitar uma existência comum como é a vida pacata que a democracia implica. Para já não falar de como se trata de um sistema em que as imperfeições se tornam bem mais visíveis do que os sucessos. As imperfeições estão sempre diante de nós, e neste caso o memorável, aquele que se sacrificou por uma alteração, vai ficar para sempre com a ideia de que a sua ação foi incompleta, de que a democracia imperfeita não faz justiça à altura do seu gesto. Muitas vezes refugiam-se na extremíssima esquerda, outros na extrema-direita, ou pura e simplesmente passam a vida a arrependem-se do que fizeram. Foi o que aconteceu também com os principais intérpretes do Maio de 68, que tiveram muita dificuldade em aceitar a normalidade democrática da França.



**Público — Mas de entre os memoráveis da revolução portuguesa de 1974, ninguém ficou imune a esse desgaste? De tantos participantes, nenhum deles ficou marcado por um destino de exceção?**

LJ — É a dinâmica da própria vida. O envolvimento com a transição democrática levou ao desgaste da imagem de muitos dos intervenientes. A exceção mais notória foi Salgueiro Maia, que em *Os Memoráveis* aparece com o nome de código de Charlie 8. À exceção dele, que não quis nada, não exigiu nada, não quis pertencer a nenhum partido, preferiu prolongar em si a madrugada de 25 de Abril para sempre, e cuja imparcialidade e rigor foram punidos, todos os outros foram envolvidos na onda da vida comum. De facto, no terreno, ele foi o militar que três vezes se ofereceu à morte naquela manhã. Três vezes esteve à beira de ser eliminado. Mostrou uma coragem extraordinária. Anos depois, por ironia, foi nomeado diretor da prisão dos militares, a maior humilhação que se podia fazer a um homem que tinha liderado a devolução da liberdade aos portugueses.

**Público — Mas porque aconteceu essa situação?**

LJ — Essa injustiça aconteceu porque as estruturas militares, a seguir ao 25 de Abril, não foram renovadas, continuaram praticamente as mesmas do tempo da ditadura. Então aquele homem deixou de ser tido como um operacional revolucionário, passou a ser um implicado num golpe de estado. A palavra *implicado* em português tem uma conotação muito forte. O implicado significa o insurreto. Em vez de ser o herói, passou a ser o culpado, o indiciado, aquele que merece ser julgado e punido. Os intérpretes da revolução passaram a ser os implicados no 25 de Abril. Por isso, em Portugal, há cinco anos, quando o livro foi publicado, os jovens tinham, e continuam a ter, duas narrativas opostas – uma que defende a ideia de que o desenvolvimento de Portugal não aconteceu com a profundidade esperada por causa da revolução. A revolução surgia-lhes como um obstáculo histórico que lhes explicava, naquele tempo da grande crise financeira que se seguiu ao *crash* dos bancos em 2008, como a causa remota e próxima da situação difícil que se vivia em Portugal. Muitos dos jovens passaram a reproduzir discursos retrógrados referentes a um tempo que não tinham vivido, e que lhes surgia como paradisíaco. Diziam – “No tempo de Salazar era melhor, porque havia ordem, porque havia serenidade, não havia corrupção, agora temos um estado cleptómano...”. Esquecendo que antes não havia liberdade de expressão, nem de informação, nem de reunião. Desconhecia-se quanta corrupção existia. Assim, é comum, em Lisboa, falar-se com taxistas que durante um breve percurso pelas ruas, vos tentam convencer

que a democracia é um estado de ladrões, e que Salgueiro Maia foi o responsável por ter aberto a porta a esses desmandos. Que antes do 25 de Abril é que era bom. Em tempo de crise violenta como foi a que se seguiu a 2011, esse tipo de discurso tinha grande sucesso, e continua a ter em alguns meios da sociedade portuguesa, incluindo alguns meios universitários.

**Público — É difícil de avaliar a dimensão desse desentendimento?**

LJ — Sim, é difícil, mas há sintomas que o tornam evidente. Felizmente que há jovens mais informados, curiosos e abertos ao entendimento dos movimentos sociais e políticos, que pensam de forma oposta. Que compreendem os valores que estão em causa. Que conhecem o episódio ocorrido no próprio dia 25 de Abril, quando Spínola, um general conservador, que defendia a manutenção de muitas das estruturas do Estado Novo, em plena revolução, ao dirigir-se ao grupo de oficiais que tinha comandado as operações revolucionárias, entre eles, Otelo Saraiva de Carvalho, lhes disse, naquele mesmo dia, alguma coisa assim: “Rapazes, fizeram um bom trabalho, vocês vão ser todos recompensados”. E um dos capitães respondeu: “Não, meu general, nós não o fizemos por recompensa. Isto ainda não terminou, e se for necessário, os tanques ainda estão na rua, voltamos a fazer a revolução outra vez”. Quer dizer, os capitães tinham percebido perfeitamente o que o general pretendia.

**NT — ... mandá-los para casa.**

LJ — Sim, mandá-los para casa para poder manter as estruturas fundamentais do Estado Novo intactas. Mas os capitães tinham combinado entre si não aceitarem recompensas, nem medalhas nem benesses, nem promoções. Tinham-no feito em nome do povo, para lhe dar a liberdade, e para se poder pôr fim à Guerra Colonial.

**NT — Mas foram medalhados e promovidos, muitos deles...**

LJ — Passado tempo, passado tempo. Um momento que merece estudo, um momento verdadeiramente ficcional. Porque, entretanto, figuras secundárias, comprometidas com o sistema que havia sido derrubado, começaram a ganhar relevo, ultrapassando os reais intérpretes, que entre si representavam várias áreas de pensamento e ideologias. E para dizer a verdade, por vezes os reais intérpretes também se mostraram insubmissos e individualistas, criando rivalidades entre si. Foi um período muito difícil. **O que me atraiu para a escrita deste livro e constitui no fundo**

a sua carne, foi a ambiguidade dessas situações, a ironia da História, a erosão da memória. Por isso escrevi um livro com certo grau de complexidade, porque querendo ser fiel à História, me distanciei dela criando uma fábula que em si condensasse o conflito. Mas creio que *Os Memoráveis* pode ser lido em vários níveis. Um nível para quem não viveu nem conhece esse acontecimento ocorrido em Portugal, lendo-o apenas como uma narrativa, uma fábula, mas também por aqueles que se interessam pela forma como da História se passa à mitologia.

**NT — Fez muita pesquisa, ou sendo um período que acompanhou de perto, socorreu-se sobretudo da sua memória?**

LJ — Também fiz pesquisa. Os dados históricos surgem transfigurados, mas mesmo assim, reportando-se ao real têm de ser rigorosos. Até agora ninguém me disse ter encontrado erros. Nem sequer erros insignificantes. Isso conforta-me. A minha aposta foi escrever sobre um real transfigurado, e os dois planos tinham de se ajustar. O que não foi difícil. Havia a memória, e sobretudo a escrita que me empurrava facilmente para diante. Escrevi este livro com muito entusiasmo. Os dados da realidade, eles mesmos eram e são ficcionais. Foi só revesti-los de palavras, revisitar um mito real, e contribuir para criar um mito literário. Por exemplo, na manhã da revolução, há um episódio ocorrido na Baixa muito comovente. O momento em que Salgueiro Maia se coloca diante da torre do carro de combate das forças do governo, enfrentando a força defensiva. Era como se dissesse “Atirem se são capazes”. Ora quem estava no interior do carro de combate acabou por desobedecer ao comando. O furriel que deveria fazer detonar a descarga sobre a figura de Salgueiro Maia, reconheceu-o e desobedeceu, não atirou. Talvez tenha sido esse o primeiro momento decisivo desse dia extraordinário. Essa matéria-prima é tão elevada que a efabulação se faz sem esforço, basta encontrar a forma de tornar extraordinário na página o que já tinha sido em vida. Sinto alegria quando os jovens de trinta, quarenta anos que leram *Os Memoráveis* me dizem – “Agora eu compreendo que tenha sido importante, e quanto os dias de hoje devem a esses dias de então”.

**NT — No entanto, as personagens não estão identificadas, a Lídia alterou-lhes os nomes. Precisamos de fazer um esforço para os reconhecer, como se tivesse criado adivinhas.**

LJ — Creio que essa identificação com as figuras reais não seja muito importante, ainda que se tenha tornado atraente para alguns leitores descobrirem a quem corresponde cada uma das figuras. Na verdade,

a atribuição de outros nomes aos intérpretes que são conhecidos faz parte do processo da transfiguração, da irrealidade que atravessa toda a narrativa. É uma espécie de fantasia que sustenta a parábola que está contada. Esses nomes, ao passarem do relato diarístico para o relato literário, perdem o seu sentido concreto e devem passar a ter um sentido mítico. No fundo é uma promoção daquilo que foram e/ou são para aquilo que representam. Quem participa num movimento tão forte, decisivo como é uma revolução, depois tem dificuldade em encarar a vida real com naturalidade. Porque participou em alguma coisa de transcendente, sente-se deslocado no meio da vida comum. **Alguém que viu armas apontadas ao peito, que enfrentou a morte, que disse palavras fundamentais para o futuro de toda a nação, como pode depois levantar-se todos os dias, tomar banho, atar as botas, vestir-se normalmente e ir para um emprego comum? Não consegue.** Tem dificuldade. El Campeador, a personagem que representa Otelo Saraiva de Carvalho, o verdadeiro estratega da revolução, acabou até por ser preso. Na realidade, trata-se de uma personalidade maravilhosa, e ao mesmo tempo contraditória, uma verdadeira figura de ficção. Não poderia nesta fábula chamar-se Otelo, teria de ser nomeado como uma figura ao mesmo tempo grandiosa e teatral. Em *Os Memoráveis*, tem nome de canção de gesta, El Campeador, como El Mio Cid. É nessa condição, de figura mítica da Idade Média, sonhadora e teatral, que ele é entrevistado pelos três jovens jornalistas, enquanto galopava à beira das ondas da Praia Grande.

#### **NT — Pode falar-nos das perguntas que os jovens jornalistas lhe dirigem?**

LJ — Há umas célebres entrevistas, conduzidas por Baptista Bastos, que sempre começavam pela pergunta “Onde é que você estava no 25 de Abril?”. As respostas eram naturalmente muito diferentes, as interpretações sobre o sentido desse dia, também. A cada um a sua ideia. Este livro foi escrito há cinco anos, mas a ação localiza-se em 2004 e a pergunta foi outra: “A esta distância no tempo, o que pensa sobre a sua própria ação? E qual é o balanço que faz sobre o 25 de Abril?”. As perguntas que os jovens jornalistas colocam aos militares são uma espécie de réplica dessa mesma questão, para que cada um deles pudesse fazer um balanço da sua própria contribuição para esse movimento, e mostrar como interpretava o sentido do tempo decorrido desde então. É assim que El Campeador, a si mesmo se considera a figura que fora a mais importante, tomando-se pelo verdadeiro “Herói do Mar”. Salamida, o rapaz responsável por ter colocado no ar a canção *Grândola Vila Morena*, a senha do 25 de Abril, aos microfones da Rádio Renascença, responde que o que fez, entretanto, foi usurpado por outros, tendo-lhe desfeito a reputação, e ao mesmo tempo

vive a pensar num trecho musical para marcar o início de uma revolução necessária no futuro, em face da deriva e deterioração no interior do estado democrático. No caso de Charlie 8, entretanto desaparecido, é a sua viúva quem responde às perguntas dos jovens jornalistas. Mas não lhes diz a verdade, receia que se falar do ressentimento que a acompanha pela injustiça de que o marido foi alvo, a vingança por ter sido a figura determinante da revolução, ainda mais se acentue, fazendo apagar o que resta, o elogio da sua memória.

### NT — Quais foram as reações que o romance provocou?

LJ — Posso dizer que foi muito bem aceite. Teve opositores: muitos dos que idealizaram a revolução de abril e que se recusam a mencionar as falhas, os problemas que vieram a seguir, acham que se trata de um livro antiabrilista. Isso acontece porque leram de forma imperfeita o livro, creio eu, ou lhes passaram mensagens erradas sobre o livro e não leram sequer. E há leitores conservadores, alguns de extrema-direita, que acham pelo contrário, que eu voltei a um tema já passado, o tema da revolução, e que já estão fartos de ouvir falar do assunto. Para esses, tomara que não tivesse havido revolução nenhuma, mesmo tendo sido beneficiários dela. Os *Memoráveis*, para esses leitores, não passa de um incómodo. Mas de um modo geral, foi bem recebido, muito lido em face dos parâmetros de leitura atuais. Suscitou diálogo, controvérsia, leitura de trechos em vários fóruns, criou sentimentos de reconciliação, avivou memórias e creio que desencadeou alegria.

### NT — Mas continuam a surgir críticas na imprensa, nomeadamente contra Otelo, por causa das FP25... <sup>1</sup>

LJ — Essa situação com Otelo continua a ser um capítulo por encerrar. Constituiu um excesso, o lado transbordante de um movimento que não admitia o jogo plural da democracia. Aconteceu em muitos países. Mas esse aspeto não invalida o papel decisivo que Otelo desempenhou. A questão é que a revolução portuguesa continua a ter detratores e defensores enquanto movimento pioneiro na história da democratização das sociedades no último quartel do século XX, uma realidade que desde há alguns anos se tem vindo

<sup>1</sup> As Forças Populares 25 de Abril (FP-25) foram uma organização armada clandestina, de extrema-esquerda, ativa entre 1980 e 1987, que lutava contra a evolução política que o país tomou após o 25 de novembro de 1975 (reação a uma tentativa de golpe militar de uma facção das forças armadas) que acabou com o PREC (Processo Revolucionário em Curso). A chamada normalização política do país não agradou aos setores mais radicais da esquerda que se organizaram nesta organização armada. Levaram a cabo vários atentados bombistas, a tiro e roubos a bancos, viaturas de transportes de valores, etc. Parte dos seus membros foram levados a julgamento, apesar da dificuldade de os encontrar e de encontrar provas dos seus atos. A personalidade mais conhecida desse movimento foi Otelo Saraiva de Carvalho, capitão do Movimento das Forças Armadas que planeou a revolução. Otelo Saraiva de Carvalho foi o responsável pela direção das operações do golpe de estado de 25 de abril de 1974. Teve um papel importante no pós-revolução, nomeadamente como dirigente do COPCON (Comando Operacional do Continente que tinha como objetivo fazer cumprir as diretivas saídas da revolução), foi candidato às eleições presidenciais em 1976 e em 1980 criou um partido político, a Força de Unidade Popular. Foi acusado de pertencer às FP-25, detido em 1984 e julgado em 1985. Recorreu da sentença, mas ficou em prisão preventiva 5 anos, em liberdade provisória.

a viver ao contrário. Hoje em dia, assiste-se a uma antidemocratização galopante um pouco por toda a parte. É assim que o jornal *Público* publicou textos muito interessantes sobre a Revolução, no passado dia 25 de Abril, mas no dia 26 três colunistas apoucaram-no, minimizaram o movimento que deu a democracia a Portugal, o regime em que vivemos há mais de quarenta anos. Parece estranho, mas acontece. Há quem vasculhe os defeitos de carácter dos antigos capitães, há quem aponte as falhas dos seus percursos pessoais posteriores. Salgueiro Maia por certo que não teria hoje a imagem intocável que mantém, e que faz dele um herói dos tempos modernos, porque de certeza que, se fosse vivo, já teria interpretado algum episódio passível de o diminuir. *Os Memoráveis* precisa de ser lido por leitores cultos.

**NT — Em que sentido?**

LJ — Quem faz uma leitura superficial pode dizer o que alguns me têm dito – “Ah! Você fez do diplomata americano um herói e, portanto, você está a falsear a verdade”. Mas uma pessoa sensível aos detalhes, percebe que ao atribuir ao diplomata americano o epíteto de *padrinho*, isso o transforma numa figura dupla, considerada pelos portugueses como uma pessoa mafiosa. Depois vai-se aos registos, folheiam-se os documentos, cruzam-se os dados, avalia-se de longe o que se passou, e percebe-se que Frank Carlucci exerceu uma influência positiva no período que se seguiu à revolução. São as imagens fixas, deturpadas, que eu quis desconstruir.

**NT — Acho que é muito interessante conhecer as forças subterrâneas que se opunham à revolução, a tal “maioria silenciosa”, se quisermos compreender as ações que hoje ainda perduram, porque caso contrário não é compreensível.**

LJ — As sociedades nunca constituem um todo uniforme, mesmo as que estão submetidas a regimes ditatoriais. Mas é nas sociedades livres que essa heterogeneidade mais se mostra porque existe voto democrático e liberdade de expressão. Se repararmos bem, todos os países são países divididos. Faz parte da natureza humana, faz parte da configuração dos grupos humanos. Basta olhar para a Europa dos nossos dias para se perceber como os países estão divididos. Como existe uma extrema direita em França, que nunca tinha deixado de existir, que estava lá, aguardando o momento. Existe no Reino Unido uma extrema direita nacionalista, xenófoba, que afinal estava lá, só que não se mostrava. O mesmo em Espanha. Quem imaginava que os franquistas tinham desaparecido, estava enganado. Sempre houve quem fizesse a saudação romana nas

traseiras da casa. Estavam dispersos, mais ou menos invisíveis, mas já aí estão eles e em força. A Alemanha é um país democrático, ninguém duvida, mas existem nazis, outra vez, cada vez mais organizados e interventivos. Quem diria? Desengane-se quem pensa que em Portugal não existem franjas totalitárias à espera de ocasião. Ora o que aconteceu, a seguir ao movimento revolucionário, foi ter-se assistido a vários tipos de luta até se configurar finalmente o regime democrático. Surgiram partidos de esquerda totalitária, surgiram partidos de direita de vocação fascizante. A “maioria silenciosa”, em 1975, representava um vasto grupo reacionário que, na altura, não encontrava meios de se expressar, mas existia. A sua dimensão nunca se conseguiu avaliar. Hoje em dia, os representantes desse tipo de ideário em Portugal começam a ter rosto e expressão.

**NT — Para isso eu costumo dizer que, às vezes, é bom Portugal ser mal-organizado, as pessoas não terem grande capacidade de organização, e por isso não se conseguir uma divulgação tão organizada dessas ideias.**

LJ — Somos um país curioso, mais do que termos falta de capacidade de organização, para o bem e para o mal vivemos no estado de vizinhança. Sufocados uns pelos outros. Eduardo Lourenço é o nosso filósofo de eleição, e claro que foi sempre muito mal olhado pelo antigo regime. Conta ele que, certa vez, vindo de comboio de Paris para Portugal, nos anos sessenta, quando ia a entrar em Portugal, surgiu um agente da polícia política para o escoltar até Lisboa, para o conduzir à sede na Rua António Maria Cardoso. Eduardo Lourenço percebeu do que se tratava e começou a falar amavelmente com o PIDE.<sup>2</sup> Quando chegou a Lisboa foi encaminhado para a sede dos interrogatórios, para ser preso, naturalmente. Só que o PIDE, que o tinha acompanhado no percurso, trocou algumas impressões com o agente que o iria interrogar, e este, em vez de lhe fazer o interrogatório perguntou-lhe se era verdade que vivia em Paris. E sendo assim, se não poderia arranjar um emprego para um sobrinho que iria partir para França. Claro que não houve nem interrogatório nem prisão. Um bom exemplo do nosso aparato pouco hierárquico...

---

<sup>2</sup> Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), polícia política portuguesa entre 1945 e 1969, mais conhecida pelo acrónimo. As suas funções abrangiam também o serviço de estrangeiros e fronteiras. Informalmente, de modo pouco preciso o acrónimo pode também referir-se à polícia política anterior (Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado) e à que se lhe seguiu (Direção-Geral de Segurança), sendo por vezes designada por PIDE-DGS.





imagem 1

Cartaz do evento.

### NT —... Familiarismo...

LJ — Sim, familiarismo. Na primeira parte de *Os Memoráveis* conta-se que em 1975 eram enviadas cartas à personagem que representa o então embaixador dos Estados Unidos em Portugal, Frank Carlucci. Na sua maioria, eram cartas enviadas pelas pessoas que estavam contra a revolução e que lhe pediam que intervisse no processo, mas havia também pedidos de ajuda e a informação de quem eram os revolucionários que ajudavam as famílias dos agentes da PIDE. São cartas inventadas a partir de factos concretos. Os militares, mesmo Otelo que fazia parte de uma organização chamada Copcon [Comando Operacional do Continente], apiedavam-se das famílias dos PIDES. Os PIDES saíram do país e ficaram as mulheres com as crianças. Ora os revolucionários não maltrataram essas mulheres, não fuzilaram ninguém, não perseguiram quem quer que fosse, sabiam simplesmente que as pessoas estavam a passar mal, e em alguns casos mandaram-lhes dinheiro. O que é revelador de uma característica muito portuguesa.

**NT — Pois, não deve ter acontecido em mais lado nenhum...**

LJ — Sim, isto não acontece em mais lado nenhum. O que dá a dimensão de como as sociedades não são ainda iguais... Ainda somos diferentes.

**Público — Em relação aos militares, eles estiveram em África, enviados pelo regime de Salazar, e fizeram o 25 de Abril... Como explica isso?**

LJ — Não havia uma politização dos militares. Aliás, pura e simplesmente, não havia politização nenhuma. Nessa altura, eu era aluna da Faculdade de Letras e a politização de que se dava conta era demasiado vaga, apenas tinha consciência de ser contra o regime, mas eu não sabia nada sobre política, nem tinha partido político. As nossas próprias vidas eram contraditórias. Eu era contra a guerra colonial, mas acompanhei o então meu marido, oficial da Força Aérea, no seu envolvimento com o conflito. Só em África é que as pessoas se apercebiam que havia um erro, que nós caminhávamos ao arpejo dos ventos da História. Desde os finais da Grande Guerra que a Europa tinha compreendido, embora paulatinamente, que as colónias representavam realidades contra as ideias humanitárias do século XX, as ideias políticas e filosóficas de progresso e parceria, que a relação entre os europeus e os povos que haviam sido colonizados não poderia continuar inalterável. Os militares portugueses destacados nas colónias compreenderam-no. Instaurar um regime democrático em Portugal e emancipar as colónias, parar de imediato com o conflito armado, tornaram-se faces contíguas da mesma moeda. Lutaram por esses dois objetivos e conseguiram. A revolução provocou essas mudanças todas em simultâneo. Foi bom ter assistido a isso.

**Público — Havia alguma razão para que Portugal permanecesse como potência colonizadora em África, e também na Ásia, depois de todos os outros países da Europa já terem ultrapassado essa fase?**

LJ — Haverá causas remotas e outras próximas. Portugal foi o primeiro país que fez a circum-navegação da África, à data, um país pequeno, com apenas três milhões de habitantes. Isso sempre fora enaltecido na antiga escola primária. Fazia parte do ideário comum dos portugueses, essa ideia de pertença mútua. De forma bastante lunática, os poderes públicos olhavam com altivez para a Europa, queriam que Portugal se mantivesse orgulhoso, descendente do ideal imperialista do século XVI. Além disso, em Portugal, a linha dura tradicional não via maneira de o país sobreviver sem a ligação económica às colónias. E, portanto, durante muito tempo, defendeu-se a ideia louca de que havia um Estado pluricontinental unido

por forças espirituais. Só que isso pensavam as pessoas em Lisboa, mas quem viajava percebia que não podia ser assim, percebia que cada país teria de ser autónomo. E facilmente concluía que a ditadura exercida nas colónias era a mesma que era exercida sobre o povo português. Tanto as colónias quanto os portugueses, encontravam-se submetidos à mesma visão retrógrada. Por isso, a revolução portuguesa tem um significado tão amplo, e por isso os militares, que conheciam a experiência dolorosa da guerra em África, conheciam bem a tragédia da dor e da morte nas picadas africanas, planearam e conseguiram executar uma revolução sem sangue.

**NT — Essa longa guerra de guerrilha também tinha chegado a um ponto sem retorno. Sobretudo na Guiné havia toda uma parte do território onde os militares portugueses em 1974 já não entravam...**

LJ — Sim, já não entravam.

**NT — Em parte, já era independente...**

LJ — Em Moçambique era diferente, mas o norte do território, no início de 1974, estava completamente tomado, os independentistas encontravam-se às portas da cidade da Beira. Era uma situação insustentável. A razão encontrava-se do outro lado, uma luta armada a favor da emancipação dos povos africanos. Como não era visível para todos, à beira do último quartel do século XX, que não se poderia continuar a apostar na velha lógica imperialista? Depois de mais de setenta anos de denúncia da relação desumana que se estabelece entre colono e colonizado? Entre ditadores e povos submetidos ao sacrifício do extermínio? Aliás, em 1992, Sven Lindqvist desenvolveu uma tese muito interessante. Segundo o escritor sueco, o colonialismo africano teria servido de ensaio para o Holocausto europeu. O livro chama-se *Exterminate All the Brutes*, uma frase retirada do livro do Joseph Conrad, o primeiro grande livro literário anticolonialista.

**NT — O Coração das Trevas?**

LJ — Sim, publicado pela primeira vez em 1902. Esse livro tem de ser lido de duas maneiras: trata-se de um livro progressista para a época porque contra o colonialismo. Mas ainda é um livro com traços racistas. Aliás, Chinua Achebe, em 1975, em *An Image of Africa*, insurgiu-se contra a devoção generalizada que se mantém em torno de *O Coração das Trevas*, como um livro libertador, quando, em sua opinião, se trata de

uma obra que, na sua ideia, apresenta nítidos traços discriminatórios, e não deixa de ter razão. Apenas Chinua Achebe não consegue admitir o óbvio. Joseph Conrad, escritor que esteve à frente do seu tempo, apesar de tudo, também era filho do seu tempo. **Todos, em parte somos filhos do tempo passado. Também somos pais do tempo futuro. Que um dia será passado. A Literatura ensina a convivermos com essa dupla dialética.**

**NT — E conseguimos aplicar essa lei da dupla dialética ao tempo presente?**

LJ — É muito interessante. Nós hoje temos uma ideia de humanidade bastante diferente daquela que as pessoas tinham durante o século XX. Nós hoje queremos que a humanidade toda se entenda. Percebemos que só há uma humanidade. Acho muito importante percebermos esses diferentes graus que as sociedades foram estabelecendo até chegarmos à ideia de humanidade de hoje. Convivemos com a ideia de que os seres humanos são inevitavelmente violentos, mas também conhecemos a força do idealismo que podem desenvolver, e essa dualidade evolui. Os três livros que antes mencionei falam da evolução da humanidade em momentos diferentes. É muito importante a leitura dessa evolução que culmina hoje, no século XXI, numa atitude nova. Hoje a literatura de todos os quadrantes é uma literatura global, tende a não ter fronteiras, fala de fronteiras culturais, mas não tem fronteiras antropológicas. A literatura moderna mostra que nós queremos quebrar as barreiras antropológicas, embora continuemos a braços com barreiras culturais e religiosas. Mas percebendo como se ultrapassaram as barreiras antropológicas, acho que se consegue muito melhor compreender como se quebram as barreiras culturais.

**NT — No entanto começam a surgir, como disse antes, ideias de separação. Na Europa, com o Brexit, com todos os países de leste que não querem deixar entrar os migrantes, que constroem muros... todos os muros que se constroem de novo vão contra todos estes passos que a civilização já tinha feito e para os quais a Europa, apesar de todo o seu lado burocrático e económico também contribuiu – tinha também um certo ideal... Que agora é contrariado por todos estes muros que tendem a erguer-se de novo.**

LJ — A doutora Nazaré Torrão sabe tão bem como eu, que em todos os momentos da cultura e da civilização há dois carros que avançam em sentidos opostos. Um carro que puxa para a frente e outro que puxa para trás. Ultimamente têm pedido aos escritores para que falem sobre a Europa. Mais concretamente, como é que a partir de Portugal

se vê esta questão. Eu costumo invocar uma imagem de 1997, quando se estava a tentar retirar do solo as minas usadas nas guerras civis em África. Angola estava cheia de minas antipessoais que tiravam braços e pernas a crianças. A princesa Diana que morreria alguns meses mais tarde, foi ao Huambo, a 15 de janeiro, fazer uma campanha promovida pela Cruz Vermelha Internacional para que os países se unissem e procedessem à desminagem do terreno. A princesa foi lá, e nesse dia deixou-se fotografar com crianças decepadas ao colo. Há sobretudo uma imagem muito comovente em que ela tem um menino sem pernas nos braços. Ela junta-o ao peito e fecha os olhos e é a imagem da compaixão. Essa imagem correu mundo, a compaixão da princesa Diana para com as crianças sem pernas. Mas nos dias seguintes os jornalistas descobriram que as minas que tinham decepado aquelas crianças eram de fabrico inglês. E esta é a tragédia da Europa, é que ela desenvolve os ideais mais puros da Humanidade, conta com filósofos como Kant, Hegel, Marx, tem criado música magnífica, cantatas, oratórias, grandes sinfonias, poetas magníficos sem fim, Schiller, que escreveu o poema para a Nona Sinfonia, em que nos chama a todos irmãos, e Deus, acima de nós, olhando por todos, essa sinfonia que se transformou no hino da Europa, e afinal, ao lado de toda essa corrente interminável de idealismo, ou simplesmente de fraternidade, grassa a horda dos mercadores de todos os géneros, a lógica macabra dos negociantes que tudo subverte. Os muros de que fala são a prova dessa subversão. O carro que puxa para trás.

**imagem 2**

Lidia Jorge.

**NT — E o carro da Literatura, como puxa ele para diante?**

LJ — A poesia, mãe de todos os géneros, o ensaio, o teatro, a ficção, são disciplinas, chamemos-lhe assim, dentro da grande casa da Literatura. Decompondo-a nas várias disciplinas, percebe-se melhor que se trata na globalidade, da grande arte da linguagem. E as palavras são a base no nosso entendimento primeiro e último. Desde a simples comunicação fática à transfiguração poética, a linguagem é matéria do próprio pensamento. Por isso ela está na base de todas as outras artes. Se se empobrecer a leitura da Literatura, todas as artes irão empobrecer. A arte da linguagem alimenta a base da configuração mental humana. Nesse domínio, o romance ocupa um lugar muito especial. Filho íntimo do século XIX, é o género que melhor ensaia nos leitores a capacidade de nos colocarmos no lugar do outro. A alteridade é o suporte da fraternidade. **O romance é irmão gémeo da revolução industrial e dos direitos do homem.** Gosto particularmente das reflexões de Milan Kundera sobre o assunto. Refere de forma brilhante como o romance ajudou a mudar a civilização e a cultura entre os séculos XIX e o XX. Um caminho que nunca está percorrido e que nunca podemos errar.

**NT — Para isso é preciso continuar a investir na educação das humanidades nas universidades.**

LJ — Encontro a maioria dos grandes leitores nas universidades, porque esse é o lugar que promove a contemplação dos livros como objetos de sentido múltiplo. Cultural, estético, profético. A Universidade é um lugar onde o tempo humano, felizmente, continua a ter um ritmo humano. E fazer um leitor demora muitos anos, demora pelo menos 20 anos. Aliás, um leitor de literatura precisa de saber, de ter todo um tecido de leituras feitas para compreender a proposta de cada novo livro. É uma formação que se faz por degraus, que acontece com ritmo de lentidão, não se compagina com a pressa do fetichismo tecnológico. Usa a tecnologia, utiliza-a e reutiliza-a, mas preenchendo-a de conteúdos próprios da subjetividade. Se a Universidade deixar de apostar nas Humanidades, as sociedades só terão corpo, grande corpo, mas caminharão sem cabeça, caminharão sem sentido, as sociedades serão corpos degolados.

**NT — Já que falou do poder da literatura para imaginar um futuro diferente, isso faz-me pensar no seu último romance, *Estuário*. Para começar essa ideia de estuário relaciona-se com o de abertura ao mar. Mas ao mesmo tempo eu fiquei intrigada com esse romance...**



LJ — Eu notei...

**NT — Fiquei intrigada ... esse personagem vem de um campo de refugiados, ele vem diminuído fisicamente... As pessoas e a sociedade não dão resposta a esses refugiados. Uma situação atual que todos conhecem através dos media... Há toda essa sociedade global que se está a desagregar, a personagem vem para Portugal e a sua própria família desagrega-se, mas ele tem um projeto de escrita. Todavia, ao longo de todo o livro, ele não chega a escrever. Ora, em muitas das suas obras, é através da escrita que se dá a construção pessoal do indivíduo e também a libertação, mas aqui esse projeto fica em suspenso. Pode falar-nos um pouco deste último livro?**

LJ — Não gosto de condensar a história de um livro. A história é apenas o pretexto para outra coisa e essa outra coisa é que importa. Mas para um auditório que não tem acesso ao livro, como falar dele, se não desse modo? – *Estuário* é a história de um jovem chamado Edmundo Galeano, que passou algum tempo num campo de refugiados em África, em Dadaab, no Quênia, aquele que era considerado até há pouco tempo como o campo de refugiados mais populoso do mundo. Nesse campo encontram-se pessoas que já lá nasceram, pessoas que terão agora uns 25 anos, que não conhecem outra realidade senão aquele campo de tendas. O campo fica localizado numa zona absolutamente inóspita, onde nunca chove e quando chove a força da água arrebatada leva tudo adiante. As pessoas vivem aí numa situação de extrema precariedade, e Edmundo Galeano passou por essa vivência, fez parte de uma organização não governamental que ajuda os refugiados a sobreviverem. Tendo aí passado algum tempo, apercebeu-se que Dadaab funcionava como uma parábola para a todo o Globo. E que se a má gestão da Terra prosseguisse, um dia o mundo inteiro seria um grande Dadaab. Edmundo acabou por sofrer um acidente. Ao retirar um recém-nascido de dentro de um caixote de lixo, a tampa leva-lhe parte da mão direita. Quando regressa a Lisboa, começa a fazer exercícios para recuperar os movimentos da mão. Um dos exercícios consistia em escrever lentamente, produzindo os movimentos necessários para desenhar letras perceptíveis. Entretanto, Edmundo não só recupera os movimentos da mão como descobre o poder da jubilação da escrita. É então que ele tem a ideia de contar a experiência por que passou em Dadaab, para falar do seu pressentimento sobre o futuro, para avisar a humanidade de que a persistir nas mesmas práticas, se avançará para a derrota climática e antropológica do mundo.



**NT — *Estuário* tem então por sujeito a Terra, o grande mundo?**

LJ — É um livro sobre a vulnerabilidade da Terra, mas é também um livro sobre a vulnerabilidade de uma família, e particularmente de um jovem, Edmundo Galeano. Edmundo está de tal maneira envolvido com esse projeto pessoal gigantesco – escrever para salvar o mundo – que não consegue perceber que a sua família se encontra em desagregação e a caminho da ruína. O pai chega mesmo a cometer suicídio e ele não se apercebe da tragédia da família em crise. Só no final, quando tudo está esboroadado, quando os irmãos estão perdendo os seus meios de vida, e voltando para a casa de família, é que ele percebe finalmente que só pode compreender o que se passa no grande mundo se primeiro tiver passado pela experiência do sofrimento dos que lhe são próximos. E essa é a sua experiência decisiva. Depois poderá concluir que tudo o que experimentou serve de matéria-prima, só então podendo começar a escrever sobre o que pretende. E, assim, *Estuário*, o livro de Edmundo Galeano, não fala daquilo que ele irá escrever, mas da aprendizagem que fez enquanto se preparava para tal.

**NT — Mudando de tema, li recentemente, no jornal *Le Temps* [diário suíço], que as mulheres escritoras são sempre menos citadas e menos comentadas e que, por exemplo no jornal *New Yorker*, 80% das crónicas literárias são escritas por homens sobre homens. Gostaria que comentasse e de saber qual é a sua experiência neste domínio. Acha que as mulheres escritoras são propositadamente menos citadas?**

LJ — Eu acho que não é propositadamente...

**NT — Não? Mas acontece...**

LJ — Acontece, acontece verdadeiramente... Talvez a experiência mais curiosa, nesse sentido, que tive até agora tenha ocorrido em Lima, no Peru. Tratava-se de um congresso de escrita de mulheres, escrita feminina, portanto, havia mulheres de toda a parte do mundo e era um grande congresso de mais de três dias, a que assisti do princípio ao fim, e para meu grande espanto, as mulheres, quando faziam citações, nunca recorriam a autoras, mas sempre, sem exceção, a autores homens. E até poderiam citar uma, não é? Tinham à mão Gabriela Mistral, a autora que escreveu “Que sejas tu aquele que tira a pedra do caminho”. Eu só falei no último dia do colóquio, fui testemunha paciente, e disse exatamente isso, que as próprias mulheres não acreditavam na voz das mulheres. Ora se as mulheres não acreditam nelas mesmas, então quem acreditará?

Essa inscrição na paternidade cultural masculina acontece por força da herança. Está enraizado o conceito de que as palavras das mulheres são menores e as mulheres, elas próprias participam nessa menorização, até que a realidade mude.

**NT — E estarão mesmo a mudar? A mudança não será só de superfície?**

LJ — Acho que estão mudando de facto. Muitas vezes à custa de um certo folclore que parece exagerado, mas há realidades que estão mudando mesmo. Dou o exemplo de Maria Teresa Horta, uma poeta portuguesa, feminista, que tem sido mal tratada ao longo dos anos e que hoje é reconhecida e admirada. Quando publicou, no princípio dos anos 70, *Ambas as mãos sobre o corpo*, o grande crítico da altura, João Gaspar Simões, escreveu alguma coisa assim – Quando Maria Teresa Horta tira as mãos de cima do seu livro, só fica o corpo. Hoje, passado este tempo, percebemos que ela foi íntegra, escreveu sobre aquilo em que acreditou e hoje as pessoas estão reconhecendo Maria Teresa Horta como talvez a mais ativa das três Marias, as três autoras que escreveram as *Novas Cartas Portuguesas*. Mas é muito desgastante mantermo-nos neste discurso. Por mais solto e liberal que seja, sempre se confunde com ressentimento. Não se pode, porém não dizer a verdade, a bitola para as mulheres é muito estreita. Um escritor americano menor, ao pé de uma grande escritora europeia, é ele, o escritor americano, que tem todos os louvores e a europeia é completamente esquecida. Conforta-me pensar que esta situação será passageira. **Nós somos seres históricos, a história é lenta, demora e tem recuos.** Penso que é preferível as escritoras lutarem pela melhoria cívica das mulheres globalmente, para que elas tenham a possibilidade de ter uma vida decente, não terem três vidas ao mesmo tempo, não serem só elas quem cria as crianças, não serem só elas a sustentar as pessoas da família... Prefiro defender as mulheres de um ponto de vista cívico, e não misturar o plano da criatividade com o plano da condição social. No estrito plano da escrita, eu considero que se trata de uma realidade de natureza andrógina. Aliás, cada vez mais se pensa assim, deixando a contenda para o plano da reivindicação objetiva.

**NT — Considera, então, que tem havido uma mudança de perspetiva?**

LJ — Considero, sim. Quando comecei a publicar, no início dos anos 80, setenta e cinco por cento das perguntas que me colocavam tinham a ver com o assunto – “Você é uma escritora feminina?”, “Considera-se uma escritora feminista?”, “A sua escrita é de quem escreve como mulher?”, “Você escreve com o seu corpo de mulher?”. As perguntas eram assim,

redundantes, persistentes. Eu dizia sempre que felizmente só tinha um corpo, e era de mulher, mas o meu espírito era feito de muitos espíritos. Certo dia, resolvi fazer uma experiência. **Levei para uma sessão durante a qual, por certo, a pergunta iria surgir, um texto da Agustina Bessa-Luís e um texto de Virgílio Ferreira. Li os dois textos, omitindo a autoria. Pedi que indicassem o género dos autores. Toda a gente, e era muita a que se encontrava no anfiteatro, disse que o texto da Agustina tinha sido escrito por um homem, e o do texto do Virgílio Ferreira, por uma mulher.** Porque este refletia sobre o destino humano, discorria filosoficamente, projetava uma voz íntima e falava da fragilidade do ser, e o da Agustina representava a voz masculina do poder, a luta pela supremacia, a voz era de alguém que vence, ou que quer vencer. O erro rotundo refletia a força do preconceito e das ideias feitas. É um lugar comum associar-se a escrita virulenta com o masculino, e a escrita suave e intimista com o feminino, e isso não é assim tão simples. Um dos meus livros preferidos é *Orlando*, de Virginia Woolf, em que o personagem começa como homem, atravessa uns séculos como homem, mas há um dia em que cai do cavalo, levanta-se e é uma mulher. Transformou-se numa mulher. E, portanto, tem as duas experiências, a do masculino e do feminino, e pode denunciar de um lado e do outro o que são os tabus e as ideias feitas. Porque digo que a escrita é eminentemente andrógena? Porque a invenção permite que sejamos homens, mulheres, seres mais ou menos sexuais ou assexuais. **Em Estuário fui várias vezes homem, fui também mulher, fui pessoas dececionadas, pessoas ilusionadas, casa, rio e paisagem. Estuário, fui várias vezes estuário. A grande vantagem da ficção é que somos tudo em todos os seres, passamos pelos vários aspetos da humanidade, não ficamos aprisionados dentro de uma só identidade.** Em suma, a questão do feminismo é importante porque promove o estatuto cívico das mulheres. A questão do género na escrita é apenas um exercício. Interessante, e com conclusões úteis, mas exercício.

**NT — Falando agora concretamente de escrita em português. A língua portuguesa é muitas vezes considerada barroca, é muito flexível, permite construções que outras línguas românicas não permitem, mais claras e racionais como o francês, por exemplo. Cada um que teve a experiência de traduzir do português para o francês, lembra-se de ouvir sempre um francófono a dizer “mas isso não se pode dizer assim...”. António Quadros diz que é visceralmente barroca, exprime o sinuoso, espiralada, espontânea, dinâmica, imprevisível, criacionista por natureza. Como é escrever numa língua assim? Pensa-se de uma forma diferente dos outros povos por usarmos esta língua barroca que se diz também que é menos propensa para a filosofia? E isso tem**

**repercussões na identidade e na forma de agir das pessoas? São muitas perguntas numa só? Tem todo o direito a uma longa, a uma longuíssima resposta.**

LJ — Vou responder brevemente. É assim, a nossa língua de facto é particular, mas eu não tenho experiência de escrever noutras línguas a não ser ocasionalmente. Quando acontece, julgo que estou sem querer a fazer uma tradução. De resto, escrevo em português e sinto-me bem, sinto-me à vontade. **A língua portuguesa tem todos os instrumentos para conseguir expressar o que desejo. Sinto-a como um vestido amplo. Embrulha perfeitamente os meus pensamentos.**

**NT — Não acredito que nunca tenha pensando na especificidade da língua portuguesa. Já encontrei algumas opiniões suas sobre o assunto.**

LJ — Cada língua tem o seu corpo e o seu espírito. Por exemplo, entre a língua espanhola e a portuguesa é grande a coincidência semântica, sintática e morfológica, mas na fonética e na expressividade verbal são duas línguas muito distintas. Cervantes disse que a língua portuguesa era o espanhol sem ossos [risos] “Español sin huesos”, certamente porque considerada uma língua modelada, de textura suave. E essa síntese é muito interessante, não é? É que o castelhano avança para o final das frases galopando, como um cavaleiro. O cavaleiro da língua espanhola trota, avança triunfante por entre as frases, e o português ondula, como se os seus ossos fossem feitos de água. Eu acho muito curiosa essa expressão do Cervantes. Com o francês a comparação é outra. Línguas mais afastadas entre si, dentro do espectro das línguas românicas, a língua francesa tem jardins de Versailles dentro dela. É geometria, racionalidade, compostura, altivez grave, feita de pompas triangulares. Basta pronunciar *Allons, enfants de la patrie...* para se sentir essa esquadria dentro da qual existe um camponês que tem alma de Rei-Sol. Mesmo falando de vacas e centeio, o francês é falado a partir de um palácio. O português é marítimo, e é rural do campo e da igreja de granito ou de cal, não tem palácio na sua estrutura, tem palheiro e flores silvestres. *Heróis do mar, nobre povo, nação valente e imortal?* Boas intenções. A língua portuguesa não acredita na nobreza nem na valentia. Acredita só na terceira categoria, na imortalidade. É uma língua feita para cantar *Vem saber se o mar terá razão / Vem cá ver bailar meu coração*. Estamos a falar das línguas latinas, que têm menos vocábulos do que a língua inglesa. Agora vamos pensar no inglês e no português. Este livro em inglês teria menos um quarto das páginas. Porquê? Porque o inglês tem mais vocábulos que o português, bastantes mais. O português, para

as mesmas ideias, precisa de encontrar metáforas. A metáfora exige muitas palavras e, portanto, o texto fica longo. Mais longo em português do que em espanhol. O espanhol tem mais palavras do que o português. Para sermos francos, a língua portuguesa é maravilhosa, mas nós não podemos mentir sobre o número de vocábulos. Nós temos menos vocábulos do que os espanhóis, menos vocábulos que os franceses, menos vocábulos que os ingleses. Mas, em compensação, temos uma grande agilidade na criação de expressões. E, nesse campo, ninguém nos bate, a língua portuguesa é mais criativa do que a língua francesa e a inglesa, porque estamos treinados para a metáfora e, por isso, o português é eminentemente poético e transfigurador. Esse é o segredo da nossa riqueza expressiva. Por outro lado, este tipo de linguagem faz com que a nossa escrita seja litúrgica e repetitiva. Os textos dos portugueses, dos melhores escritores portugueses, são textos repetitivos. Vejam, por exemplo, José Saramago. Agustina Bessa-Luís repete, repete; Lobo Antunes, repete, repete... Quer dizer, há construções que parecem orações. Há alguma coisa tautológica, o vício do emparelhamento, como nos textos religiosos. A nossa poética é não só metafórica como é repetitiva, como a construção dos nossos livros, que são repetitivos. Alguns deles deliciosamente repetitivos — Eis uma resposta longa.

#### **NT — E isso continua assim com a nova geração de escritores?**

LJ — É muito interessante perceber como na nova geração há diferenças: alguns escritores mais jovens perseguem este modelo tradicional da língua portuguesa – repetitiva, metafórica, litúrgica – e há aqueles que não estão tão apegados a este conceito e que escrevem a partir de qualquer sítio do mundo e num registo de linguagem que se aproxima da tradução, uma escrita que parece não ter sítio de origem, não ter raiz. Alguns prolongam mais a herança portuguesa e outros são escritores de matriz mais cosmopolita, querem desembaraçar-se da tralha portuguesa. Eu prefiro os da tralha. Continuo a preferir os escritores que trabalham a língua do seu país e que o fazem não como adorno, mas como um conteúdo que valoriza os outros conteúdos. E o mesmo que sinto pelos portugueses, sinto, por exemplo, pelos franceses, de quem eu estou próxima, ou pelos ingleses, por aqueles que estão mais próximos da matriz original da sua língua e dos seus conceitos, porque os outros escrevem como os americanos mais populares escrevem. Livros que, mais do que livros, são guiões para filmes. Prefiro os escritores de matriz europeia, a escrita que continua a fazer passar uma metáfora e um pensamento. Isto é muito importante e é o que tenho a dizer sobre a questão da língua.

**NT — Para terminar uma última pergunta: disse que vai brevemente publicar um livro de poesia. Qual é a diferença essencial, hoje em dia, entre escrever poesia e narrativa. Ainda há essa diferença de género?**

LJ — Há, ainda há.

**NT — Como é que é?**

LJ — Há 100 anos que é hábito dizer que não há, e eu lembro-me sempre da história antiga do *Bourgeois Gentilhomme*, aquele senhor que dizia “ni prose ni vers” que estava muito admirado porque tinha descoberto que afinal durante toda a vida havia falado em prosa. Ele não sabia! Regressando à sua questão, de facto, o que acontece, é que há uma diferença, mas a diferença não é estanque. **O que é no fundo literatura? É linguagem comovida**, isso é que distingue a literatura dos outros tipos de linguagem, da linguagem jurídica, da linguagem jornalística, da linguagem histórica, da linguagem das ciências, é aquilo que da literatura é linguagem comovida. Mas há vários graus de comoção e eu diria que a poesia reúne em abreviado o grau mais elevado da comoção. Aquilo que faz por exemplo o Carlos Carranca dizer: “toquem todos os sinos das aldeias/ o poema aconteceu nas minhas veias”. São duas frasezinhas, mas têm uma elevação incomum, é o máximo da intensidade para o mínimo da extensão. O máximo da condensação semântica. O refinamento da linguagem comovida. Mas a comoção tem vários graus. O conto, por exemplo, aproxima-se da poesia porque apresenta uma grande exigência de condensação. Um conto é bom quando tem uma forte marca poética, tem um enigma que muitas vezes não se descobre, mas incita o leitor a ficar com uma imagem persistente que o desafia. É, portanto, um outro grau de condensação da linguagem, e depois o romance que em princípio é mais distendido nessa intensidade. Há páginas de romance que são poéticas. Num livro que tem por título *A Costa dos Murmúrios*, a certa altura há uma personagem que escreve um poema sobre a luta entre a África e a Europa, e eu considero que aquele é um momento chave do livro. O que significa que há diferenças narrativas, mas são diferenças de grau e intensidade e não de natureza. Vou publicar um livro de poesia. Espero que seja linguagem comovida.

**Público — A Lídia Jorge tem uma mensagem para estes jovens, para incentivar a leitura? A leitura está em crise...**

LJ — Só posso dizer uma banalidade – aquele que lê é leitor. Mas o grande leitor deveria trazer uma medalha ao peito. Que não se visse, claro,

mas que se sentisse. Imaginem como seria, encontramos-nos na rua e reconhecermo-nos como grupo. Este é leitor, pertence ao meu género de pessoa, aquele também, e também. Formaríamos uma seita, a seita dos leitores. Seria lindo. Os membros da seita dos leitores poderiam não ter automóveis de grande potência, nem mansões, nem piscinas à porta de casa, nem férias nas Bahamas. Mas tínhamos livros, sobretudo leituras, e por isso, quando nos encontrássemos nas ruas, se fôssemos dez, à nossa volta sentar-se-iam cem vultos. As personagens que os leitores trazem consigo. E talvez, também, os autores que os inventaram. Cem viagens, cem ilhas, cem conceitos, em torno de cada mesa. Uma multidão de pessoas que vão e vêm, existem sem incomodar, à volta dos leitores. Tudo isso invisível para os não leitores, tudo isso visível só para nós, os leitores. E eu acredito, que cada um dos leitores traria consigo milhares de palavras e de novas combinações entre si. Ao sentarmo-nos em grupo, formaríamos um dicionário sem limites. Só de pensar nessa realidade me sinto orgulhosa, e apetece-me falar por cima do ombro, e caminhar direita pela rua, dirigindo-me à Criação inteira com soberba. Nós, os do clube dos leitores, nós, seremos criaturas criadoras. Só nós, a começar pelos que estamos aqui. Grande clube.





# **Notas biográficas**

**André Masseno**

André Masseno é doutor designatus em Literatura em Língua Portuguesa pela Universidade de Zurique, onde também atua como assistente em Literatura e Cultura Brasileira e Latino-americana no Seminário de Românicas (*Romanisches Seminar*). É professor de português na Universidade de St. Gallen. Mestre e especialista em Literatura Brasileira pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), onde é professor convidado desde 2011. Foi organizador das publicações *Bioescritas/Biopoéticas: pensamentos em trânsito* (2018, com Daniele Ribeiro Fortuna e Marcelo dos Santos), *Bioescritas/Biopoéticas: corpo, memória, arquivos* (2017, com Ana Chiara et alii), *Filosofia e cultura brasileira* (2012) e *Para ouvir uma canção: ciclo de conferências sobre a canção popular brasileira* (2011, com Tiago Barros). Sua tese de doutorado, intitulada *A trama tropical: capítulos da (contra)cultura brasileira*, versa sobre a historicidade do conceito de tropical e suas ressonâncias discursivas nas produções artístico-literárias da contracultura brasileira das décadas de 1960 e 1970.

---

**Ângelo Ferreira de Sousa**

Ângelo Ferreira de Sousa nasceu no Porto em 1975. Licenciou-se em artes plásticas (pintura) na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Membro fundador do espaço Caldeira 213 (1999/2002). Artista residente em Hangar, Barcelona, tendo sido bolseiro da mesma instituição em mais duas residências: Marselha (Triangle - France) e em Roterdão (Duende Studios). Foi ainda bolseiro do governo da Catalunha no projeto "Schengen sem esforço" e é artista residente no espaço The Window, Paris, dirigido por Catherine Baÿ. Tem trabalhado como tradutor literário para diversas editoras, entre as quais: Relógio d'Água, Cotovia, Combate. É membro da companhia de teatro Artistas Unidos (Lisboa), enquanto tradutor. Tem exposto regularmente desde 1996. [www.angeloferreiradesousa.net](http://www.angeloferreiradesousa.net)

---

**Eduardo Jorge de Oliveira**

Eduardo Jorge de Oliveira é professor assistente de Literatura Brasileira no Departamento de Estudos Românticos da Universidade de Zurique. Ele é o autor de *A invenção de uma pele: Nuno Ramos em obras* (Iluminuras, 2018) e *Signo, Sigilo: Mira Schendel e a escrita da vivência imediata* (Lumme Editor, 2019).

---

**Catarina Duff Burnay**

Catarina Duff Burnay é Pós-Doutorada em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2015) e Doutora na mesma área com a tese *A Açorianidade na Ficção da RTP-Açores* (1986-2007) pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, Instituição onde iniciou a sua carreira académica em 2002. Professora Auxiliar da FCH/UCP, é, desde 2016, Coordenadora do Mestrado em Ciências da Comunicação. É Investigadora do Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC) (linha de investigação *Media Narratives and Culture Memory*) e assegura a coordenação da equipa portuguesa para o Observatório Ibero-americano da Ficção Televisiva (OBITEL).

**Lídia Jorge**

Lídia Jorge é uma escritora portuguesa que nasceu no Algarve, no sul do país e viveu alguns anos em África durante a guerra colonial. Começou a publicar em 1980. As mudanças da vida em Portugal depois da revolução e a sua relação com Moçambique e Angola atravessam a sua obra. Faz parte do grupo de autores europeus de ficção que escrevem sobre o desmoronamento dos impérios. Romancista profícua (12 romances até agora), a sua obra conta também com 5 recolhas de contos, um ensaio, um volume de poesia e duas peças de teatro. Está traduzida em 24 línguas.

---

**Marta Araújo**

Marta Araújo doutorou-se pela Universidade de Londres e é Investigadora Principal do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, onde desenvolve investigação no Núcleo de Estudos sobre Democracia, Cidadania e Direito (DECIDE) e lecciona nos Programas de Doutoramento "Democracia no Século XXI" e "Human Rights in Contemporary Societies". O seu trabalho de investigação aborda a (re)produção e os desafios ao eurocentrismo e ao racismo, em duas linhas complementares: 1) eurocentrismo, produção de conhecimento, ensino da história e lutas políticas; 2) políticas públicas, desigualdades raciais no sistema educativo e anti-racismo.

---

**Nazaré Torrão**

Nazaré Torrão é doutorada em Literatura Comparada pela Universidade de Genebra, onde é responsável pela unidade de português desde 2012 e diretora do CEL (Centre d'Études Lusophones) desde 2017. Leciona língua e literaturas em português na mesma universidade desde 1995. A sua pesquisa centra-se nas literaturas contemporâneas portuguesa, moçambicana e angolana. Desenvolve investigação sobre as questões da representação literária da identidade nacional e do devir histórico, sobre as poéticas do espaço e das migrações e sobre questões de género.

---

**Octavio Páez Granados**

Octavio Páez Granados é assistente doutorando nas unidades de português e espanhol da Université de Genève e membro colaborador do «Centro de Estudos Artísticos e Humanísticos» (CECH) da Universidade de Coimbra. A sua principal linha de pesquisa centra-se no estudo das masculinidades (com ênfase nas masculinidades dissidentes) na literatura barroca espanhola, portuguesa e latino-americana, assim como em obras contemporâneas de tipo neo-barroco. Paralelamente à sua formação literária, Octavio Páez Granados, é formado em Música Antiga – cravo (ESMAE – Porto) e em Estudos Musicais – Musicologia (Universidade de Coimbra).

**Paulo de Medeiros**

Paulo de Medeiros é Professor Catedrático de Estudos Ingleses e Literatura Comparada na Universidade de Warwick. Lecionou em várias universidades em Portugal, Brasil, Espanha, Países Baixos e Estados Unidos. É membro honorário do Instituto de Pesquisa em Línguas Modernas da Escola de Estudos Avançados da Universidade de Londres e foi presidente da American Portuguese Studies Association. O seu trabalho de investigação desenvolve-se dentro dos temas: teoria crítica, pós-colonialismo, memória, literatura de língua portuguesa e cinema. Dos seus livros destacam-se: *Pessoa's Geometry of the Abyss: Modernity and the Book of Disquiet* (Oxford: Legenda, 2013) e *O Silêncio das sereias - Ensaio sobre o Livro do Desassossego* (Lisboa: Tinta-da-China, 2015). Atualmente investigador associado no projeto 'MEMOIRS – Filhos de Império e Pós-Memórias Europeias' sediado no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, prepara um estudo sobre o romance contemporâneo e a pós-memória.

---

**Pedro Cerdeira**

Pedro Cerdeira é licenciado e mestre em História pela Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Atualmente é assistente no Departamento de História Geral da Universidade de Genebra, onde desenvolve a sua investigação de doutoramento sobre a administração colonial na Guiné-Bissau e o papel dos intermediários africanos na gestão quotidiana do império, no quadro de um projeto financiado pelo Fundo Nacional Suíço para a Investigação Científica. É investigador associado do Instituto de História Contemporânea da Universidade Nova de Lisboa e membro do Centro de Estudos Lusófonos da Universidade de Genebra. Publicou o livro *A Sociedade Propaganda de Portugal e a Construção do Turismo Moderno (1888-1991)* (Imprensa de Ciências Sociais, 2019).

---

**Pedro Martins**

Pedro Martins é investigador do Instituto de História Contemporânea. Em 2011 concluiu uma tese de mestrado na Universidade Nova de Lisboa dedicada à história do turismo balnear em Portugal. É doutorado em História Contemporânea pela mesma universidade e pela Universidade de Lucerna (2016), com uma tese sobre as representações da Idade Média no século XX português. Desde janeiro de 2019 é membro da equipa de investigação do projeto ROSSIO – Ciências Sociais, Artes e Humanidades. É também membro do conselho editorial da revista *Práticas da História. Journal of Theory, Historiography and Uses of the Past*, lançada em 2015.





UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE



CENTRE  
D'ÉTUDES  
LUSOPHONES



CAMÕES  
INSTITUTO  
DA COOPERAÇÃO  
E DA LÍNGUA  
PORTUGAL  
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS



Universität  
Zürich<sup>UZH</sup>



Soutenu par l'Académie suisse  
des sciences humaines et sociales  
[www.assh.ch](http://www.assh.ch)



**Apoio**  
Joint Seed Funding  
UNIGE & UZH

**junho**  
**2020**