



**Universidade do Minho**

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Paula Fernanda da Silva Morais

**Portugal sob a Égide da Ditadura:**  
**O Rosto Metamorfoseado das Palavras**

Julho de 2005



**Universidade do Minho**

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Paula Fernanda da Silva Moraes

**Portugal sob a Égide da Ditadura:**  
**O Rosto Metamorfoseado das Palavras**

Tese de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa

Trabalho efectuado sob a orientação do  
**Professor Doutor Carlos Manuel Ferreira da Cunha**

Julho de 2005

## DECLARAÇÃO

**Nome:** PAULA FERNANDA DA SILVA MORAIS

**Endereço Electrónico:** paumorais@hotmail.com      **Telefone:** 914 715 858

**N.º do Bilhete de Identidade:** 9488158

**Título da Tese de Mestrado:**

Portugal sob a Égide da Ditadura: o Rosto Metarmofoseado das Palavras

**Orientador:**

Professor Doutor Carlos Manuel Ferreira da Cunha

**Ano de conclusão:** 2005

**Designação do Mestrado:**

Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO,  
MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho,     /     /

Assinatura: \_\_\_\_\_

Die Vergangenheit lebt fort und fort, weil die  
Gegenwart sich nicht von ihr freigemacht hat<sup>1</sup>.

Hans Schwab-Felisch

Povo que foste ao mar colheste  
teu fruto amargo: pátria de sal.  
E o mal é este:  
procuras pelo mundo o Portugal  
que em Portugal perdeste.

(...)

Porque tiveste o mar nada tiveste.  
A tua glória foi teu mal.  
Não te percas buscando o que perdeste:  
procura Portugal em Portugal.

Manuel Alegre

---

<sup>1</sup> O passado perpetua-se, porque o presente não consegue libertar-se dele. (tradução nossa)

## **Agradecimentos**

Ao Professor Doutor Carlos Cunha, na qualidade de meu orientador científico, desejo manifestar a minha gratidão pela disponibilidade, pelo rigor crítico com que acompanhou esta dissertação bem como pelos conselhos e referências bibliográficas que me levaram a descobrir uma ínfima parcela do vasto mundo que é a Teoria da Literatura.

Ao Professor Doutor Carlos Mendes de Sousa que, enquanto docente de uma das disciplinas da parte curricular do mestrado, me permitiu navegar pelo mundo da poesia e trilhar o percurso que culmina com a elaboração desta dissertação ao sugerir a ideia de explorar a imagem de Portugal na poesia portuguesa.

À Professora Doutora Manuela Santos pela dedicação, disponibilidade e confiança que sempre manifestou desde o tempo em que eu era uma aprendiz de professora e cujas palavras de incentivo me têm acompanhado desde há uma década.

À minha família pelo carinho, compreensão e preocupação que sempre manifestaram ao longo de toda uma vida e, principalmente, nestes dois últimos anos.

Ao Francisco Marques pelas longas horas de trajecto em que me permitiu partilhar ideias e crescer; à Teresa Borges e à Clara Monteiro pela cumplicidade e apoio incessante.

Às amigas Paula, Elisa e Eliana por nunca terem deixado de acreditar.

Ao Zé-Tó por tudo.

## PORTUGAL SOB A ÉGIDE DA DITADURA: O ROSTO METAMORFOSEADO DAS PALAVRAS

Ao longo de cerca de quarenta anos, o regime ditatorial português procurou implementar uma imagem ideológica do país que funcionasse como um meio de congregar toda a população, na medida em que cada português se identificaria com esse retrato. Se a partir de meados do século XIX se criou a consciência de que cada povo teria traços identitários que os distinguiriam de todos os outros, emergindo as chamadas identidades nacionais, no Portugal salazarista vai implementar-se a construção de discursos sobre o país e os seus habitantes que vão privilegiar um conjunto de características reveladas nos portugueses de épocas anteriores, mais concretamente a dos Descobrimentos. Recuperando uma imagem de Portugal que, desde sempre, tem acompanhado o percurso evolutivo deste país, o Estado Novo difunde-o como algo novo e impossível de ser questionado ou refutado uma vez que esse construto emana dos detentores do poder e, por isso mesmo, ele é visto como legítimo. Com o intuito de salvaguardar esses discursos sobre um Portugal heróico, com um destino a cumprir, protegido por Deus desde os primórdios e que deve depositar no Estado a confiança absoluta, dado que só este tem a capacidade para comandar e decidir pelos portugueses; o aparelho de Estado usou como meio de controlo a censura que se num primeiro momento só amputava ou silenciava discursos de carácter político, posteriormente adquiriu competências de tal forma latas e parciais que todo o tipo de discurso era alvo da sua actuação. É nesse ambiente castrador, opressivo e nefasto à criação artística que os mais variados autores, independentemente do seu posicionamento ideológico e/ou estético, acabaram por construir um conjunto de subterfúgios que lhes permitiam não só escapar ao braço tentacular da censura como implicar o leitor na completa descodificação dos seus textos uma vez que era a este último que competia compreender a total significação dos símbolos utilizados pelos autores para repreenderem os valores impostos pelo Estado bem como para desconstruírem a imagem de Portugal que o regime tão habilmente (re)montara. Ao longo de quase quarenta anos, os mais diversos escritores optaram por ludibriar a máquina censória recorrendo a diversos artifícios que o seu ofício lhes disponibilizava: a reflexão sobre o seu material de escrita, a sua própria função ou a sua vida pessoal; o recurso a metáforas profundamente visuais como os monstros, o medo, os fantasmas; o reaproveitamento de intertextos clássicos, bíblicos ou da lírica trovadoresca; a descrição do reino da Dinamarca e a manipulação de *Hamlet* de Shakespeare para, a partir deles, revelarem metamorfoseadamente o que eles consideravam ser o verdadeiro rosto de Portugal ou, pelo menos, o outro-rosto, aquele que o Estado arduamente queria rasurar. Durante este período, várias foram as formas encontradas para impedir que o Estado conseguisse tornar inaudíveis as vozes de repúdio e de contestação e, principalmente ao nível da poesia, intensificou-se essa espécie de “criptotransmissão” que transformou a maioria dos poemas em poesia de intervenção. No fundo, o texto poético procurava implodir uma construção que o regime havia feito e revelar o que nela havia de manipulação e falseamento da história pátria; por isso mesmo, alguns autores vão não só questionar os valores do Estado Novo como utilizar os escritores símbolos da pátria e da sua glória, como Camões e Pessoa, de forma a evidenciar o facto de que as suas imagens de Portugal não correspondem à vivência quotidiana da população, haviam ocultado os lados menos positivos do país e que o tinham aprisionado num tempo inexistente: o Portugal dos Descobrimentos que se pretendia recuperar. A partir da poesia dessa época torna-se notória a intervenção do poeta na realidade que o cerca não só para a modificar, mas para aceder ao poder simbólico – confinado aos detentores do poder político – de forma a derrubar o regime, libertar as palavras da sua clausura e veicular outros quadros do país, mais conformes com a pátria que desejava para si. Contudo, após o fim da ditadura, os quadros valorativos e os depreciativos do país continuaram a circular como se não fosse possível descobrir uma imagem una de Portugal, como se os portugueses não conseguissem saber quem são ou o que querem ser. Uma taxonomia identitária foi substituída por outra, a censura foi abolida, porém o país não (re)encontrou o seu rosto próprio dado continuar enclausurado num mito que o Estado Novo tão habilmente difundiu e incutiu no espírito dos portugueses: Portugal é um país predestinado que deve apagar o seu presente para retornar à época em que foi grande e glorioso.

Au long de près de quarante ans, le régime dictatorial portugais a cherché à établir une image idéologique du pays qui fonctionnerait comme un moyen de réunir toute la population, dans la mesure où chaque portugais s'identifierait à ce portrait. Si à partir de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle s'est créée la conscience que chaque peuple aurait des traits identitaires qui les distingueraient de tous les autres, laissant émerger ce qu'on appelle les identités nationales, dans le Portugal salazariste, on va établir la construction de discours sur le pays et sur ses habitants qui vont privilégier un lot de caractéristiques révélées dans les portugais d'époques antérieures, plus concrètement celle des *Découvertes*. Récupérant une image du Portugal qui, depuis toujours, a accompagné le parcours évolutif de ce pays, *l'Estado Novo* (Nouvel Etat) le diffuse comme quelque chose de nouveau et qu'il est impossible de questionner ou de réfuter puisque cette construction émane de ceux qui détiennent le pouvoir et, de par là même, il est vu comme légitime. Avec l'intention de protéger ces discours sur un Portugal héroïque, avec un destin à accomplir, protégé par Dieu depuis le commencement et qui doit déposer en l'Etat la confiance absolue, puisque seul celui-ci détient la capacité de commander et de décider pour les portugais, la machine de l'Etat a eu recours comme moyen de contrôle à la censure qui si dans un premier temps ne faisait qu'amputer ou taire des discours de caractère politique, plus tard a acquis des compétences si vastes et partiales que tout type de discours en faisait l'objet. C'est dans cette ambiance de castration, oppressive et néfaste à la création artistique que les auteurs les plus divers, indépendamment de leur positionnement idéologique et/ou esthétique, ont fini par élaborer un ensemble de subterfuges qui leur permettaient non seulement d'échapper au bras tentaculaire de la censure mais aussi d'impliquer le lecteur dans le décodage complet de ses textes une fois que c'était à ce dernier qu'il revenait de comprendre la totale signification des symboles utilisés par les auteurs pour blâmer les valeurs imposées par l'Etat ainsi que pour déconstruire l'image du Portugal que le régime avait si habilement (re)montée. Au long de presque quarante ans, les auteurs les plus divers ont choisi de se jouer de la machine censoriale en ayant recours à plusieurs artifices que leur office tenait à leur disposition : la réflexion sur leur matériel d'écriture, leur propre fonction ou leur vie personnelle; le recours à des métaphores profondément visuelles comme les monstres, la peur, les fantômes, la reprise d'intertextes classiques, bibliques ou de lyrique des troubadours, la description du royaume du Danemark et la manipulation d'*Hamlet* de Shakespeare pour, à partir d'eux, révéler métaphoriquement ce qu'ils considéraient être le vrai visage du Portugal ou, du moins, l'autre visage, celui que l'Etat essayait péniblement de ratisser. Durant cette période, Diverses formes ont été trouvées pour empêcher que l'Etat parvienne à rendre inaudibles les voix de répudiation et de contestation et, principalement au niveau de la poésie, s'est intensifiée cette sorte de « crypto transmission » qui a transformé la plupart des poèmes en poésie d'intervention. Au fond, le texte poétique cherchait à imploser une construction que le régime avait faite et à révéler ce qu'il y avait en elle de manipulation et de falsification de l'histoire de la patrie; c'est pourquoi quelques auteurs vont non seulement questionner les valeurs de *l'Estado Novo*, mais aussi utiliser les écrivains symboles de la patrie et de sa gloire, comme Camões et Pessoa, de façon à mettre en évidence le fait que leurs images du Portugal ne correspondent pas à la réalité quotidienne vécue par la population, avaient caché les côtés moins positifs du pays et qu'elles avaient emprisonné dans une époque inexistante: le Portugal des *Découvertes* qu'on prétendait récupérer. A partir de la poésie de cette époque, il devient évident que l'intervention du poète sur la réalité qui l'entoure n'est pas seulement pour la modifier, mais aussi pour accéder au pouvoir symbolique – confiné aux détenteurs du pouvoir politique – de façon à faire tomber le régime, libérer les mots de son cloître et véhiculer d'autres tableaux du pays, plus conformes avec la patrie qu'ils désiraient pour eux. Néanmoins, après la fin de la dictature, les tableaux valorisants et les dépréciatifs du pays ont continué à circuler comme s'il n'était pas possible de découvrir une image unique du Portugal, comme si les portugais ne parvenaient pas à savoir qui ils sont ou ce qu'ils veulent être. Une taxinomie identitaire a été remplacée par une autre, la censure a été abolie, cependant le pays n'a pas (re)trouvé son propre visage puisqu'il a continué cloîtré dans un mythe que *l'Estado Novo* a si habilement diffusé et inculqué dans l'esprit des portugais: le Portugal est un pays prédestiné, qui doit effacer son présent pour retourner à une époque où il fut grand et glorieux.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I – (RE)PENSANDO PORTUGAL: A VOZ DAS PALAVRAS</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO II - O PORTUGAL SALAZARISTA E O SEU PODER CASTRADOR</b>	<b>30</b>
<b>CAPÍTULO III - O REINO DA PALAVRA: A LUTA PELA LIBERDADE</b>	<b>54</b>
<b>CAPÍTULO IV – O DESCONSTRUIR DOS TEXTOS: A PROCURA DE UM ROSTO DE PORTUGAL</b>	<b>68</b>
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>103</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>117</b>
<b>ANEXO</b>	<b>126</b>



## INTRODUÇÃO

Desde os primórdios da humanidade, o homem procurou interpretar os mais diversos tipos de símbolos e sinais. Se, num primeiro momento, essa actividade lhe permitia ter acesso aos desígnios dos deuses e aos da própria natureza por forma a poder sobreviver num determinado *habitat*; num segundo momento, com a invenção da escrita, procurava descortinar o verdadeiro significado dos textos com o intuito de que o circuito comunicativo não se fechasse sobre si próprio.

A busca dos sentidos originários dos textos, tornou-se numa árdua tarefa de interpretação à medida que a época de produção se distanciava da da recepção. A hermenêutica, enquanto interpretação e conjunto de regras/princípios que a enformam<sup>2</sup>, começa, então, a debater-se com a descodificação dos textos bíblicos, procurando aceder ao seu sentido primeiro: aquele que o autor procurou transmitir.

Paulatinamente, a ânsia de compreender até à exaustão a palavra permitiu que esses modelos de interpretação extrapolassem dos textos bíblicos para todo e qualquer texto (histórico, filosófico, literário, jurídico,...). Com a banalização do acto de interpretar, urgia estabelecer um conjunto de pressupostos que pudessem ser aplicados indiscriminadamente a qualquer texto. A tentativa de formatar as leituras e sua respectiva interpretação, originou uma sucessão de modelos de descodificação dos textos que foram valorizando um dos elos da cadeia comunicativa em detrimento dos outros: ora se privilegiou a intenção do autor, a obra por si só, ora o próprio leitor enquanto único construtor de sentidos. Esses modelos acabaram por extremar posições, evitando, muitas vezes, uma tentativa de interpenetração entre eles. Decorrente dessa situação, Umberto Eco, em *I Limiti dell'Interpretazione*, considera que podem identificar-se duas perspectivas divergentes quanto à forma como se deve/deveria interpretar um texto:

Por um lado assume-se que interpretar um texto significa trazer à luz o significado intencional que o autor lhe deu ou, de qualquer modo, a sua natureza objectiva, a sua essência, uma essência que, enquanto tal, é sempre independente da nossa interpretação.

---

<sup>2</sup> Josef Bleicher esclarece que “Hermeneutics can loosely be defined as the theory or philosophy of the interpretation of meaning” (Cf. BLEICHER, Josef - *Contemporary hermeneutics. Hermeneutics as method, philosophy and critique*, London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980, pág.1).

Por outro, assume-se pelo contrário que os textos podem ser infinitamente interpretados<sup>3</sup>.

Consoante a evolução histórica dos modelos de leitura e interpretação, o leitor-intérprete privilegiou a *intentio auctoris*, *operis* ou *lectoris* como se cada uma delas possibilitasse uma interpretação distinta do texto<sup>4</sup>. Em meados do século XX, a tónica incide sobre a responsabilidade do leitor enquanto construtor de sentidos; por isso mesmo, há inclusivamente quem acredite que não há limites para a interpretação, que todas elas são plausíveis. Essa tarefa activa da competência do leitor torna-se evidente, por exemplo, no poema “Ver Claro” de Eugénio de Andrade:

Toda a poesia é luminosa,  
até  
a mais obscura.  
O leitor é que tem às vezes,  
em lugar de sol, nevoeiro dentro de si.  
E o nevoeiro nunca deixa ver claro.  
Se regressar  
outra vez e outra vez  
e outra vez  
a essas sílabas acesas  
ficará cego de tanta claridade.  
Abençoado seja se lá chegar<sup>5</sup>.

Este poema indicia, desde logo, a consciência de que ao leitor compete a difícil tarefa de interpretar o texto. Por isso mesmo, a obra em si – neste caso a poesia – é “luminosa,/até/a mais obscura”; o material que a compõe (linguístico e ideológico) é susceptível a que o leitor o revise “outra vez e outra vez/e outra vez” até descobrir a sua clara significação. Quando o leitor dissipar o “nevoeiro dentro de si” conseguirá “ver claro”, descobrir o(s) sentido(s) do texto e essa conquista cegá-lo-á. O leitor que não desistir perante a adversidade da interpretação que alguns textos propiciam, será

<sup>3</sup> Cf. ECO, Umberto - *Os Limites da Interpretação*, 2.ª ed., Alê: DIFEL, 2004, pág. 369.

<sup>4</sup> Paul Ricoeur, em *Teoria da Interpretação*, defende essa dissociação entre o sentido que o autor pretendia veicular e aquele que o texto transmite, dado que o texto escrito tem uma autonomia própria ao nível semântico que “resulta da desconexão da intenção mental do autor relativamente ao significado verbal do texto.” Porém, não deixa de lembrar que valorizar apenas o texto é esquecer que ele corresponde a um discurso de alguém, destinado a um receptor e sobre algo (Cf. RICOEUR, Paul - *Teoria da Interpretação*, Lisboa: Edições 70, 2000, pp. 41-42).

<sup>5</sup> Cf. ANDRADE, Eugénio de, *Os Sulcos da Sede*, 3.ª ed. revista, Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2002, pág. 17.

“Abençoado” já que viu para lá da mera sucessão de palavras. No entanto, essa capacidade de decodificação de um texto por parte do leitor não deve ser encarada como uma actividade ilimitada e caracterizada pela contínua ebulição de leituras já que “...toda a liberdade necessita de disciplina para não cair na libertinagem (entendida em mau sentido, é claro). O leitor deve aprender a usar com eficácia os seus poderes e liberdades.”<sup>6</sup>

Apesar da valorização da perspectiva do leitor e da sua função de construtor ou, pelo menos, de co-autor de sentidos ao longo destas últimas décadas, o autor esteve, desde sempre, ciente das expectativas do leitor e procurou induzi-lo a determinadas leituras<sup>7</sup>, senão mesmo forçá-lo a descobrir as mensagens ocultas do texto. Essa vontade de fundir o horizonte de expectativas do autor e do leitor evidencia-se, de uma forma geral, em épocas onde as condições exteriores ao acto de concepção dos textos (a existência da censura ou de qualquer outra forma de controlar a palavra escrita) forçavam o autor a camuflar as suas intenções, socorrendo-se da capacidade metamorfoseadora do seu material de trabalho – as palavras – para sugerir outros sentidos que não os explicitamente veiculados. Contudo, a recepção desses textos implicava que o leitor aceitasse que a sua leitura tinha que ser activa na medida em que era a ele que competia decodificar esses signos e símbolos linguísticos para aceder à globalidade do texto e ao seu apelo à luta pela liberdade. Era necessário que o leitor apreendesse a significação literal desse material linguístico para detectar, depois, a componente simbólica que lhe havia sido associada, ou seja, era a ele que competia interpretar o texto na acepção de Paul Ricoeur<sup>8</sup>.

Grande parte dos textos produzidos em Portugal entre as décadas de 40 e 70 do século XX, socorrem-se dessa capacidade simbólica das palavras para incluir uma componente extra-linguística ou para escapar aos tentáculos da censura; era ao leitor que competia a responsabilidade de interpretar esses símbolos para aceder às situações a

---

<sup>6</sup> Cf. MENEZES, Salvato Telles de - *O que é Literatura*, Lisboa: Difusão Cultural, 1993, pág. 30.

<sup>7</sup> Veja-se, por exemplo, a manipulação que os autores do Romantismo fizeram e que está bem patente em *Viagens na Minha Terra* de Almeida Garrett sempre que o autor se dirige ao “benévolo leitor” ou às “belas e amáveis leitoras”, incluindo-os como interlocutores na própria obra e solicitando-lhes que emitam uma opinião (Cf. GARRETT, Almeida - *Viagens na Minha Terra*, Porto: Porto Editora, 1998).

<sup>8</sup> Ricoeur salienta que só ao nível da interpretação é que coexistem dois sentidos: o literal e o simbólico. No entanto, tal não pressupõe que existam duas significações diferentes, ocorre é um movimento de translação de um nível para o outro. Decorrente dessa circunstância, a “significação simbólica” surge da imbricação dos dois níveis de forma que a significação segunda – a simbólica – só ocorre após ter sido detectado o sentido literal e o seu excesso ou sobredeterminação de significado (Cf. RICOEUR, Paul – *Op. Cit.*, pág. 67).

que o texto aludia já que, como salienta Josef Bleicher, “Symbolizations contain not only a semantic level, or a selfcontained system of signs, but also refer to an extra-linguistic reality: symbols in the form of symptoms, furthermore indicate a hidden state of affairs”<sup>9</sup>.

Os próprios poetas procuravam auxiliar o leitor nos meandros da leitura, fornecendo indícios sobre a sua actuação em entrevistas ou publicamente. Natália Correia, uma dessas muitas vozes, salienta que “Poetizar as mais fundas aspirações humanas arrancando-as do peito dos homens distraídos é o que se deve entender por mensagem do poeta”<sup>10</sup> e que “[Pertence] ao número dos que atribuem à poesia uma enorme responsabilidade: a de transformar o mundo”<sup>11</sup>. Outra dessas vozes, é a de Miguel Torga que, em *A Criação do Mundo*, equaciona a capacidade metamorfoseadora do poeta que transforma ouro falso em verdadeiro: “Pois não eram os poetas os mágicos dessa alquimia? Não eram eles que, nas horas cruciais da História, restituíam ao verbo aviltado pela prepotência a dignidade roubada?”<sup>12</sup> Também José Gomes Ferreira ao longo da sua produção poética deixa antever que o poeta é um “operário de palavras/-as palavras «sonho», «bandeira», «esperança», «liberdade»-/ferramentas de pureza irreal/que tornam a Realidade/ainda mais real”<sup>13</sup>. É com elas que se constrói a poesia que, parecendo por vezes de difícil compreensão, mais não é do que o “insecto”, o “silêncio insurrecto” que ousa perturbar um poder instituído<sup>14</sup>. Desta forma, todos eles fizeram com que os seus textos estivessem dependentes da sua própria existência como autores e que o público não dissociasse a obra do seu criador. Era essa autoria que condicionava a recepção dos textos e lhes permitia perpetuarem-se enquanto poesia de intervenção. Michel Foucault, em *O que é um autor?*, considera que é precisamente essa autoria do texto que permite distingui-lo de outros tipos de discurso e inseri-lo num

<sup>9</sup> Cf. BLEICHER, Josef - *Op. Cit.*, pág. 218.

<sup>10</sup> Cf. SOUSA, António de *et alii* - *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004, pág. 20 (esta entrevista foi concedida a Bruno da Ponte e publicada no Jornal de Letras e Artes a 22 de Novembro de 1961 com o título *A minha poesia está ligada aos grandes momentos da vida colectiva*).

<sup>11</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 36 (entrevista concedida a Dórdio Guimarães e publicada no Correio do Ribatejo, Suplemento Portas do Sol, n.º 41 a 2 de Fevereiro de 1963 com o título *O signo do poeta é o da liberdade*).

<sup>12</sup> Cf. TORGA, Miguel - *A Criação do Mundo* (1937-1981), 2.ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, pág. 275.

<sup>13</sup> Cf. FERREIRA, José Gomes, “Circunstanciais” (1975-1976-1977) in *Poeta Militante*, vol. III, Lisboa: Círculo de Poesia/Moraes Editores, 1978, pág. 316.

<sup>14</sup> Para José Gomes Ferreira, “A poesia não é um dialecto/para bocas irreais./Nem o suor concreto/das palavras banais./É talvez sussurro daquele insecto/de que ninguém sabe os sinais./Silêncio insurrecto.”; o poeta deixa assim claro que a poesia não usa uma linguagem distinta e inacessível, tem é uma forma própria de utilizar as palavras dos outros homens para transmitir uma mensagem considerada por alguns como incómoda (Cf. “Intervalo” (1956) in *Ibidem*, vol.II, 1977, pág. 271).

determinado contexto possibilitando que a sua recepção não se confina a um mero momento temporal:

(...) o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto<sup>15</sup>.

A partir das palavras dos poetas é possível constatar que, de facto, neste período da história de Portugal (o da ditadura salazarista), as leituras e interpretações dos textos permitiram conciliar a intenção do autor com a forma como o receptor leria/lê o texto e com a leitura que o próprio texto veicula. Essa tripla confluência de *intentio* é tanto mais profícua na medida em que, na generalidade dos textos, os autores procuraram veicular um conceito/imagem de Portugal profundamente divergente daquele que o Estado Novo difundia.

Com o intuito de criar uma ideia do país que funcionasse de alguma forma como um conjunto de traços distintivos e unitários do povo português, que se adequasse à história pátria e às expectativas geradas por oito séculos de existência, o aparelho de Estado<sup>16</sup> construiu um discurso performativo que deu corpo às ideias nele referidas. Esse projecto de identidade colectiva<sup>17</sup>, assume-se, então, como um discurso de ordem

<sup>15</sup> Cf. FOUCAULT, Michel - *O que é um autor?*, 4.ª ed., s/l: Vega, 2002, pág. 45.

<sup>16</sup> À semelhança de qualquer outro tipo de aparelho, o estatal funciona como um dispositivo de comando e de controlo que usa o poder simbólico pré-existente construindo “programas” que lhe permitirão dominar a informação que deve circular no seio da comunidade bem como os seus elementos humanos. Desta perspectiva, o Estado impõe um conceito de nação e de cidadão vinculativo, não permitindo aos que dele dependem constituírem-se como fontes de posições divergentes. Tal situação é particularmente notória em Estados ditatoriais, como sucedeu com o Portugal salazarista, que manipulam a seu favor esse poder deste aparelho central de onde emanam as instruções para a globalidade da sociedade, dado que ele é o poder do “conhecimento, decisão, domínio, repressão. Memoriza (arquivos), calcula, computa, governa, decide, ordena. Dispõe de uma administração que centraliza a informação e o saber, estabelece as escritas, os arquivos, as instruções, efectua previsões e propõe programas” (Cf. MORIN, Edgar - *O Método V: A Humanidade da Humanidade – a identidade humana*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003, pág. 173). Para Morin, o Estado – enquanto aparelho – é fonte de opressão já que a sua autoridade se introduz no espírito do homem que assume ser uma parte integrante de um colectivo e, por isso mesmo, uma espécie de súbdito sem autonomia desse Estado.

<sup>17</sup> Identidade encarada aqui como um “objecto gerido institucionalmente”, em cuja elaboração intervêm o Estado, os partidos políticos e as Igrejas (Cf. MARTINS, Moisés de Lemos - *Para uma Inversa Navegação: O discurso da identidade*, Porto: Edições Afrontamento, 1996, pág. 129); assim, a identidade surge como uma “representação que os agentes sociais fazem das divisões da realidade, as quais contribuem para a realidade das divisões. Neste sentido, ou os indivíduos interiorizam a representação legítima da realidade, fazendo-a sua, ou, pelo contrário, definem um destino pessoal, jogando-o contra a representação legítima, e

simbólica<sup>18</sup> relacionado com os detentores do poder, que gerem esse discurso e impõem um conjunto de pressupostos (sociais, morais, culturais) que são, depois, assumidos como pertença de um grupo alargado de cidadãos daquele território e, por isso mesmo, vistos como traços distintivos quando se compara esse povo com outros, criando o que se denomina de identidade nacional<sup>19</sup>. Urge não esquecer que a noção de identidade está directamente dependente da sociedade, decorrendo de processos sociais que cristalizam,

---

reivindicam deste modo outra legitimidade” (Cf. *Ibidem*, pp. 24-25). Tal é também a posição de Peter Berger e Thomas Luckmann que salientam que o conceito de identidade emerge de uma dialéctica indivíduo/sociedade, que tem o seu sustentáculo no universo simbólico de uma nação e sua respectiva legitimação e, por isso mesmo, necessita de ser equacionado dentro de um espaço-tempo pré-definido (Cf. BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas - *The Social Construction of reality*, Middlesex, England: Penguin Books, 1985). Luís Cunha retoma essa ideia de identidade enquanto realidade que é criada e gerida institucionalmente, na qual se esconde a forma como o Estado e as suas instituições estão organizadas e, por isso mesmo, acaba por surgir como uma “expressão ideológica que reforça uma dominação política e económica” (Cf. CUNHA, Luís - *A nação nas malhas da sua identidade: O Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Porto: Edições Afrontamento, 2001, pág. 10).

<sup>18</sup> Como salientam Peter Berger e Thomas Luckmann, os universos simbólicos “are bodies of theoretical tradition that integrate different provinces of meaning and encompass the institutional order in a symbolic totality” gerando uma matriz de todos os signos reais; é nela que se encontram gravadas a história de uma sociedade e a biografia de um indivíduo que são encaradas como parte integrante dessa matriz (Cf. BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas - *Op. Cit.*, pp. 113-114).

<sup>19</sup> Anne-Marie Thiesse considera que as identidades nacionais mais não são do que algo fabricado a partir da elaboração de um inventário de heranças legadas a cada povo e que lhes permitiria distinguirem-se dos demais. Desse inventário constariam itens como a história que os une aos antepassados, heróis representando as virtudes nacionais, uma língua própria, monumentos, folclore, entre muitos outros. É a partir dessa listagem e da adesão dos habitantes de um dado território a esse construto que surge a nação e a afirmação de uma identidade nacional. Por isso mesmo, Thiesse realça que “La nation a été intellectuellement construite comme un organisme immuable, toujours identique à lui-même à travers les vicissitudes de l’histoire.” (Cf. THIESSE, Anne-Marie - *La création des identités nationales: Europe XVIII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Éditions du Seuil, 1999, pág. 231). A constatação de que a identidade acaba por estar associada à aceitação de uma taxonomia criada e gerida por uma sociedade, à existência de um território política e geograficamente definido e de práticas civilizacionais comuns funciona, segundo Anthony Smith, como o pilar em que se sustenta o modelo ocidental do conceito de nação. Relacionados com esses pressupostos estariam também as crenças das populações que acreditavam partilhar uma cultura colectiva, terem mitos comuns, um sistema organizacional próprio e, principalmente, a manutenção de um sentido de continuidade que perpassa as diferentes gerações que crêem que as suas memórias sobre acontecimentos e períodos anteriores fazem parte da história da comunidade em que se inserem e alimentam a noção de um destino colectivo. Daí, Anthony Smith considerar que criar uma identidade nacional é “também uma acção política” (Cf. SMITH, Anthony D. – *A identidade nacional*, Lisboa: Gradiva, 1997, pág. 126). Também José Mattoso constata que a identidade nacional resulta não só da percepção que os cidadãos têm de formarem uma colectividade una e distinta das demais, como da importância atribuída à existência de um território, de uma autonomia política e de uma língua. No entanto, esclarece que a consciência da sua existência só se “generaliza de facto depois da difusão da escrita e da participação de toda a população na vida pública” (Cf. MATTOSO, José - *A Identidade Nacional*, 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Edições Gradiva/Fundação Mário Soares, 1998, pág. 27). Desta forma é realçado, mais uma vez, que a ideia de nação foi uma fabricação surgida em meados do século XIX e que perpassou, desde então, como um sustentáculo dos países ocidentais. A constatação de que a criação de uma identidade nacional pressupõe a existência de um inventário de traços objectivos e subjectivos e o confronto com as nações vizinhas encaradas como distintas, é também visível nas posições assumidas por autores como Pierre Tap (Cf. “Introduction” in TAP, Pierre (dir.) - *Identités collectives et changements sociaux, colloque international Toulouse – Septembre 1979*, Toulouse: Éditions Privat, 1986, pp. 11 a 15), E. Marc Lipiansky (Cf. “L’identité nationale comme représentation” in TAP, Pierre - *Op. Cit.*, pp. 59 a 60) e Marie-Claude Groshens (Cf. “Production d’identité et mémoire collective” in TAP, Pierre - *Op. Cit.*, pp. 149 a 151). No entanto, ressaltam que esse construto só se torna activo a partir da adesão de um grupo que se auto-identifica com ele e o aceita como forma de se diferenciar dos outros. Por isso, urgiu criar uma memória social que fizesse referência a monumentos e recordações, entre muitos outros aspectos.

que podem ser modificados e redefinidos por essa mesma sociedade já que “The social processes involved in both the formation and the maintenance of identity are determined by the social structure”<sup>20</sup>. Ela constrói-se a partir do confronto entre um eu e os outros e entre as semelhanças e as diferenças existentes entre eles. Por isso, Pierre Tap, vê-a como:

(...) un système dynamique de sentiments axiologiques et de représentations par lesquels l'acteur social, individuel ou collectif, oriente ses conduites, organise ses projets, construit son histoire, cherche à résoudre les contradictions et à dépasser les conflits, en fonction de déterminations diverses liées à ses conditions de vie, aux rapports de pouvoir dans lesquels il se trouve impliqué, en relations constantes avec d'autres acteurs sociaux sans lesquels, il ne peut ni se définir ni se (re)connaître<sup>21</sup>.

É a partir dessa tentativa de representação de uma dada identidade que cada nação procura constituir-se enquanto entidade autónoma, perpetuar-se e relatar a sua existência. Por isso mesmo, Miguel Real considera que todos os povos possuem a sua “**forma mentis**”, o seu conjunto de representações de traços históricos que os distingue dos outros, lhes permite delinear temporal e espacialmente a sua progressão no mundo e identificar um sentido colectivo para a sua existência<sup>22</sup>. Desta perspectiva, tentar esclarecer o conceito de identidade implica, necessariamente, o questionar de coordenadas espaço-temporais, culturais e sociais bem como o campo das crenças que se unem para construir o imaginário<sup>23</sup> colectivo de um povo. É esse universo simbólico que vai ordenar a própria história, tecendo-lhe o passado e ditando-lhe o futuro e auxiliando o sujeito a considerar que faz parte de uma comunidade específica e única, por comparação com as outras:

It locates all collective events in a cohesive unity that includes past, present and future. With regard to the past, it establishes a ‘memory’ that is shared by all the individuals socialized within the collectivity. With regard to the future, it establishes a common frame of reference for

<sup>20</sup> Cf. BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas - *Op Cit.*, pág. 194.

<sup>21</sup> Cf. TAP, Pierre - “Introduction” in TAP, Pierre - *Op. Cit.*, pp. 11-12.

<sup>22</sup> Cf. REAL, Miguel – *Portugal: Ser e Representação*, Lisboa: DIFEL, 1998, pág. 18.

<sup>23</sup> Imaginário entendido como o conjunto das representações que uma comunidade faz de uma determinada realidade, no qual intervêm as crenças, as memórias e as próprias criações literárias sempre que propuseram uma determinada visão dessa colectividade. Assim, para E. Marc Lipiansky, analisar a representação da identidade nacional corresponde a explorar a relação imaginária que uma comunidade tem consigo própria e com os seus vizinhos bem como a descortinar as estratégias que cada grupo social usou para construir essa teia de relações e o que faz com que haja uma adesão a esse imaginário colectivo (Cf. LIPIANSKY, E. Marc - “L’identité nationale comme représentation” in TAP, Pierre – *Op. Cit.*).

the projection of individual actions. Thus the symbolic universe links men with their predecessors and their successors in a meaningful totality, serving to transcend the finitude of individual existence and bestowing meaning upon the individual's death. All the members of a society can now conceive of themselves as *belonging* to a meaningful universe, which was there before they were born and will be there after they die<sup>24</sup>.

Imbuído destes pressupostos, o regime procurou divulgar um retrato de Portugal profundamente ideológico que, de alguma forma, sustentasse a manutenção da ditadura. Por isso mesmo, os ideólogos desta nova pátria – o Portugal ditatorial – implementaram uma visão irreal do país que, apesar de ilusória e improvável de existir em pleno século XX, se tornava difícil de contrariar ou fazer ruir dada a eficácia da propaganda do Estado e a sua capacidade para manipular as opiniões das pessoas. Tal capacidade advinha, principalmente, de o Estado ser encarado como o mandatário da população e nos seus elementos humanos ter sido delegada a função de agir e decidir pela própria nação sem necessidade de consultar aqueles que os encaram como investidos do poder de os representar<sup>25</sup>. Surge-nos, então, um país parado no tempo: um universo agrário quase medieval, sem as invenções da ciência e da Revolução Industrial a maculá-lo, em que predominam os valores da humildade e da pobreza. Elabora-se, numa espécie de recuperação do ideal da *aurea mediocritas*, um retrato do país privilegiando a ruralidade, já que a terra é o princípio e o fim de toda a riqueza da nação. Institui-se um regime paternalista, cristão, conservador, tradicionalista e arcaico que permitiu perpetuar uma nação telúrica assim como os valores e princípios que a enformavam: transmitidos pela família, célula fundamental do Estado, de forma a que a ordem sócio-económica permanecesse imutável e sem qualquer tipo de sobressaltos<sup>26</sup>. O Portugal da primeira metade do século XX assume-se como um país em que impera a trilogia Deus/Pátria/Família, que o Estado impõe para formatar as almas numa espécie de recuperação da ideologia absolutista; dessa forma, “sob um céu imóvel e sempre azul onde Deus velava pela tranquilidade universal e pelo bom andamento da sociedade portuguesa, tão fiel ao culto do Cristo sobre um altar caseiro, Chefe invisível do

<sup>24</sup> Cf. BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas - *Op. Cit.*, pp. 120-121.

<sup>25</sup> Pierre Bourdieu considera que esse “porta-voz autorizado só pode agir pela palavra sobre outros agentes e, por intermédio do trabalho deles, sobre as próprias coisas, porque a sua palavra concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que o mandou e do qual ele é o *fundado de poder*.” (Cf. BOURDIEU, Pierre - *O que falar quer dizer*, Algés: DIFEL, 1998, pág. 97). Por isso, o discurso que o Estado impõe sobre Portugal é assumido pela população como fidedigno já que ele é o baluarte do capital simbólico e o único agente autorizado a manusear esses conceitos.

<sup>26</sup> A propaganda salazarista criou um conjunto de cartazes que evidenciam precisamente essa forma de estar e ser portuguesa, a típica casa portuguesa constante da Lição de Salazar (Ver anexo pág. 125).



Universo, de que o Presidente do Conselho seria afinal o *natural* delegado terreno, e o Chefe da Família o seu representante também natural (...)”<sup>27</sup>, tudo decorria tranquilamente sob o olhar atento do Estado. Por isso mesmo, foram difundidos cartazes que incutiam o pressuposto de que Deus velava pelos portugueses<sup>28</sup>. Tal atitude incluiu-se, como refere Pierre Bourdieu, numa “propensão para a visão teológico-política que permite censurar ou louvar, condenar ou reabilitar imputando a vontades benéficas ou malignas as propriedades aprovadas ou reprovadas do passado”<sup>29</sup> e o seu uso intensifica-se sempre que as instituições são postas em causa e recorrem à interferência divina como “instrumento de luta” e pilar de sustentação dessa mesma instituição.

Este país agrário, “desfasado do sistema ocidental”, necessitou da instauração de um regime ditatorial para ascender ao patamar ocupado pelos restantes países industrializados. A partir desse objectivo, o Estado criou uma máscara de produtividade e evolução generalizada que mais não era do que um logro para satisfazer a Europa e silenciar a oposição interna. A generalidade dos portugueses constatava que não vivia

(...) num país real, mas numa ‘Disneylandia’ qualquer, sem escândalos, nem suicídios, nem verdadeiros problemas. O sistema [chegara] a uma tal perfeição na matéria que não parecia possível contrapor uma outra imagem de [si próprio] àquela que o regime tão impune mas tão habilmente propunha sem que essa *imagem-curta* (não apenas ideológica, mas cultural) aparecesse como uma sacrílega contestação da *verdade portuguesa* por ele restituída à sua essência e esplendor<sup>30</sup>.

O Estado Novo edificou um conceito de identidade nacional que correspondia à presentificação do passado com o intuito de que ele se instaurasse como único presente, suplantando a vivência dos factos reais que o Estado queria ocultar. Essa construção da ideia de Portugal pelo regime pode ser, desta perspectiva, encarada como uma espécie de metanarrativa<sup>31</sup> que permitia ao Estado impor uma origem ancestral, valorizar certas

<sup>27</sup> Cf. MEDINA, João (dir.) - “O Estado Novo” in *História de Portugal: Dos Tempos Pré-históricos aos nossos dias*, vol. XII, Amadora: Clube Internacional do Livro, s/d., pág. 17.

<sup>28</sup> Ver Anexo pág.125. Este, como muitos outros cartazes e discursos, procurava incutir o pressuposto de que Deus sempre interferia no destino dos portugueses. Tal acto divino ter-se-ia manifestado desde a fundação de Portugal no Milagre de Ourique, em que D. Afonso Henriques é escolhido pela divindade para conduzir Portugal à glória derrotando os Mouros, até à defesa do destino messiânico e da função redentora que competia a Portugal desempenhar no futuro.

<sup>29</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre - *O poder simbólico*, Algés: DIFEL, 1989, pág. 79.

<sup>30</sup> Cf. LOURENÇO, Eduardo - *O Labirinto da Saudade: Psicanálise Mítica do Destino Português*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Gradiva, 2001, pp. 33-34.

<sup>31</sup> Na acepção de Jean Lyotard que menciona que esse tipo de narrativa era uma forma de legitimar o centro do poder, já que permitia definir critérios de competência próprios de uma sociedade e avaliar as suas performances, (Cf. LYOTARD, Jean-François

características endógenas dos habitantes de Portugal – evidenciadas no período áureo dos Descobrimentos -, com o objectivo de que todos os habitantes do país se revissem e identificassem com essa noção do especificamente português, com esses traços distintivos que permitiriam dissociar os portugueses de todos os outros povos. Como enfatiza Franco Nogueira, o Estado Novo aproveitou os materiais do universo simbólico português, “a ideia de uma comunidade, diferenciada das demais; o vivo sentido de independência, como meio mais eficaz de protecção daquela; o conceito de uma missão específica e providencial, a conduzir pelos portugueses no mundo”<sup>32</sup>, edificando um Portugal telúrico por destino. Este tipo de discurso sobre Portugal acabou por funcionar à semelhança do discurso histórico, cuja total veracidade tem vindo a ser equacionada nas últimas décadas<sup>33</sup>. Este reequacionar do discurso historiográfico está relacionado com o facto de ele ser, como qualquer outro tipo de texto, encarado como um discurso, uma forma de veicular um determinado conteúdo que é alvo de uma construção na qual interferem os agentes do poder, o contexto envolvente, as motivações do seu produtor e o objectivo a cumprir por esse discurso.

---

- *A Condição Pós-Moderna*, 2.ª ed., Lisboa: Gradiva, 1989). Esse tipo de discurso, que visa difundir uma noção de pátria com a qual todos se identifiquem, tem um pilar fundamental na utilização da própria língua como factor identitário, dada a sua dupla função de meio de comunicação e veículo de transmissão dos arquétipos e símbolos constitutivos daquilo que se considera ser a identidade colectiva (Cf. LAPIERRE, Jean-William - *Le Pouvoir Politique et les Langues*, Paris: PUF, 1988). De igual forma, recorre a mitos, a narrativas que são encaradas como verdadeiras e que se enquadram na necessidade da humanidade em criar um universo imaginário no qual confluem esses mitos, crenças, aspectos religiosos que se perpetuam e não são facilmente elimináveis do trajecto histórico de uma população (Cf. MORIN, Edgar - *Op. Cit.*, pág. 38). António Quadros salienta que a identidade nacional portuguesa parece ser de fácil explicação dado existir um “povo com uma língua própria, vivaz e muito rica no léxico, na fonética, na incessante evolução semântica e na encarnação poética e literária; com uma história longa, fecunda e original; com uma cultura autónoma onde não faltam, a par das familiaridades e das influências internacionais, os momentos de por vezes genial criatividade e invenção; enfim, com uma contribuição própria e positiva para o movimento universal”; assim surge uma entidade social e comunitária que, pelo menos virtualmente, apresenta um “projecto meta-temporal de civilização e de vida”. No entanto urge não esquecer que empreender uma tarefa dessa natureza é iniciar um processo inglório uma vez que o conceito de identidade apresenta uma certa fluidez, estando continuamente em ebulição, acrescentando-se e alterando-se a cada geração (Cf. QUADROS, António - *Portugal entre ontem e amanhã*, Braga: Sociedade de Expansão Cultural, 1976, pp. 26-27).

<sup>32</sup> Cf. NOGUEIRA, Franco - *O Estado Novo*, Porto: Livraria Civilização, 2000, pág. 7. O discurso do Estado Novo primou, assim, pelo seu carácter apologético já que todas as fraquezas de Portugal foram rasuradas e sublimaram-se as virtudes e os actos heroicos dos portugueses.

<sup>33</sup> No século XX, o conceito de História evolui, deixando em aberto a possibilidade de certos factos terem sido omitidos e/ou silenciados pelo poder instituído já que o discurso histórico positivista valorizou apenas a vertente política em detrimento da social, efectuada apenas em termos conjecturais. Esse discurso pretendia legitimar uma nação, promover a unidade nacional e funcionava como uma espécie de propaganda. Também ao período da ditadura salazarista pode aplicar-se esta noção de que a história e a construção do retrato de Portugal foram usados “as a means of education for citizenship, or, as a less sympathetic observer might have put it, a means of nationalist propaganda”(Cf. BURKE, Peter - *History & Social Theory*, Cambridge: Polity Press/Blackwell Publishers Ltd., 1992, pág. 5).

É necessário, no entanto, não esquecer que o vocábulo *discurso* tem sido encarado como profundamente polissémico. Daí as mais diversas tentativas para o definir oscilarem entre aqueles que o concebem como sinónimo da *parole* saussuriana, como algo que corresponde a um enunciado, até àqueles que o vêem como o lugar onde conflui a criatividade, a contextualização que confere novos valores às unidades da língua<sup>34</sup> ou aos membros da Análise Crítica do Discurso que o encaram não como o reflexo dos acontecimentos, mas como uma interpretação e construção desses acontecimentos<sup>35</sup>. Essa fusão entre elementos sémicos inerentes à língua e conjuntura envolvente permite a Aguiar e Silva encarar o discurso como um “processo semiótico e social através do qual o sistema – a *langue* de Saussure – é actualizado no objecto material e concreto que é o texto”<sup>36</sup>. Ele é o lugar privilegiado para a implementação de ideologias, de recriações do passado, de colagens de experiências do mundo que vão produzir simultaneamente efeitos no mundo presente, a partir do qual essas elaborações são feitas, e no mundo futuro dado que emanam do detentor do poder, que o controla, constrói e difunde de acordo com as suas pretensões. Ao transpor-se para a escrita um determinado conceito de pátria e de povo português, esse discurso fica investido do poder singular de dar corpo ao que nomeia; daí o discurso salazarista sobre a predestinação de Portugal e as suas raízes ancestrais ter funcionado como um agente criador dessa imagem de Portugal<sup>37</sup>. Todo o passado foi, então, reorganizado com o intuito de construir um quadro perfeito de uma nação que formatou não só o momento presente mas também o futuro. Tal tipo de construção discursiva do país não é, no entanto, algo original e típico do Estado Novo. A vontade em combater e superar um

<sup>34</sup> Cf. MAINGUENAU, Dominique - *Initiation aux Méthodes de L'Analyse du Discours*, Paris : Hachette, 1976, pp.11 a 16. Aguiar e Silva traça também um percurso diacrónico dessa evolução das várias acepções que o termo discurso tem tido ao longo destas últimas décadas (Cf. AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de - *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra: Almedina, 1988, pp. 568 a 574).

<sup>35</sup> Para estes teorizadores, um discurso deve ser abordado a partir de uma tripla perspectiva: o texto enquanto resultado de uma produção discursiva, como prática discursiva inserida numa situação social determinada e como exemplo dessa prática social que estrutura áreas de conhecimento (Cf. MARTÍN ROJO, Luisa e WHITTAKER, Rachel (ed.) - *Poder-Decir: o el poder de los discursos*, Madrid: Arrecife, 1998).

<sup>36</sup> Cf. AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de - *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta, 2002, pág. 187.

<sup>37</sup> Michel Foucault, em *L'archéologie du savoir*, salienta precisamente essa particularidade de um discurso que, ao assumir a sua vertente escrita, não pode ser encarado como uma mera simbiose de referentes e palavras dado que ele não é uma linha de contacto entre os dois. Por isso, estes discursos não devem ser tratados como “ensembles de signes (d'éléments signifiants renvoyant à des contenus ou à des représentations) mais comme des pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent.” (Cf. FOUCAULT, Michel - *L'archéologie du savoir*, Paris : Éditions Gallimard, 1969, pág. 67). Também Jean-Blaise Grize considera que os objectos do discurso são construídos pela própria actividade discursiva (Cf. GRIZE, Jean-Blaise - “La construction du discours: un point de vue sémiotique” in CHAROLLES, Michel, FISHER, Sophie e JAYEZ, Jacques (org.) - *Le discours*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1990, pp. 11 a 18).

momento de derrocada do país com a referência a estereótipos da História de Portugal, valorizando as capacidades inerentes a este povo, foi a forma encontrada para tentar combater a decadência que o domínio filipino havia causado no país<sup>38</sup> ou as consequências desastrosas do *Ultimatum* inglês. O Estado Novo vai servir-se dessa construção (desses valores, crenças e conceitos pré-existentes) para tecer uma rede simbólica<sup>39</sup> que aglomerará em si o especificamente português de forma a que todos se revejam nesse discurso e, mais uma vez, (re)conduzir os portugueses para a concretização de objectivos previamente traçados pelo poder político.

De forma a preservar esse retrato, o Estado utilizou a censura para controlar a palavra dos mais diversos autores que tinham uma visão do país oposta à do regime. A mera referência a

(...) aspectos económicos e sociais, capazes de reflectirem uma sociedade subdesenvolvida, ou de evidenciarem a realidade da difícil vida quotidiana do operariado e dos trabalhadores do campo, ou a luta de classes e o sindicalismo, eram obviamente susceptíveis de conduzir à proibição de uma obra, ou à imposição de cortes mais ou menos extensos no respectivo texto, mesmo quando aquela se reportasse a tempos mais antigos<sup>40</sup>.

Durante este período não eram só as palavras dos escritores e/ou dos opositores ao regime que eram violadas e esartejadas. Mesmo em situações mais quotidianas, como a correspondência de cada português, era notória a interferência da censura já que

<sup>38</sup> José Eduardo Franco aborda a construção do mito de Portugal na historiografia do século XVI, principalmente no discurso do historiador Fernando Oliveira. Ao desmontar esse discurso historiográfico torna-se claro que a história desempenha uma função equivalente à memória; é ela que permite ao indivíduo ter consciência da sua identidade, do fluir temporal que lhe permite detectar o presente e projectar-se no futuro. A história possibilitaria, assim, à sociedade encontrar os suportes que lhe permitiriam distanciar-se de outras sociedades que não possuem aquele conjunto de experiências colectivas perpetuadas ao longo de diversas gerações (Cf. FRANCO, José Eduardo - *O Mito de Portugal*, Lisboa: Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque D'Orey, 2000).

<sup>39</sup> Essa teia simbólica vai permitir ao Estado legitimar um determinado discurso sobre Portugal, reforçar as relações de força e de poder que lhe deram origem. Essa construção textual do país fez uso de um poder simbólico pré-existente que depende da relação estabelecida entre os que exercem o poder e os que a ele estão submetidos que vêem, nesses discursos, legitimidade e os aceitam como palavras inquestionáveis. Por isso mesmo, Pierre Bourdieu considera que ele é um poder invisível, capaz de dar corpo ao que enuncia, de tornar visíveis as crenças, de reiterar ou de transformar a visão do mundo estabelecida, imbuído de um poder “quase mágico” dada a sua capacidade em ser reconhecido como não passível às classificações de arbitrário ou ilegítimo (Cf. BOURDIEU, Pierre - *Op. Cit.*). O Estado elaborou um construto textual que implementou e difundiu uma determinada visão do mundo social que, paulatinamente, foi sendo incorporado pelos portugueses como fidedigno em virtude não só da eficácia da propaganda do Estado, mas também da sua divulgação através do sistema de ensino. É, neste contexto, que Michel Foucault considera que todo o sistema de educação funciona como um instrumento do poder político que permite manter, alterar, incentivar a apropriação desses discursos já que esse sistema difunde saberes e o poder simbólico inerente aos discursos (Cf. FOUCAULT, Michel - *A Ordem do Discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*, Lisboa: Relógio d'Água, 1997).

<sup>40</sup> Cf. AZEVEDO, Cândido - *Mutiladas e Proibidas: Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pp. 121-122.

havia uma primeira leitura que não era a do seu destinatário. Devassada a intimidade de cada pessoa, perdida qualquer possibilidade de compartilhar pontos de vista diferentes, mais não restava do que solicitar ao correio que não *matasse* as cartas, que não truncasse as palavras que pertenciam a quem as escreveu e não ao censor.

SONETO AO SENHOR CORREIO<sup>41</sup>

Senhor Correio, Senhor Dom Correio,  
por favor, por favor, Vossa Excelência  
não abra as minhas cartas porque é feio  
e tudo o que for feio falta à decência.

Eu leio as suas cartas? Não, não leio.  
Se suas cartas lesse era demência.  
Senhor Correio, veja se há um meio  
de ter um pouco menos de inclemência.

Porque enfim o que escrevo a mim o devo,  
Senhor Correio, é meu tudo o que escrevo,  
e a tinta expressando as minhas falas.

É qualquer coisa mais que intimidade.  
Senhor Correio, sabe que é verdade,  
violar minhas cartas é matá-las.

No fundo, é essa metanarrativa do regime (construída a partir de um enclausuramento que permite opor o Nós aos Outros) que os autores portugueses da época vão tentar implodir, revelando as suas fraquezas e limitações bem como equacionando o conceito de identidade nacional dada a consciência crescente de que ela não é unidimensional, mas pluridimensional assim como feita de uma heteroglossia de traços que nem sempre são exclusivos dos portugueses.

Os restantes quadros<sup>42</sup> do país tiveram, nestas circunstâncias, que ser camuflados para poderem escapar aos tentáculos dessa censura. Devido a essas circunstâncias extra-literárias, o Portugal retratado nem sempre surge de forma explícita; não coincide com a

<sup>41</sup> Cf. MURALHA, Sidónio - “Poemas de Abril” (1974) in *Obras Completas do Poeta*, Lisboa: Universitária Editora, 2002, pág. 253.

<sup>42</sup> É necessário não esquecer que eles são apenas uma visão parcelar, a divulgada pelos opositores ao regime e que, por isso mesmo, não detectavam aspectos positivos num país dominado pela ditadura.

ideia de pátria nem de nação, não devendo, por isso, ser confundido com a ideia de identidade nacional, já que para Salazar pátria e nação<sup>43</sup> eram um mesmo conceito, que não correspondia ao da generalidade dos portugueses, e incluía referências a um período delimitado da história nacional: o da ditadura. No prefácio às entrevistas efectuadas por António Ferro, Salazar esclarece esse entrelaçar dos dois conceitos, enfatizando que o Estado é o rosto da Nação, é a ele que compete guiar as massas<sup>44</sup> e, por isso, o Estado-Nação é “uma realidade viva e que desejamos imorredoura; que a Nação é um todo orgânico, constituída por indivíduos diferenciados em virtude de aptidões diversas e actividades diferentes, hierarquizados na sua diferenciação natural”<sup>45</sup>. Ambas as visões deste Portugal podem ser encaradas como fracções de uma mesma realidade, que optaram por enfoques antagónicos: um mais idealizado – o do aparelho de Estado –, outro procurando aproximar-se da realidade vivida e observada. Como refere Eduardo Lourenço, a primeira vai acabar por impulsionar a criação da segunda que funcionará não como uma *contra-imagem*, mas como *outra-imagem* que procurará distorcer o protótipo genialmente montado pelo regime e sonhar um outro Portugal: o da liberdade, igualdade e fraternidade<sup>46</sup> (veja-se a referência a esses princípios no poema de Ruy Belo “O Portugal Futuro”). As duas funcionam como visões de um mesmo mundo que parecem, de facto, não fazer menção ao mesmo referente na medida em que correspondem a cristalizações de grupos sociais diferentes e dominados por expectativas divergentes. Jacques Leenhardt salienta, inclusivamente, que

Uma visão do mundo representa efectivamente ao nível de um grupo social (ou de uma classe social segundo os casos) a cristalização numa estrutura para um tempo limitado, de apreciações, valorizações, projecções, etc., deste grupo ou desta classe. Ela é o conceito do instrumento formal de interpretação, de categorização do mundo e das relações dos homens entre si *para um*

---

<sup>43</sup> João Medina refere que “(...) para Salazar ‘Pátria’ quer dizer *Nação*: a palavra está ali em seu lugar, é deveras Nação que se deve entender quando se fala de Pátria, porque Nação remete para o nacionalismo constitucional, utilizado e consagrado como travejamento essencial e ôntico do edifício constitucional.” (Cf. MEDINA, João - *Op. Cit.*, pág. 38).

<sup>44</sup> “Por outro lado, nós não podemos fugir, sobretudo num país da formação do nosso a que seja o Estado quem represente efectivamente a Nação, aos olhos de portugueses e aos olhos de estrangeiros; dele vem a orientação superior, a organização e disciplina dos indivíduos, a sequência da vida nacional.” (Cf. FERRO, António - *Salazar: O Homem e a Obra*, s/l: Empresa Nacional de Publicidade, 1933, pág. XVII).

<sup>45</sup> Cf. *Ibidem*, pp. XXIII-XXIV. José Mattoso aborda esse aspecto em *A Identidade Nacional* referindo que, ao tornarem eterna a noção de identidade nacional, estavam a eternizar também o valor “supremo” que atribuíram à Pátria (Cf. MATTOSO, José - *Op. Cit.*, pág. 29).

<sup>46</sup> Cf. LOURENÇO, Eduardo - *Op. Cit.*, pp. 35-36.

*dado grupo*. Mesmo quando a visão do mundo encontra a sua realidade escritural por intermédio da pena de um só, é, por definição e na sua génese, o trabalho de vários<sup>47</sup>.

Ao longo deste estudo abordaremos um corpo literário cuja selecção não esteve dependente de correntes estéticas nem de escolas literárias. Independentemente dos posicionamentos ideológicos, é visível, na obra dos autores que viveram durante a ditadura salazarista, essa preocupação comum: Portugal e o clima de opressão generalizada. Desde Natália Correia a Sophia de Mello Breyner, Mário Cesariny, Manuel Alegre, Jorge de Sena, Ary dos Santos, Ruy Belo, Miguel Torga, Egito Gonçalves, Sidónio Muralha, Alexandre O'Neill, José Saramago, Eugénio de Andrade, todos eles têm consciência do poder libertador da palavra e sabem que, num país que procura formatar os homens à sua semelhança, cabe ao poeta ser a voz da esperança, do inconformismo e da regeneração. Como salienta António Ramos Rosa (1959):

Numa época de imperialismos ideológicos em que de todos os lados se pretende arregimentar os homens e em que estes, por seu turno, procuram a sua segurança nas diversas formas de paternalismo em que aliviadamente possam abdicar da sua personalidade, a poesia, por muito restrito que se afigure o seu âmbito, constitui actualmente uma verdadeira potência regeneradora<sup>48</sup>.

Vai ser o estereótipo de Portugal (re)criado pelo poder instituído que os escritores portugueses vão tentar fazer ruir, dado que a consciência de que aquele Portugal não convinha à população começava a tornar-se o lado mais evidente desse rosto envelhecido que o Estado Novo tentara impor como algo novo e original. Por isso mesmo, os portugueses eram prisioneiros dentro do seu próprio país; privilegiava-se a mediocridade e silenciavam-se os opositores com a violência que o Estado impunha como um meio defensivo desse Portugal heróico e destinado a grandes feitos.

Miguel Torga considera, neste contexto, que a monstruosidade acontecera e que ela se perpetuava; a pior tragédia era aquela que convertera os portugueses em exilados dentro da sua própria nação porque “Todo aquele que erguia nela a voz discordante, pertencia à seita maldita”<sup>49</sup>. Nessa pátria encarada como “chão sagrado de amor e de prova”, o ambiente político coercivo e castrador asfixiava todas as vontades que

<sup>47</sup> Cf. LEENHARDT, Jacques - “Semântica e sociologia da literatura” in BONHÔTE, F. et alii - *Sociologia da Literatura*, Lisboa: Editorial Estampa, 1980, pág. 148.

<sup>48</sup> Cf. ROSA, António Ramos - *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa: Ulmeiro, 1986, pág. 25.

<sup>49</sup> Cf. TORGA, Miguel - *A Criação do Mundo* (1937-1981), 2.ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, pág. 342.

queriam emitir um parecer discordante e “transformara a nação num espaço de terror, onde o silêncio tomava corpo no carimbo da censura, e os inconformados arquejavam sob o pesadelo latente da polícia secreta.”<sup>50</sup>

Os mais variados discursos produzidos durante a ditadura salazarista podem, assim, ser encarados como um extenso trabalho de representação, na acepção que dela tem Pierre Bourdieu<sup>51</sup>, que permite ter acesso à forma como o Estado encarava o mundo social que o rodeava e possibilita descortinar o papel que esse mesmo Estado desempenhou na construção dessa representação social. Por isso mesmo, Michel Foucault considera que a noção de representação tem um carácter perverso dado que ela se imbrica com diversos fenómenos que correspondem a efeitos do poder político<sup>52</sup> e Pierre Bourdieu salienta que a representação ou a “luta das representações”, isto é, das imagens mentais que uma população possui, está incluída no próprio real devido à acção de manifestações sociais e dos seus agentes que as organizam e alteram de acordo com objectivos previamente delineados<sup>53</sup>. De igual forma, parte desses textos faculta uma outra visão desse mundo social que permite posicionar os escritores num de dois lados antagonistas: os que auxiliaram a (re)construir a imagem estereotipada de um Portugal glorioso e telúrico e os que procuraram dissecar essa visão, revelando o que ela tinha de incoerente e irreal. Nesta, como em muitas outras épocas, pululam discursos antagónicos face a um mesmo referente. Luisa Martín Rojo, Maria Laura Pardo e Rachel Whittaker sublinham que

(...) frente a los discursos dominantes, encontramos discursos marginales, frente a los discursos que sostienen y contribuyen al reforzamiento y mantenimiento del orden establecido, circulan discursos disidentes, discursos de resistencia que lo cuestionan o presentan una interpretación diferente de los acontecimientos, de las relaciones sociales, del orden social y político<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> Cf. *Ibidem* - pp. 367-368.

<sup>51</sup> Para Bourdieu, as representações são “ enunciados performativos que pretendem que aconteça aquilo que enunciam.” (Cf. BOURDIEU, Pierre - *Op. Cit.*, pág. 118).

<sup>52</sup> Cf. FOUCAULT, Michel - *Estrategias de Poder*, vol. II, Barcelona: Paidós, 1999, pág. 48.

<sup>53</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre - *O que falar quer dizer*, Algés: DIFEL, 1998, pp. 124-125.

<sup>54</sup> Cf. MARTÍN ROJO, Luisa, PARDO, Maria Laura e WHITTAKER, Rachel - “El análisis crítico del discurso: una mirada indisciplinada” in MARTÍN ROJO, Luisa e WHITTAKER, Rachel (ed.) - *Poder-Decir: o el poder de los discursos*, Madrid: Arrecife, 1998, pág. 14.



## CAPÍTULO I

### (RE)PENSANDO PORTUGAL: A VOZ DAS PALAVRAS

Desde a sua fundação (1143) que Portugal é cantado pelos mais diversos autores, seja para exaltar a terra pátria seja para revelar as suas fraquezas e limitações. Independentemente da opção tomada, o objectivo fulcral, inerente a esse propósito, permanece como espinha dorsal das visões de Portugal: retratar a pátria de forma a que ela se regenere, (re)erga, tome consciência das suas potencialidades e evolua, inicie a marcha do progresso (social, político, económico, ...) <sup>55</sup>.

Este vasto processo de desmistificação ou exaltação da pátria está associado à criação do aparelho de Estado nas suas mais variadas modalidades, à estabilidade inerente ao estabelecimento das fronteiras e delimitação do país enquanto unidade geográfico-política individualizada. É a partir do momento em que são instituídas as cortes e o poder vai sendo, paulatinamente, centralizado nas mãos do rei, que surge a consciência da necessidade de não ocultar, de não silenciar as vicissitudes da pátria.

Uma das primeiras vozes é a de Gil Vicente. Ninguém fica impune à sua sátira mordaz e contundente. Por isso mesmo, o Portugal desta época surge como um local profundamente desregrado, onde todos os vícios iam dominando as mais diversas classes sociais. Nenhum outro autor soube, como ele, revelar ironicamente as facetas reprováveis de vastas camadas da sociedade e construir um painel colectivo que é esclarecedor das vivências do Portugal do século XV. Essa visão negativa da pátria tem a sua sublimação, neste mesmo período, na epopeia camoniana: *Os Lusíadas* cantam a

---

<sup>55</sup> Sérgio Campos Matos salienta que a exaltação da pátria ou das suas vicissitudes tem funcionado como as linhas mestras dos discursos sobre Portugal e que a selecção das figuras históricas tem sido feita a partir dos princípios que o Estado quer privilegiar de forma a intensificar o conceito de progresso ou de decadência do país: “No que respeita à memória histórica da nação, à memória das suas elites, pensamos, pelo contrário, que as imagens e representações míticas do país (...) têm oscilado, como observa Eduardo Lourenço, de um modo extremo, entre um profundo criticismo pessimista e um triunfalismo presunçoso e irrealista. É certo que os Portugueses parecem viver espontaneamente a sua identidade, como quem respira, alimentando uma imagem banal e positiva de si mesmos. E, no entanto, (...) a memória oficial transmitida pela escola encerra múltiplas variantes e sofreu nas primeiras décadas do século XX tão profundas transformações que, se um viajante de terra longínqua com elas contactasse, talvez lhe ocorresse a impressão de estar perante imagens invertidas, ou, quem sabe, simplesmente se interrogasse: tratar-se-á do mesmo país?” (Cf. MATOS, Sérgio Campos - *História, Mitologia, Imaginário Nacional: A História no Curso dos Liceus (1895-1939)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1990, pág. 173).

pátria gloriosa e heróica dos Descobrimentos, muito embora neles se mesclam algumas críticas pontuais.

O momento histórico a partir do qual Camões escreve é caracterizado pela progressiva degradação e perda da importância política de Portugal no seio da Europa, razão pela qual os feitos gloriosos dos antepassados surgem como actos exemplares, passíveis de serem imitados para que o país se reerga, reencontre e ocupe novamente o lugar cimeiro de fins do século XV. Várias são as vozes a clamar a valorização do especificamente português, associando-se a esses heróis da expansão ultramarina que conquistaram gradualmente o mar, superando não só o espaço geográfico mas também a própria condição humana e os limites que lhes haviam sido impostos. Implanta-se, então, a consciência de que havia que retomar “a *Grande viagem* interrompida, detida ou desviada na sua determinação original, [havia] que refazer um povo de sábios, de santos, e de heróis, [havia] que reconstituir o ímpeto genesíaco que da ideia para o acto deu corpo à gesta.”<sup>56</sup> Desde há muito que se pretendia elaborar um texto, à semelhança das epopeias clássicas, de forma a cantar a gesta gloriosa deste povo, enaltecendo-o e motivando-o a superar o quotidiano medíocre pela exaltação dos modelos pátrios. Porém, a grandiosidade desses feitos e a especificidade do género adequado – o épico – não possibilitaram o aparecimento dessa tão desejada epopeia nacional. Numa espécie de resposta ao apelo de Garcia de Resende no Prólogo do *Cancioneiro Geral*<sup>57</sup>, Camões ousa dar à estampa aquela que será vista, ao longo de mais de cinco séculos, como a obra prima da pátria porque a edifica e faz a sua glorificação.

Camões não pretendeu, no entanto, produzir um texto encomiástico. Apesar de cantar “As armas e os barões assinalados”, “o peito ilustre lusitano” e “aqueles que por obras *valerosas*/Se vão da lei da Morte libertando”<sup>58</sup>, o poeta não deixa de veicular de

<sup>56</sup> Cf. QUADROS, António - *Portugal razão e mistério I*, Lisboa: Guimarães Editores, 1999, pág. 37. Será precisamente este tipo de construção literária da pátria que o regime salazarista irá, quase cinco séculos volvidos, recuperar e divulgar como sendo a única visão de Portugal. Boaventura de Sousa Santos considera que a manutenção do pressuposto de que Portugal tem um destino a cumprir, directamente decidido por Deus, é uma constante do pensamento nacional; que emerge sempre que há a constatação do fosso que separa os heróis de quinhentos da mediocridade das circunstâncias presentes: “Uma das constantes do pensamento mítico e do pensamento psicanalítico social é que Portugal tem um destino, uma razão teológica que ainda não cumpriu ou que só cumpriu no período áureo dos descobrimentos e que o défice de cumprimento só pode ser superado por um reencontro do país consigo mesmo” (Cf. SANTOS, Boaventura de Sousa - “Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal” in *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 5.ª ed., Porto: Edições Afrontamento, 1994, pág. 64).

<sup>57</sup> “E porque, Senhor, as outras coisas são em si tão grandes que por sua grandeza e meu fraco entender não devo de tocar nelas, (...), mas para os que mais sabem s’espertarem a folgar d’escrever e trazer à memória os outros grandes feitos, nos quais não sou digno de meter a mão” (Cf. RESENDE, Garcia de - *Cancioneiro Geral*, (int. e notas de André Crabbé Rocha), vol. I, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, pág.3, grafia actualizada).

<sup>58</sup> Cf. CAMÕES, Luís de - *Os Lusíadas*, 3.ª ed., Porto: Porto Editora, 1978, canto I: 1-3, pág. 69.

forma mais ou menos velada o retrato dos aspectos negativos da expansão, as vicissitudes da pátria na época subsequente. *Os Lusíadas* podem, assim, ser encarados como uma obra plurívoca, que não silencia as vozes discordantes e, numa confluência de perspectivas antagónicas, proporciona uma visão holística do Portugal dos Descobrimentos (tema fulcral do poema) e do período de derrocada em que vivia o poeta quando concebeu a obra. Como salienta Miguel Torga: “O poema é ao mesmo tempo um hino de exaltação nacional e uma exegese inexorável da realidade.”<sup>59</sup>

A vontade em repensar Portugal e contribuir, de alguma forma, para a mutação das condições presentes está ainda bem evidente em meados do século XIX, quando Almeida Garrett traça a marcha do progresso nacional em *Viagens na Minha Terra* e, ao longo do seu percurso, surge um país devastado pela guerra, corrompido pelos barões e onde os frades são ainda o elemento mais genuíno. No final do século XIX, também Eça de Queirós afirma, numa Farpa de Junho de 1871, que “ Nós não quisemos ser cúmplices na indiferença universal. E aqui começamos, serenamente, sem injustiça e sem cólera, a apontar dia por dia o que poderíamos chamar – o progresso da decadência.”<sup>60</sup> Já nessa altura, Eça de Queirós detectava uma certa propensão dos detentores do poder para permanecerem enclausurados num tempo histórico que não era o seu, alheando-se das alterações que ocorriam na Europa civilizada e impedindo Portugal de progredir. A crítica que ele faz aos governantes da época pode ser transposta para outros momentos posteriores da História de Portugal como, por exemplo, o da ditadura que procurou permanecer enraizada num devir histórico inexistente. Tal como no século XIX, ao regime salazarista, poder-se-ia dizer que:

(...) no sentido de legislar, organizar, dirigir um país – viver é ser do seu tempo, estar no seu momento histórico, estar na corrente de ideias da sua época, ajudar a criação social do seu século, estar na direcção do progresso, e na comunhão das ideias novas. Ser legitimista de 1820, ou cartista de 36, ou cabralista de 45, ou regenerador de 51 – não é viver é recordar-se. Ora por este lado quem sabe também se os mortos se recordarão?<sup>61</sup>

Contudo vai ser precisamente no final do século XIX que a imagem do país e a sua história vão ser (re)construídos. Quer ao nível do discurso historiográfico quer do literário, os contemporâneos de Eça de Queirós vão (re)erguer ou recuperar uma matriz

<sup>59</sup> Cf. TORGA, Miguel - *Camões*, Coimbra, 1987, pág. 10.

<sup>60</sup> Cf. QUEIRÓS, Eça de e ORTIGÃO, Ramalho (1871/1872) - *As Farpas*, Cascais: Principia, 2004, pág. 17.

<sup>61</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 55.

que permitirá fabricar a representação de Portugal. Depois de seleccionados os pressupostos que integrarão esse discurso, o Estado recorreu ao sistema de ensino para o divulgar, facto que possibilitou que as camadas de estudantes acessem progressivamente a essa imagem e a aceitassem como parte constitutiva da sua aceção de Portugal e do especificamente português. Sérgio Campos Matos explora essa construção do imaginário nacional nos programas e manuais escolares de História desde 1895 até 1939; a forma como, a partir do sistema de ensino, foi implementada a concepção providencialista de Portugal e as opções que o Estado foi tomando relativamente aos factos históricos que deviam ser silenciados e os que mereciam ser enaltecidos, bem como os reis e dirigentes que constariam do rol de heróis ou anti-heróis:

Ora, é precisamente um esforço no sentido de identificar a sociedade portuguesa com o seu passado, de refazer uma imagem desse passado mítico, de incorporar na vivência do presente toda uma série de símbolos (monumentos, medalhas, moedas, selos, etc.), é esse esforço que farão os republicanos positivistas e, noutro sentido, o tradicionalismo integralista. Reinventar a tradição (para adoptarmos uma expressão de Eric Hobsbawm), exacerbar o culto da pátria e dos seus heróis, por múltiplos meios e domínios (a escola, as comemorações cívicas, a bandeira, as estátuas, etc.), tais serão, porventura, os traços mais marcantes da prática política nacionalista do republicanismo português, no seu afã de refazer uma visão simbólica e mítica do passado<sup>62</sup>.

É também neste período que, juntamente com as diversas Histórias de Portugal, são elaboradas as primeiras Histórias da Literatura Portuguesa, construídas a partir da mesma concepção: traçar um percurso evolutivo desde a fundação até à actualidade, enfatizando os autores que deveriam funcionar como modelos pátrios. A principal impulsionadora da construção e difusão da consciência de Portugal como nação foi a denominada Geração de 70 ao efectuar estudos sobre a origem do povo português, a sua história, descobrindo objectivos e metas que justificassem a existência individualizada da entidade Portugal. É nesta altura que Camões é elevado a símbolo da pátria, daí a importância da celebração do Tricentenário da sua morte, e *Os Lusíadas* surgem como um discurso sobre a história de Portugal. Contudo, como esclarece José Mattoso,

[O imaginário da obra] ao tornar-se uma representação fortemente interiorizada, contamina a própria historiografia, mesmo aquela que se pretende científica e objectiva,

<sup>62</sup> Cf. MATOS, Sérgio Campos - *Op. Cit.*, pág. 23.

sobretudo a partir do século XIX. Com efeito, a ideia de ‘decadência’ que viria a tornar-se uma verdadeira obsessão da história nacional, pelo menos desde meados do mesmo século, resulta em grande parte de se ter interiorizado a ideia de que o passado nacional havia alcançado dimensões de tal modo sobre-humanas que qualquer confrontação com a realidade presente teria de ser necessariamente desoladora<sup>63</sup>.

Rui Ramos, no volume da *História de Portugal* dedicada ao final do século XIX e início de XX, considera inclusivamente que é neste período que se verifica uma nova fundação de Portugal, a segunda (como ele intitula o volume), aquela que deu corpo à criação da nação. Para essa construção contribuíram decisivamente as actividades da imprensa e da literatura associadas às comemorações de efemérides. As estratégias utilizadas faziam parte de um amplo programa de formação da opinião pública com o intuito de que ela assumisse como especificamente seu um conjunto de características e circunstâncias que surgiriam como sendo a identidade nacional. Tal actuação permitiu construir “quadros de referência”, emanados da classe dos letrados e dos meios de comunicação social que as massas, paulatinamente, iam inserindo na sua visão de mundo. Para ele, Antero de Quental, Oliveira Martins e Teófilo Braga elaboraram as suas Histórias de Portugal enfatizando a existência de condições que permitiram ao país apresentar as características inerentes à existência de uma nação e o *Ultimatum* possibilitou a tomada de consciência dos portugueses face ao facto de pertencerem a uma pátria com identidade própria. Por isso mesmo, relatar os factos e vivências do fim do século XIX e início de XX corresponde, de acordo com Rui Ramos, a realçar a

(...) emergência da entidade chamada ‘Portugal’ na vida dos portugueses – na rotina quotidiana, na política, na criação artística. ‘Portugal’ passou a designar uma cultura colectiva, isto é, um conjunto coordenado de referências comuns. No princípio do século XX, as comemorações públicas, o ensino estatal, a organização turística, o mercado da arte tenderam a estar baseados na produção da ‘cultura colectiva’<sup>64</sup>.

Este tipo de discurso sobre Portugal funcionou como a fonte de domínio e imposição de uma imagem do país que congregou todas as expectativas da nação e, ao mesmo tempo, foi forjado por essas crenças e vontades tornando-se um prisioneiro dos

<sup>63</sup> Cf. MATTOSO, José - *Op. Cit.*, pp. 36-37.

<sup>64</sup> Cf. RAMOS, Rui - “A Segunda Fundação (1890-1926)”, in MATTOSO, José (ed.) - *História de Portugal*, vol. 6, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994, pág. 567.

detentores do poder. Ao instaurarem uma única visão do país, acabaram por segregar todas as outras que permitiriam apreender de forma multifacetada a entidade Portugal.

Essas outras imagens/quadros do país oscilaram entre a veiculação de uma crítica objectiva (por vezes demolidora, capaz de apresentar a pátria como um local onde proliferam todo o tipo de comportamentos inadequados) e a necessidade de camuflar essa vertente crítica devido ao poder do Estado exercido pela Inquisição e o Tribunal do Santo Ofício e, mais recentemente, pela censura e terror inerentes à actuação da PIDE e da censura. Esta sombra do aparelho de Estado fez com que não só a vida política desaparecesse ou se refugiasse em formas silenciosas ou clandestinas, mas com que a própria literatura necessitasse de encontrar formas para sobreviver à censura prévia à Imprensa e a qualquer outro tipo de publicação (esta actividade censória iniciou-se em 1926 e manteve-se até 1974). Se um Gil Vicente pôde desabridamente revelar as actuações pouco moralizadoras de membros do clero e da nobreza na generalidade das suas obras<sup>65</sup>, em muitas outras épocas, os autores socorreram-se de vários artifícios poéticos para veicularem a sua revolta ou inconformidade com as imagens oficiais do país.

Um dos períodos marcados por essa necessidade em camuflar, encobrir o real significado das palavras, foi o da ditadura salazarista que dominou grande parte do século XX português. O país vivia dominado pela passividade, anuência com os ideais do Estado; estava incapacitado de agir, principalmente devido ao medo de ser contra as posições pré-definidas pelos políticos e incorrer numa qualquer perseguição. O regime tinha definido o seu conceito de pátria, imposto esse discurso como o único, isto é, como aquele que foi investido da avaliação de verdadeiro e, por isso, os demais foram total ou parcialmente silenciados. Esta estratégia faz parte do processo de legitimação de discursos por parte de uma sociedade na perspectiva de Michel Foucault. Para ele não há verdade fora da esfera do poder, ela é produzida a partir desse poder político que a impõe e regula:

[Cada sociedade] define los tipos de discursos que acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar a unos y a otros; las técnicas y los procedimientos que son

---

<sup>65</sup> Ressalva-se, no entanto, que, na parte final da sua vida, alguns dos seus textos não passaram incólumes e *Auto da Aderência do Paço*, *Auto da Vida do Paço* e *Jubileu de Amores* não chegaram até nós, salvo através de breves alusões ao conteúdo das peças que não permitem reconstituí-las.

valorados en orden a la obtención de la verdad, el estatuto de quienes se encargan de decir qué es lo que funciona como verdadero<sup>66</sup>.

De igual forma, Pierre Bourdieu<sup>67</sup> considera que essa acção política é possível porque os seus agentes pertencem ao mundo social que querem dominar e consequentemente conhecem as suas limitações, fraquezas e aspirações. A partir desse conhecimento privilegiado podem agir sobre as representações impondo novas, ou pelo menos diferentes, visões desse mundo social.

Os autores das mais diversas correntes literárias foram sensíveis à urgência em intervir, em não calar, em não aceitar esse discurso como o único. Elaboraram, assim, discursos que questionavam as representações e ideias difundidas pelo Estado e que deveriam funcionar como uma espécie de serviço à liberdade. No fundo, intensificava-se a luta pelo poder simbólico e, em última instância, a luta pelo poder da palavra já que o discurso assumiu um carácter polivalente: era a forma de manifestar o domínio de um dado poder e, simultaneamente, era o meio que permitia obter o poder; era com ele e por ele que as diferentes forças lutavam: “(...) a verdade mais elevada já não residia no que *era* o discurso, ou no que ele *fazia*, mas residia no que ele *dizia*: [chegara] o dia em que a verdade se [deslocara] do acto ritualizado, eficaz e justo, de enunciação para o próprio enunciado: para o seu sentido, a sua forma, o seu objecto, a sua relação à sua referência.”<sup>68</sup> Decorrente dessa situação, ao longo de quase quatro décadas, perpassam sistematicamente pelas mais diversas realizações estéticas imagens de um país oprimido, reduzido ao medo e à espera. José Fanha, na apresentação de *De Palavra Em Punho*, refere que

Poucos, muito poucos foram os poetas que se mantiveram alheios aos anos de ferro e manha da ditadura salazarista. De forma mais explícita ou mais discreta, mais pessoal ou pública, com palavras de indignação, de denúncia ou verrina, raros foram aqueles que não lavraram um pequeno ou grande incêndio nos seus livros, num ou noutro poema, num verso apenas que fosse<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> Cf. FOUCAULT, Michel - *Estratégias de Poder*, vol. II, Barcelona: Paidós, 1999, pág. 53.

<sup>67</sup> Cf. BOUDIEU, Pierre - *O que falar quer dizer*, Algs: DIFEL, 1998, pág. 135.

<sup>68</sup> Cf. FOUCAULT, Michel - *A Ordem do Discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*, Lisboa: Relógio d'Água, 1997, pág. 14.

<sup>69</sup> Cf. FANHA, José (org. e apresentação) - *De Palavra Em Punho – Antologia Poética da Resistência. De Fernando Pessoa ao 25 de Abril*, Porto: Campo das Letras, 2004, pág. 9.

Por isso mesmo, Portugal é apresentado como um país, mas não como uma pátria:

Quando a pátria que temos não a temos  
 Perdida por silêncio e por renúncia  
 Até a voz do mar se torna exílio  
 E a luz que nos rodeia é como grades<sup>70</sup>

Nesta quadra de Sophia de Mello Breyner é notória a distinção entre a pátria instituída pelo poder político e a pátria enquanto país que nos possibilita ser; a primeira exclui a segunda ao impor o “silêncio” e a “renúncia” e, por isso mesmo, até os elementos geradores da esperança produzem o efeito contrário, tornando-se repressivos e castradores (o *mar* é o *exílio* e a *luz* funciona como *grades* de uma prisão).

Impossibilitados de exprimir discordância, os escritores socorrem-se das reflexões sobre a própria arte poética ou o país de Hamlet – a Dinamarca<sup>71</sup> – para manifestarem de forma mais ou menos velada a sua posição face ao país em que viviam. Desta forma, através da simbologia das palavras, os poetas manifestaram a sua opinião sem poderem ser acusados e perseguidos por discordarem da posição oficial. O material de escrita tornou-se, assim, fundamental para compartilhar outros pontos de vista. Como salienta David Mourão-Ferreira:

(...) as palavras – que são, antes de mais, formas simbólicas de representar a realidade, instrumentos de expressão e de comunicação, pontos de encontro ou pontos de conflito – revestem-se de múltiplas funções e oscilam, criaturas ambíguas, entre planos antagónicos. Há que vê-las, por isso mesmo, à luz dos vários fins a que se destinam, na atmosfera das circunstâncias em que se empregam, na diversidade dos lugares onde fulguram e daqueles outros onde parecem apagar-se<sup>72</sup>.

A poesia, mais do que a prosa, permitiu enfatizar o papel interventivo das palavras pela sua capacidade específica de se comprometerem com o real mesmo que de forma metafórica, dado que “A poesia é persuasiva, não argumentativa, apela mais à imaginação que ao raciocínio lógico: é assim que emprega símbolos que são quadros ou

<sup>70</sup> Cf. BREYNER, Sophia de Mello - *Livro Sexto* (1962), Lisboa: Editorial Caminho, 2003, pág. 60.

<sup>71</sup> Durante um vasto período foram publicadas obras como *No Reino da Dinamarca* (1958) de Alexandre O'Neill e incluídos poemas em várias outras colectâneas com referências explícitas à situação trágica de *Hamlet* de Shakespeare com o intuito de nelas se ver reflectido Portugal e a sua situação histórica.

<sup>72</sup> Cf. MOURÃO-FERREIRA, David - *Tópicos Recuperados. Sobre a Crítica e Outros Ensaios*, Lisboa: Caminho, 1992, pp. 25-26.



imagens e não puras abstracções”<sup>73</sup>, as palavras tornam-se metáforas com poder encantatório e evocativo, apelando à capacidade descodificadora de símbolos do leitor/ouvinte já que, segundo Michel Collot,

Lisant un texte, nous n'avons jamais de sa signification qu'une saisie partielle et intuitive, qui comporte une large part d'indétermination. Le sens étant alors seulement pressenti, il ne s'offre qu' 'en horizon'. La conduite interprétative procède du désir d'explorer plus avant cet horizon de sens, qui recèle autant qu'il révèle, faisant de l'enquête herméneutique une quête infinie<sup>74</sup>.

A generalidade dos poetas desta época vai deixar a sua obra comprometida com a luta pela liberdade num tempo histórico improdutivo e tortuoso, onde não era possível ao texto poético abrir “as asas e [voar] na multiplicidade dos seus caminhos”<sup>75</sup> porque a prisão imposta ao homem pelo poder instituído instava a que as palavras actualizassem todas as suas potencialidades significativas. Gastão Cruz realça, precisamente, essa significação mais ampla do material com que se tece um poema: “O peso das palavras será, pois, a plenitude da sua capacidade significativa e a sua efectiva coincidência com o real”<sup>76</sup>. Há, assim, uma estreita relação entre as palavras e o contexto envolvente mediada pela linguagem que funciona como uma rede de transacções e interacções sociais, permitindo representar, reproduzir e questionar essas mesmas relações, de acordo com a posição defendida por Alan Durant. Desta forma, incluída numa comunidade concreta, a linguagem assume o seu carácter performativo na medida em que tem implicações sociais e, simultaneamente, tem um papel preponderante na reprodução e divulgação das instituições sociais de onde emana e se distribui o poder, incluindo o simbólico<sup>77</sup>. Por isso mesmo, Pierre Bourdieu salienta que só é possível apreender verdadeiramente as propriedades de uma obra se a incluirmos na conjuntura histórica da sua produção e relacionando-a com o mercado para que foi produzida e a receptividade inerente à sua posterior difusão ou não<sup>78</sup>.

Nada foi deixado ao acaso nos textos produzidos durante este período; todos os intervenientes tinham consciência da profundidade deste circuito comunicativo

<sup>73</sup> Cf. MENEZES, Salvato Telles de - *Op. Cit.*, pág. 43.

<sup>74</sup> Cf. COLLOT, Michel - *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : PUF, 1989, pág. 252.

<sup>75</sup> Cf. FANHA, José - *Op. Cit.*, pág. 13.

<sup>76</sup> Cf. CRUZ, Gastão - *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2.ª ed. corrigida e aumentada, Lisboa: Relógio de Água, 1999, pág. 46.

<sup>77</sup> Cf. DURANT, Alan - “Aspectos problemáticos del significado: análisis crítica del discurso y compromiso social” in MARTÍN ROJO, Luisa e WHITTAKER, Rachel (ed.) - *Poder-Decir: o el poder de los discursos*, Madrid: Arrecife, 1998, pp. 121-147.

<sup>78</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre - *Op. Cit.*, pág. 151.

estabelecido entre autor/texto e leitor que implicava um conjunto de intercâmbios entre os três sem negligenciar qualquer destes elos. Neles torna-se evidente, como menciona Robert Escarpit, que

Todo o facto literário pressupõe escritores, livros e leitores ou, de uma maneira geral, criadores, obras e um público. Constitui um circuito de trocas que, por meio de um sistema de transmissão extremamente complexo, dizendo respeito ao mesmo tempo à arte, à tecnologia e ao comércio, une indivíduos bem definidos (aliás sempre bastante conhecidos) numa colectividade mais ou menos anónima (mas limitada)<sup>79</sup>.

Num país silenciado pelo regime, impossibilitado de exprimir livremente a sua opinião<sup>80</sup>, o uso do poder simbólico das palavras foi o único recurso que estava disponível para não compactuar com o falso rosto de Portugal que o regime procurava impor dentro e fora do país. Gastão Cruz considera, inclusivamente, que a poesia – que faz uso dessa capacidade metamorfoseadora das palavras - foi “a mais moderna das armas. Ou seja, a mais obstinada nas suas buscas, a mais inquieta na organização do seu discurso.”<sup>81</sup> Também Natália Correia encara a poesia como algo essencialmente moral, um “ramo mais florido da ética” que, através do uso de determinadas características formais e fónicas, transmite de modo mais “fascinante” e “eficaz” esses princípios inerentes a si própria. A poesia “ouve [o] apelo da sua química recôndita, sempre que na sua relação dialéctica com o mundo tem que se apresentar como uma antítese desse mundo hipermoralizado (ver a rigidez de um código moral asfixiante) ou desmoralizado (ver uma situação moral caótica em que a liberdade se fundamenta na irresponsabilidade e não o contrário).”<sup>82</sup>

A poesia assumiu, nessa altura, uma dupla função: o seu conteúdo continuava a permitir a expressão de emoções e experiências do foro pessoal, mas dado o seu

<sup>79</sup> Cf. ESCARPIT, Robert - *Sociologia da Literatura*, Lisboa: Editora Arcádia, 1969, pág. 9.

<sup>80</sup> No *Dicionário da História de Portugal*, António Barreto e Maria Filomena Mónica salientam que Salazar unificou-se a partir da junção da tríade Deus-Pátria-Família “concebidos dentro de uma cultura católica” e que aglomerou à sua volta um conjunto de personalidades a quem não foi permitido pensar em demasia para não interferirem na rota que o ditador traçara para Portugal (Cf. BARRETO, António e MÓNICA, Maria Filomena (coord.) - *Dicionário de História de Portugal*, vol. IX, suplemento P/Z, Lisboa: Livraria Figueirinhas, 2000, pág. 288). Também nas entrevistas efectuadas por António Ferro, Salazar explicita que a liberdade varia na proporção inversa à evolução do homem, que é ao Estado que compete administrar e defender essa liberdade; daí o papel necessário da censura enquanto meio para combater o discurso doutrinário “subversivo” que procura opor-se à vontade ideológica do Estado (Cf. FERRO, António - *Op. Cit.*, pp. 49-50).

<sup>81</sup> Cf. CRUZ, Gastão - *Op. Cit.*, pág. 212.

<sup>82</sup> Cf. CORREIA, Natália - *A estrela de cada um*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004, pág. 258.

impacto sobre a comunidade envolvente desenvolvia uma componente de intervenção social. Como salienta Adorno, a poesia “contém em si o protesto contra uma situação social que cada indivíduo vive como hostil e alheia, fria e opressora, e é pela negativa que essa situação se inscreve na composição poética: quanto mais pesada é a sua carga, maior a intransigência com que o poema lhe resiste, não se vergando a nada que lhe seja heteronómico”<sup>83</sup>; por isso, ela distancia-se de uma realidade na proporção directa em que a apreende como falsa e perniciosa, propugnando um mundo-outro, porque diferente do presenciado. Mundo esse que será construído através do elemento mediador que é a palavra e a sua capacidade de nomear mundos, já que o nosso conhecimento do mundo é feito através da linguagem e a realidade assume-se como tudo o que possa ser nomeado. Nesse contexto, o acto de nomear implica também um “acto de autoridade”<sup>84</sup> na medida em que ele é imediato, não é posto em causa e produz efeitos sobre o futuro. Toda a experiência poética implica, segundo Michel Collot, a conjugação de três termos: um sujeito, um mundo e uma linguagem e é necessário não esquecer que eles estabelecem um complexo jogo de relações no qual a realidade “...à laquelle renvoie le poème n’est pas celle de l’univers objectif que s’efforcent de constituer les sciences, mais celle du monde perçu et vécu.”<sup>85</sup> O poeta, ao não desistir de fazer ouvir a sua voz, surge também como um criador de mundos, como aquele que projecta nas palavras outras formas de estar, de ver e de apreender o mundo. Dessa forma, segundo Paul Ricouer<sup>86</sup>, o poeta é o ser mais livre do mundo porque pode suplantir as visões instituídas e escolher divulgar as suas:

(...) sujeito às arbitrariedades do poder, imundo, hirsuto, humilhado de tantas e tantas maneiras, [o poeta conserva], contudo, a possibilidade de consciencializar a desgraça, o dom de lhe circunscrever o alcance, na medida em que [está nas suas] mãos escolher entre a renúncia e a perseverança, de continuar a resistir ou de aceitar o opróbrio<sup>87</sup>.

<sup>83</sup> Cf. ADORNO, T. - *Poesia Lírica e Sociedade*, Coimbra: Angelus Novus, 2003, pp. 8-9.

<sup>84</sup> Para Kibédi Varga o acto de nomear é visto como algo revestido de autoridade, que permite quebrar o silêncio, tornar parte do evoluir social e de uma acção simbólica o que foi nomeado e passou a estar inscrito como sendo parte do real (Cf. VARGA, A. Kibédi - *Discours, Récit, Image*, Liege-Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1989, pp. 7 a 31).

<sup>85</sup> Cf. COLLOT, Michel - *Op. Cit.*, pág. 7.

<sup>86</sup> Cf. RICOUER, Paul - *Op. Cit.*, pág. 72.

<sup>87</sup> Cf. TORGA, Miguel - *A Criação do Mundo* (1937-1981), 2.ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, pág. 429.

Ao poeta e à poesia competia reassumir uma das características típicas de um qualquer discurso: ser um acto de transgressão<sup>88</sup>, de rebeldia e de desconformidade face aos valores e princípios pré-definidos. Recorrentemente, os autores desta época desnudaram os processos usados no discurso político-identitário – destinado a fundar a ordem estabelecida –, fazendo com que as representações do país se tornassem vulneráveis. Daí a sua poesia ter optado por uma visão mais objectiva que permitia definir e detectar os sistemas e construções envolvidos nesses discursos. Na introdução a *Estrategias de Poder* de Michel Foucault, Julia Varela e Fernando Alvarez abordam essa intersecção entre o mundo social e os sistemas usados para construir a sua representação, dado que é nesta última que se constrói o conhecimento humano e o uso da linguagem:

Esos sistemas se enraizan en condiciones físicas, materiales, pero poseen también un carácter simbólico pues aunque las representaciones del mundo social no agotan todo el mundo social, no hay lenguaje ni conocimiento humano al margen de los sistemas de representación<sup>89</sup>.

Estas diversas representações de Portugal inscrevem-se na tentativa do campo literário aceder ao capital simbólico gerido e elaborado pelo Estado com o intuito de conquistar para si o domínio do poder dos discursos e assegurar a manutenção ou desvirtuação desse poder simbólico usado na fabricação da imagem estereotipada de Portugal. Tal comportamento é detectável em numerosas sociedades sempre que ocorre essa luta pelo poder:

Nombre des pratiques et des représentations des artistes et des écrivains (...) ne se laissent expliquer que par référence au champ du pouvoir, à l'intérieur duquel le champ littéraire (etc.) occupe lui-même une position dominée. Le champ du pouvoir est l'espace des rapports de force entre des agents ou des institutions ayant en commun de posséder le capital nécessaire pour occuper des positions dominantes dans les différents champs (économique ou culturel notamment). Il est le lieu de luttes entre détenteurs de pouvoirs (ou d'espèces de capital) différents qui, (...), ont pour enjeu la transformation ou la conservation de la valeur relative des

---

<sup>88</sup> Michel Foucault, em *O que é um autor?*, salienta que, originalmente, o discurso era encarado como “um acto colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Historicamente, foi um gesto carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedades” (Cf. FOUCAULT, Michel - *Op. Cit.*, pág. 47); era um acto de transgressão que, a partir de finais do século XVIII e início de XIX, passou a ser encarado como um “imperativo típico da literatura” (Cf. *Ibidem*, pág. 48).

<sup>89</sup> Cf. VARELA, Julia e ALVAREZ, Fernando - “Introducción a un modo de vida no fascista” in FOUCAULT, Michel - *Estrategias de Poder*, vol. II, Barcelona: Paidós, 1999, pág.13.

différentes espèces de capital qui détermine elle-même, a chaque moment, les forces susceptibles d'être engagée dans ces luttes<sup>90</sup>.

Na medida em que procuram aceder a esse poder de nomear outros mundos, os poetas imiscuem-se na luta pelo poder de gerir as palavras e as representações do mundo que o aparelho de Estado considera suas possessões exclusivas. Não era, por isso, de estranhar que todos aqueles que tentaram criar e impor uma nova ou uma outra imagem do país contassem com a oposição do poder instituído que, não querendo abdicar da posição de domínio privilegiada que ocupava, necessitava que o conceito de pátria por si divulgado se perpetuasse indefinidamente a fim de que todos a aceitassem como legítima e unificadora (como aquela que engloba em si todos os portugueses) e não procurassem alterá-la ou questioná-la a não ser quando o próprio Estado considerasse que urgia modificá-la. Assim sendo, não foram só as pessoas a ser perseguidas e silenciadas, mas principalmente os discursos por elas produzidos sempre que faziam perigar os pilares que sustentavam a ditadura e tentavam destruir a representação de Portugal que o regime tão habilmente (re)montara.

---

<sup>90</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre - *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris : Éditions du Seuil, 1998, pág. 353.

## CAPÍTULO II

### O PORTUGAL SALAZARISTA E O SEU PODER CASTRADOR

Estou sujeito ao tempo sou este momento  
perguntam-me quem fui e permaneço mudo  
Ruy Belo<sup>91</sup>

No Portugal das décadas de 40 a 70 do século XX, o denominado Estado Novo procurava formatar os homens e as suas ideologias. Ter opinião era encarado como um delito público, na medida em que “os indivíduos entregues a si próprios, não são livres nem esclarecidos e muito menos bons e racionais. São escravos das paixões, dos instintos, dos demagogos”<sup>92</sup>. Por essa razão, ao Estado competia zelar pelos seus cidadãos, tornando-os esclarecidos e racionais através da imposição de ideologias e da interdição em ter opiniões, já que elas eram geradoras da aplicação de medidas excepcionais que alimentavam a sensação de insegurança da população, visto que alguns dos que emitiram publicamente a sua posição ideológica acabaram por ser punidos com a morte. A censura estava, assim, investida de um poder de “modelação de mentalidades, [de] enquadramento cultural e ideológico dos cidadãos”<sup>93</sup>. Ela tinha por finalidades salvaguardar “a recriação propagandística e apologética da realidade do País, tal como era traçada pelos ideólogos e propagandistas da ditadura”<sup>94</sup> que instituíram uma aparência de realidade, bem distante do real observável e vivido pelos portugueses, e no âmbito político-ideológico “constituía um instrumento para condicionar consciências e manipular ideias e comportamentos”<sup>95</sup>. Salazar fez dela um instrumento de tortura impiedoso e profundamente eficaz já que, para além de silenciar os opositores, deturpar as palavras, manipular as opiniões, condicionava todas as informações que chegavam à população. Salazar tinha consciência da arbitrariedade desse instrumento político, contudo considerava que os benefícios que advinham da sua utilização eram suficientes para justificar a sua manutenção:

---

<sup>91</sup> Cf. BELO, Ruy - “Como quem escreve com sentimentos” (1999) in *Toda a Terra*, 4ª ed., Lisboa: Editorial Presença, 2000, pág. 78.

<sup>92</sup> Cf. BARRETO, António e MÓNICA, Maria Filomena - *Op. Cit.*, pág. 391.

<sup>93</sup> Cf. AZEVEDO, Cândido de, *A Censura: de Salazar a Marcelo Caetano*, Lisboa: Editorial Caminho, 1999, pp. 14-15.

<sup>94</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 23.

<sup>95</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 23.

Eu compreendo que a censura os irrite (...) porque não há nada que o homem considere mais sagrado do que o pensamento e do que a expressão do seu pensamento. Vou mais longe: chego a concordar que a censura é uma instituição defeituosa, injusta, por vezes, sujeita ao livre arbítrio dos censores, às variantes do seu temperamento, às consequências do seu mau humor. (...) Não é legítimo, por exemplo, que se deturpem os factos, por ignorância ou por má fé, para fundamentar ataques injustificados à obra dum Governo, com prejuízo para os interesses do País. (...) Não se justificará a censura, nestes casos, como elemento de elucidação, como correctivo necessário?<sup>96</sup>

Decorrente desse procedimento, os escritores necessitaram de criar formas de manifestarem o seu repúdio pelos valores instituídos que pudessem iludir a máquina censória e viabilizar a publicação dos textos<sup>97</sup>. Sempre que o não fizeram, voluntariamente, as obras foram impedidas de ser publicadas, como foi o caso de *Casa Sem Paz* (1947) de Maria Archer, *Comunicação* (1959) de Natália Correia, *O Canto e As Armas* (1967) e *Praça da Canção* (1968) de Manuel Alegre ou *Novas Cartas Portuguesas* de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (1972), *Pátria, Lugar de Exílio* (1972) de Daniel Filipe, entre muitos outros. No entanto, mesmo aqueles que procuraram ludibriar essa máquina censória, nunca sabiam quando é que os textos seriam dilacerados ou não já que este aparelho instituído pelo Estado com intuítos profilácticos era, acima de tudo, tendencioso, arbitrário, imprevisível e com critérios de actuação discutíveis<sup>98</sup>. Por isso mesmo, os autores acabaram por ser vítimas de um duplo processo de censura: o do Estado e o do censor invisível que se instalou na consciência de cada um. A sua criatividade foi, então, alvo da impossibilidade de saberem com rigor que critérios seriam usados para avaliar a obra produzida e se ela seria autorizada a circular publicamente:

<sup>96</sup> Cf. FERRO, António - *Op. Cit.*, pp. 46-47.

<sup>97</sup> Cândido de Azevedo menciona que também os jornalistas recorreram a uma linguagem de “fingimento, de disfarce, de fabulação” para conseguirem fornecer ao seu público ideias opostas às do regime de forma a desmontar a falsa imagem que o regime criara do país (Cf. AZEVEDO, Cândido de - *Op. Cit.*, pág. 30).

<sup>98</sup> Alberto de Carvalho traça um percurso cronológico dessa arbitrariedade da censura na sua obra *A Censura e as leis da imprensa*, Lisboa: Seara Nova, 1973. De igual forma, Alberto Vilaça aborda as formas encontradas pelos opositores do regime para divulgar as suas posições – conferências, artigos publicados em revistas e jornais, as actividades desenvolvidas pela Universidade Aberta e outras instituições – e o meio encontrado pelo Estado para os silenciar em *Resistências Culturais e Políticas nos Primórdios do Salazarismo*, Porto: Campo das Letras, 2003. Pedro Lyra refere, inclusivamente, que a censura não tem um critério estético, mas ideológico; por esse motivo, ela pode ter impedido que alguns textos assumissem a sua principal característica, serem obras-primas: “(...) a censura se apresenta como uma tarefa moral(izante), e o conteúdo de sua atitude arbitral é exclusivamente ideológico. Pode a obra a ela sujeita preencher todos os requisitos para a configuração de uma obra-prima: desde que atente, de modo a ameaçá-lo, contra qualquer estrutura do sistema, por mais simples que seja, essa virtual obra-prima não poderá ser publicada.” (Cf. LYRA, Pedro - “Censura e Vanguarda” in *Literatura e Ideologia*, 2.ª ed. revista, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, pág. 129).

(...) autores dos géneros literários mais variados, das correntes filosóficas mais diversas e dos estilos mais distintos – não puderam dar curso livre à sua criatividade, nem afirmar plenamente a força do seu estilo, sem terem presente, no momento de pensar, de criar ou de escrever, que o fruto do seu labor seria obrigatoriamente analisado pelos homens da Censura de cujos objectivos e contestados critérios de apreciação dependeria muito o seu futuro<sup>99</sup>.

Ao longo de quase quarenta anos, o acto da escrita tornou-se também numa forma de intervir incitando o público alvo a agir, a não compactuar com o sistema; era o campo de batalha possível em que se esgrimia a única arma disponível: as palavras. Esse lado social e ideológico estava dependente dos referentes utilizados e do pressuposto de que os leitores seriam capazes de os actualizar, vendo neles o retrato de um país violentamente silenciado e uma crítica à conjuntura histórica.

Aos textos dessa época, em virtude da sua necessidade em camuflar o seu real sentido, é possível atribuir algumas das características que Umberto Eco<sup>100</sup> detecta no chamado *discurso alquímico*: o quererem dizer outra coisa do que o que está graficamente explícito, implicando uma interpretação simbólica; o utilizar referentes prosaicos para aludir a outras circunstâncias e/ou a eles próprios; o uso do “segredo e [da] máscara simbólica” já que qualquer discurso aborda um mesmo segredo, neste caso, a busca da liberdade pela recusa do sistema ditatorial. Não é de estranhar, por isso que, relativamente ao texto poético, os autores utilizem a metáfora do longínquo reino da Dinamarca e o universo de *Hamlet* de Shakespeare para se referirem a Portugal; que efectuem uma aparente reflexão sobre a arte poética e as palavras, quando realmente estão a referir-se à opressão e impossibilidade de livre circulação das opiniões; que, mesmo quando aludem a um relacionamento amoroso ou à sua vida, mesclam referências ao ambiente externo ao poema que o leitor facilmente detectará.

Ao contrário da generalidade dos textos que, consoante a *intentio* valorizada, podem ter interpretações diversas e opostas, a poesia portuguesa das décadas de 40 a 70 possibilita uma interpretação comum que faz confluír a *intentio auctoris* com a *operis* e *lectoris*. Seja qual for a vertente privilegiada, o grito de repúdio pelas circunstâncias envolventes, a apologia da liberdade e a forma como as palavras/ideias eram castradas pela censura emergem inelutavelmente. Nesses textos, o autor manifesta a sua posição quanto à conjuntura que o enforma; a obra revela a presença de uma força opressiva e

<sup>99</sup> Cf. AZEVEDO, Cândido - *Mutiladas e Proibidas: Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Lisboa: Editorial Caminho, 1997, pág. 11.

<sup>100</sup> Cf. ECO, Umberto - *Op. Cit.*, pp. 83-84.



destrutiva que conduz à nulidade; o leitor – da época e o posterior – detectam essa crítica à ditadura salazarista e incluem na sua interpretação essa recusa em permanecer cego, surdo e mudo perante um poder controlador.

A construção destes textos pode, desta perspectiva, ser encarada como um amplo e complexo processo de criação-interpretação, de escrita-leitura na medida em que autor e leitor estão mutuamente implicados no universo do próprio texto, fundindo-se numa comunidade específica: texto-autor-leitor. Quer o acto da escrita quer o da leitura acabam por implicar-se reciprocamente como se um não existisse sem o outro:

(...) écrire, ce n'est pas seulement créer des espaces où le lecteur puisse inscrire ses symptômes ; si c'était le cas, l'écriture d'un fou pourrait souvent être plus efficace que celle d'un Joyce. Ecrire, c'est créer un objet surdéterminé mais également désirant et donc habité par l'inconscient de l'auteur et habitable par celui du lecteur<sup>101</sup>.

Ao habitar esse novo espaço que o autor lhe cede, o leitor imbrica-se nele e inicia um processo de conquista gradual desse universo:

La lecture est à son tour un processus d'enquête et d'identification négative ou positive : empruntant les armes de l'Autre, le lecteur s'efforce d'échapper aux pièges mis en place par l'auteur pour dissimuler son désir et s'ingénie à reconstituer sa figure afin d'établir avec elle une véritable empathie<sup>102</sup>.

O aparelho de Estado procurou ao longo de quarenta anos assegurar a sua intocabilidade e respeitabilidade. Para que tal propósito fosse alcançado, nada era publicado, até mesmo escrito, sem que os censores tivessem efectuado a leitura desses textos; depois de as palavras terem sido vigiadas, cortadas e dilaceradas, vinham finalmente à luz do dia textos inócuos, sem qualquer laivo de repreensão à nação portuguesa e seus dirigentes. A censura era encarada pelo poder político como um instrumento de legítima defesa ao dispor dos Estados “livres, independentes” para

<sup>101</sup> Cf. COUTURIER, Maurice - *La Figure de l'auteur*, Paris : Éditions du Seuil, 1995, pág. 19.

<sup>102</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 22. No fundo, o acto de ler implica que o leitor consiga compreender o texto e que se inclua num processo interpretativo complexo que envolve diversos intervenientes. Tal como num discurso oral, no escrito confluem vários tipos de informação contextual, apreende-se que “representations are constructed of the speech act, the communicative interactions, and the whole situation, and that these representations will strategically interact with the understanding of the discourse itself. Hence, understanding is no longer a mere passive construction of a representation of a verbal object, but part of an interactive process in which a listener [ou um leitor] interprets, actively, the actions of a speaker [ou de um escritor].” (Cf. DIJK, Teun A. van e KINTSCH, Walter - *Strategies of Discourse Comprehension*, Florida: Academic Press, 1983, pág. 8).

auxiliar os cidadãos a reencontrar a orientação que haviam perdido devido ao avolumar de mutações da Europa do século XX.

Este poder castrador do Estado intensificou a tensão em que toda uma população vivia e, automaticamente, gerou o surgimento de uma resistência político-social e literária que acompanhou todo o processo de institucionalização de um Estado repressivo e conservador que vai atingir o seu apogeu entre as décadas de 50 e 70. Principalmente a partir da década de 60, a censura controlava não só a palavra escrita, mas também as informações veiculadas pela comunicação social, remetendo, muitas vezes, os autores a um confinamento pedagógico: o silêncio, a não-existência pública, dada a proibição de ser feita qualquer referência aos que se opunham ao regime<sup>103</sup>. Ao impedirem a divulgação, o aparecimento público desses autores, estavam a garantir que eles ficassem excluídos do capital simbólico, pertença apenas do Estado e daqueles que produziam discursos legitimados pelo poder instituído. Entre 1926 e 1934, apenas os livros de carácter político e social estavam sujeitos à censura prévia. Contudo, qualquer texto podia *a posteriori* ser analisado e avaliado desde que houvesse uma denúncia. A partir desse período, a censura extremou as suas posições e todos os livros que abordassem questões sociais, religiosas, morais, mencionassem a política colonial portuguesa ou a guerra e aqueles que criticavam directamente ou de forma velada o Presidente do Conselho, as figuras do regime e questionavam a legitimidade do Estado Novo eram automaticamente proibidos e apreendidos:

(...) a missão da Censura consistia (...) em silenciar, ocultar, esbater na crueza da sua objectividade e verdade, ou do seu inconformismo e liberdade, todas as notícias, acontecimentos, ideias, críticas e manifestações de liberdade de expressão e criação artística, sob qualquer forma, e independentemente da sua origem (nacional ou internacional), sempre que fossem susceptíveis de pôr em causa a legitimidade do regime e a credibilidade dos seus dirigentes, ou de abalar os seus fundamentos políticos, princípios filosóficos, valores religiosos e morais, ou simplesmente

---

<sup>103</sup> Os jornais enviavam as provas com antecedência para serem aprovadas pela censura. Por essa razão, na página de rosto aparecia a indicação de que tinham sido visados pela censura (Ver anexo pág. 126). Os escritores que assumiam publicamente serem contra o regime, foram “mortos” pela comunicação social. Quer a actuação quer as obras de autores como Sophia de Mello Breyner, José-Augusto França, Natália Correia ou Alexandre Pinheiro Torres eram automaticamente silenciadas; outros conseguiam, por vezes, sair dessa morte imposta como foi o caso de Aquilino Ribeiro, José Rodrigues Miguéis ou Fernando Namora. Da perspectiva de Oliveira Marques, a censura foi o mecanismo repressivo mais eficaz do regime dado que “nenhuma palavra ou imagem podia ser publicada, pronunciada ou difundida sem prévia aprovação dos censores.” (Cf. MARQUES, A. H. de Oliveira - *História de Portugal*, vol. III, 3.ª ed., Lisboa: Palas Editores, 1986, pág. 426).

fossem consideradas capazes de ‘desorientar’ a opinião pública, ou inconvenientes para a ditadura<sup>104</sup>.

Foi o que sucedeu com *Marés* de Alves Redol e *Vagão J.* de Vergílio Ferreira já que aludiam a questões sociais; *Um Auto para Jerusalém* de Mário Cesariny e *Pessoas Livres* do Padre Felicidade Alves sobre questões religiosas; *Portugal e a Guerra* de Alfredo Pimenta e *André Malraux* de Vergílio Ferreira que incluíam tópicos sobre a guerra colonial; *Terra Morta* de Castro Soromenho e todas aquelas que faziam referência à política colonial manifestando o seu repúdio por tal situação (como era o caso de textos de diversos autores africanos de expressão portuguesa como Luandino Vieira ou Agostinho Neto); de igual forma, textos que mencionavam questões morais ou relativas à sexualidade eram proibidos. Apesar dessa censura, inexplicavelmente obras como *O Homem de Negro* de Miguel Tavares Rodrigo (com a alusão ao Presidente do Conselho) e *Nome de Guerra* de Almada Negreiros (onde se aborda os princípios morais e a sexualidade da época) circulavam sem qualquer tipo de restrição e *Cerromaior* de Manuel da Fonseca foi autorizado com cortes. Outro dos critérios usados pela censura prendia-se com a actuação política dos escritores como sucedia com Aquilino Ribeiro que, ao assumir-se como adversário do Estado Novo, viu os seus livros serem proibidos por questões meramente políticas. Também Miguel Torga era encarado como alguém perigoso, um agitador das mentes simples uma vez que as suas obras tinham particular aceitação entre os leitores das camadas menos favorecidas. Apesar disso, os *Novos Contos da Montanha* foram autorizados a circular, mas com cortes. A actuação dúbia e sem critérios rigorosos da censura é amplamente abordada por Cândido de Azevedo em *Mutiladas e Proibidas: Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo* e *A Censura: de Salazar a Marcelo Caetano*. De igual forma, Oliveira Marques refere que a diversidade dos censores – e consequentemente de conhecimentos culturais, discernimento adequado à correcta avaliação de uma obra –, bem como a não existência de um corpo centralizado de censores, de onde fossem difundidos princípios comuns de actuação, possibilitou que a sua actuação raiasse, por vezes, o conceito de absurdo ao mutilar textos inócuos e ao permitir que fossem divulgadas matérias que podiam interferir nos ditames do Estado<sup>105</sup>. Vários são os casos em que, depois de as obras terem sido analisadas pelo

<sup>104</sup> Cf. AZEVEDO, Cândido de - *A Censura: de Salazar a Marcelo Caetano*, Lisboa: Editorial Caminho, 1999, pág. 65.

<sup>105</sup> Cf. MARQUES, A. H. de Oliveira - *Op. Cit.*, pág. 426.

censor que as considerou impróprias para publicação, os livros foram publicados por decisão do Director Geral da Censura contrariamente ao esperado. Assim, Manuel Mendes viu *Estrada* ser publicado bem como Alexandre Cabral pôde publicar *Malta Brava*, Ferreira de Castro viu *A Missão* publicada (neste último caso, o Director Geral foi sensível ao facto de este escritor ter uma larga audiência nacional e estrangeira sendo que a proibição do livro poderia ter repercussões políticas indesejáveis); também a *Antologia Sociológica –I* de António Sérgio e *A Barca dos Sete Lemes* de Alves Redol escaparam à proibição (mais uma vez, no caso de Alves Redol, o livro não foi proibido dado já estar em circulação e retirá-lo do mercado acarretaria diversos inconvenientes). A situação inversa foi igualmente característica desta época. Apesar dos pareceres favoráveis à livre circulação, as seguintes obras foram proibidas pelo Director Geral de forma inexplicável: *O Caminho Fica Longe* de Vergílio Ferreira e *Democracia – Estudos Políticos e Sociais* de António Sérgio, por exemplo. Houve ainda o caso daqueles que, após a proibição, acabaram por ser editados com cortes ou substituições como *O Arcanjo Negro* de Aquilino Ribeiro, *Gaibéus* de Alves Redol ou *Casa Sem Pão* de Maria Archer<sup>106</sup>. Por isso, esse

Foi um tempo em que reinou a mordaza mais do que o silêncio e em que toda a palavra era mais perigosa do que pólvora. Por isso mesmo esse tempo encontrou na poesia o seu incêndio mais urgente. Era preciso levantar alto a palavra. Usá-la como rastilho. Viver de palavra em punho<sup>107</sup>.

Várias são as vozes que, durante esse período, lamentam as vicissitudes da pátria e que ousam denunciar o clima opressivo, mesmo que para tal recorram à capacidade metamorfoseadora e simbólica das palavras já que elas “tal como os cristais têm faces e eixos de rotação com propriedades diferentes, e a luz se refrange diferentemente conforme o modo como estes cristais-palavras estão orientados, conforme o modo como as lâminas polarizantes são cortadas e sobrepostas”<sup>108</sup>. Por isso mesmo, a censura acabou por originar uma “forma altamente original de criptotransmissão por parte dos

<sup>106</sup> Cândido de Azevedo, em *A Censura: de Salazar a Marcelo Caetano*, inclui uma lista de livros proibidos de autores portugueses e de expressão portuguesa (Cf. AZEVEDO, Cândido de - *Op. Cit.*, pp. 585 a 655). Segundo este autor, os critérios adoptados pela censura na apreciação das diversas publicações de carácter literário eram principalmente “de natureza política e ideológica, e daí o revestirem-se necessariamente, em regra geral, de carácter vago, subjectivo, contraditório, arbitrário e imprevisível.” (Cf. *Ibidem*, pág. 545).

<sup>107</sup> Cf. FANHA, José - *Op. Cit.*, pág. 10.

<sup>108</sup> Cf. CALVINO, Italo - *Ponto Final: Escritos sobre Literatura e Sociedade*, Lisboa: Teorema, 2003, pág. 190.

autores e de compreensão subentendida por parte dos públicos”<sup>109</sup> de forma a que o circuito comunicativo continuasse em efervescente ebulição, impedindo que os portugueses ficassem à margem da necessidade de resgatar as palavras da sua clausura e interpretassem os textos como um retrato do Portugal real e do seu ambiente letal. A actuação da censura e a forma nefasta como ela truncava os textos e cerceava a vontade criadora e libertadora do poeta é bem evidente nas palavras de Natália Correia (1959):

Tudo chegava pelo lado da sombra, do terror, da pegajosa ignomínia. Os esbirros amordaçavam a luz. Com as mãos mergulhadas nas estrelas que escondia nos bolsos o poeta assobiava uma pátria de brancura e paz. (...) O poema foi arrastado para a treva onde os estranguladores das palavras constroem o silêncio da sala de espelhos onde o tirano se masturba. O poema atravessou o inferno e alguns dos seus sons ficaram queimados<sup>110</sup>.

Este fragmento de prosa poética revela a capacidade que o poeta tem, enquanto ser criador, de intervir na sociedade que o rodeia e, neste caso, usando uma sátira corrosiva, apesar de camuflada, enfatizar todo o processo castrador que rodeava a criação poética, o uso da palavra. A incapacidade em nomear, em identificar a origem da opressão é, desde logo, notória no uso do pronome indefinido “Tudo” que, mais tarde será substituído pelo substantivo “tirano”, a origem da tensão e da negatividade. A própria actuação desse poder opressivo é visível na forma como ele se faz sentir sobre os seres: chega “pelo lado da sombra, do terror, da pegajosa ignomínia”. Porém esse “Tudo” acaba por ser segmentado e nomeado a partir da sua face visível: “os esbirros”. O sentido pejorativo inerente a este vocábulo é intensificado pelo seu poder destrutivo já que eles são capazes de *amordaçar a luz*. Devido a esse facto, o poeta – aquele que tem o poder da palavra – é forçado a esconder nos bolsos a fonte da luz – as “estrelas” – para que seja ainda possível sonhar “uma pátria de brancura e paz”. A esse sonho contrapõe-se a forma como “os esbirros” arrastam para a treva o poema e “os estranguladores das palavras constroem o silêncio”. A palavra do poeta é, neste contexto, submetida a uma lenta tortura que a consoante dupla presente no verbo “arrastar” permite visualizar, acto esse praticado na escuridão pelos “estranguladores”. O processo da censura é encarado como uma descida ao “inferno” da qual o poema não sai ileso: “alguns dos seus sons ficaram queimados”, no entanto, o poder castrador não atingiu o seu objectivo: remetê-lo ao silêncio.

<sup>109</sup> Cf. MARQUES, A. H. de Oliveira - *Op. Cit.*, pág. 428.

<sup>110</sup> Cf. CORREIA, Natália - “Comunicação” (1959) in *Poesia Completa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, pág. 173.

O ambiente característico desse inferno, que equivale ao do próprio país, assemelha-se a uma alienação colectiva, construída pelo auto-comprazimento do “tirano” perante essa realidade que ele próprio gerou. Os “estranguladores” levam o poema para “o silêncio da sala de espelhos” e a pluralidade do espelho, reflectindo e distorcendo as imagens, sugere esse cenário diabólico em que não é possível descobrir qual é, de facto, a imagem real. Esta alienação advém não só da impossibilidade de identificar uma imagem una e fidedigna, mas do silêncio que é construído nesse local onde “o tirano se masturba”, onde sozinho festeja o resultado dessa opressão e censura que conduziram ao silenciamento das vontades, das iniciativas para o destronar.

Também Sophia de Mello Breyner, no poema “Pranto pelo dia de hoje” (*Livro Sexto*, 1962), deixa bem evidentes as limitações que eram impostas a todo o gesto criador e a forma como se processava a perseguição a todos os que ousavam desconstruir a imagem do Portugal oficial:

Nunca choraremos bastante quando vemos  
 O gesto criador ser impedido  
 Nunca choraremos bastante quando vemos  
 Que quem ousa lutar é destruído  
 Por troças por insídias por venenos  
 E por outras maneiras que sabemos  
 Tão sábias tão subtis e tão peritas  
 Que não podem sequer ser bem descritas<sup>111</sup>.

O próprio título evidencia o sofrimento que domina o sujeito poético, já que o que ele se propõe fazer é um “pranto”, e o momento temporal a que se reporta esse lamento: “dia de hoje”. Contudo, esse “pranto” não é o bastante para ser equivalente à situação que lhe deu origem. Tal é notório na repetição anafórica de “Nunca choraremos bastante” que, ao incluir o advérbio de negação associado ao advérbio de intensidade/quantidade a ladear o verbo “chorar” no futuro do indicativo, enfatiza não só o prolongamento temporal do sofrimento como a incapacidade em carpir o presente para que ele seja ultrapassado. Torna-se claro que nem todas as lágrimas do mundo serão as suficientes para chorar o facto de o “gesto criador ser impedido” e “quem ousa lutar” ser destruído. Nesta alusão ao poder da censura e à perseguição de todos os que infringem os ditames do Estado está incluída também uma severa crítica à forma como

<sup>111</sup> Cf. BREYNER, Sophia de Mello - *Op. Cit.*, pág. 59.

o poder instituído tem acesso às palavras/opiniões dos que procuram exprimir um outro ponto de vista. O processo é muito simples já que um inimigo do Estado é silenciado não de forma violenta, mas denegrindo a sua imagem, aviltando o que de mais pessoal ele tem: a sua integridade e idoneidade. Esse processo corrosivo e silencioso, socorre-se das “troças”, “insídias”, “venenos” e “outras maneiras que sabemos” que, de tão sombrias e esquivas, nem é possível nomear. A astúcia desse processo é realçada na construção tripartida do sétimo verso, em que cada membro se inicia com o advérbio de intensidade “tão”, seguido de uma enumeração em que os sinais de pontuação foram omitidos. Esta ausência de pontuação, com exceção de um ponto final a encerrar a estrofe, permite adicionar sistematicamente o conteúdo de todos os versos, criando uma espécie de discurso compulsivo e ininterrupto tão característico dos prantos.

A perseguição feita à palavra implicou que se estabelecesse uma empatia entre o leitor e os desígnios do autor para que o primeiro descodificasse o texto na sua total amplitude. Essa empatia do leitor com os desígnios do autor é bem evidente em “As Palavras”<sup>112</sup> (1968) de Manuel Alegre:

Palavras tantas vezes perseguidas  
palavras tantas vezes violadas  
que não sabem cantar ajoelhadas  
que não se rendem mesmo se feridas.

Palavras tantas vezes proibidas  
e no entanto as únicas espadas  
que ferem sempre mesmo se quebradas  
vencedoras ainda que vencidas.

Palavras por quem eu já fui cativo  
na língua de Camões vos querem escravas  
palavras com que canto e onde estou vivo.

Mas se tudo nos levam isto nos resta:  
estamos de pé dentro de vós palavras.  
Nem outra glória há maior do que esta.

---

<sup>112</sup> Cf. ALEGRE, Manuel - *Praça da Canção/O Canto e As Armas*, 1.<sup>a</sup> ed. de bolso, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, pág. 218.

Ao longo do poema são referidas as diversas tentativas de impedir as palavras de comunicar, de ter outros sentidos que os que o Estado quer veicular. Por isso, elas foram “tantas vezes perseguidas”, “tantas vezes violadas”, “tantas vezes proibidas”, acto dilacerador realçado pelo uso da anáfora associado à aliteração das sibilantes. Porém, apesar de vítimas da censura, as palavras resistiram porque “não sabem cantar ajoelhadas”, “não se rendem mesmo se feridas”, nestas personificações profundamente expressivas. Ao contrário dos homens, que são silenciados dessa forma, as palavras resistem dado não ser possível anular a sua significação que está sempre dependente da sua interpretação por alguém<sup>113</sup>. Decorrente desse facto, mesmo quando parecem “vencidas”, as palavras são “vencedoras” na medida em que é nelas que o homem se projecta para não se anular: “Mas se tudo nos levam isto nos resta:/estamos de pé dentro de vós palavras./Nem outra glória há maior do que esta.” Independentemente dos esforços do poder instituído para escravizar as palavras – expurgá-las dos significados considerados incómodos para o regime -, esse acto torna-se inviável porque é nas palavras que o poeta “[está] vivo” e é com elas que ele manifesta a sua posição mesmo que de forma implícita. Elas são as “espadas” que restam aos homens para derrubar o silêncio imposto pelo Estado e conquistar a sua própria liberdade já que querem transformá-las em “escravas”.

Esse acto castrador, cerceador dos textos, que a todos procura controlar pelo uso imposto dos sentidos das palavras é realçado por Natália Correia em “É preciso avisar toda a gente”<sup>114</sup>. Nesse texto, a autora manifesta a urgência em alertar as pessoas para o facto de os textos não serem publicados de acordo com os originais; os textos impressos foram retalhados, cinzelados pela censura transmitindo, apenas, a sua interpretação daquele texto encarado, após a tortura a que foi sujeito, como inócuo:

É preciso avisar. Avisar o público contra os salteadores da prosa que, agachados nas moitas de certos suplementos literários (não sei se todos) saltam sobre a prosa alheia que querem depradar, reduzindo-a, com a ajuda da tesoura, ao texto que melhor se afeiçoa aos seus rancores que burilam em pateada crítica. (...)

<sup>113</sup> “A word sequence means nothing in particular until somebody either means something by it or understands something from it. There is no magic land of meanings outside human consciousness” (Cf. HIRSCH, E. D. Jr. – *Validity in Interpretation*, Fourth Printing, New Haven-London: Yale U.P., 1973, pág. 4).

<sup>114</sup> Cf. CORREIA, Natália – *A estrela de cada um*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004, pp. 47 a 50.



Mas entremos nos factos, já que sem eles, poderão as ratazanas da tesoura continuar a ter o beneplácito do leitor cristalinamente ignorante das agulhas que fazem este croché das transcrições retalhadas pelo bisturi clandestino dos cirurgiões da deturpação programada.

Para referir esse acto corrosivo da censura, Natália Correia utiliza a metáfora dos salteadores, do croché e dos cirurgiões. À semelhança de um salteador, também os censores se apoderam da escrita alheia para a submeter aos seus caprichos. Contudo esse é um acto praticado na penumbra, eles estão “agachados nas moitas” como um qualquer salteador, só que a sua actividade é mais ignóbil na medida em que a vítima é a prosa alheia que eles querem “depradar” de acordo com os *rancores* que os dominam no momento da captura. Depois dessa depuração, o texto é novamente tricotado de forma a que o leitor não se aperceba das omissões, dos cortes efectuados pelo “bisturi” que o poder central usou para eliminar as palavras que não interessavam ao Estado. Esses salteadores iniciam, assim, um processo de animalização já que se tornam em “ratazanas da tesoura”, nessa metáfora tão violenta indiciando a perda de todas as capacidades humanas<sup>115</sup>. Consciente do poder da censura, que é feita na escuridão, no anonimato, a autora acusa o censor de ser uma espécie de “travesti”, continuamente sem imagem própria, que se limita a reproduzir os ideais do Estado mesmo que isso implique falsear os textos:

Do que o *travesti* não gostou foi de que eu dissesse que a máscara que transfigura o cortador da prosa alheia em beata de sacristia literária, comprou-a ele à custa dos manipuladores de fundos que se divertem muito com este Carnaval dos puritanos.

Aplausos e assobios chama o ocluso glutão da mesa censória à sua oficina de rapinagem. Mas não assina. Não dá a cara. Porque a não tem. Tem focinho de cão de guarda das informações comprometidas nas aspas com que assinala o beatério do seu “engagement”. Compreende-se que não queira exibi-lo.

Quem gostar de censores que vá à missa do rapinante. Frequente-lhe o *mentidero*. Mas não me venha dizer que é contra a censura, a outra, a visível que um dia há-de acabar. Porque esta é que não acaba.

É nesse “*mentidero*”, nessa “oficina de rapinagem” que esse ser sem rosto forja novos textos, deturpando, senão mesmo subvertendo, os originais para que eles

---

<sup>115</sup> Também Miguel Torga, em *A Criação do Mundo*, salienta que esses agentes do Estado eram ainda mais prisioneiros do que o resto da população. A instituição que representavam sugara-lhes a personalidade, tornando-os em “Títeres de vontades alheias, a força que cuidavam encarnar vencera-os primeiro.” (Cf. TORGA, Miguel – *Op. Cit.*, pág. 412).

funcionem como um discurso apologético do regime. Esse “glutão” continua a agir como se fosse um animal comandado, sem livre arbítrio, daí ter “focinho de cão de guarda” e o que lhe compete guardar ferozmente é a imagem difundida pelo Estado, mesmo que para tal tenha que se dedicar a engolir as palavras alheias. Neste fragmento, a autora repreende também aqueles que assumem ser contra a censura, mas que são coniventes com essa actuação; também eles devem frequentar o “*mentidero*” e assistir à “missa do rapinante” (nessa alusão à união entre a Igreja e o Estado).

Todos os que não eram coniventes com os ideais do Estado, que não permaneceram alheados das atrocidades infligidas à população, acabavam por ser silenciados nas celas das prisões. Porém, muitos escritores, como é o caso de Manuel Alegre, optaram por referir metaforicamente aqueles que estavam incumbidos dessa tarefa: eles são os “fantasmas”, os que não são corpóreos e invadem o sono de cada prisioneiro:

Os fantasmas tinham entrado no meu sono, invadiram a minha casa no cimo da ternura; os fantasmas eram donos do país. E se eles viessem de repente, a meio da noite, e eu chamasse:

- Mãe!

a voz (tão calma) de minha mãe já nada poderia contra eles. Era um trabalho para mim, uma tarefa para todos aqueles que não podem suportar a sujeição. Eu nunca pude suportar a sujeição. Acaso poderia ter escolhido outro caminho?

Por isso, em Maio de 1963, eu estava na cadeia, isto é, de certo modo, eu estava no meu posto<sup>116</sup>.

Todos os textos eram alvo de uma depuração linguística com o único objectivo de os tornar úteis ao regime ou, pelo menos, inofensivos. Tal situação fez com que o material linguístico dos autores fosse reduzido a um determinado número de vocábulos.

A pré-selecção do material linguístico pelo aparelho de Estado é também evidenciada no poema de Manuel Alegre “No Meu País Há Uma Palavra Proibida”<sup>117</sup> (1968).

No meu país há uma palavra proibida.  
Mil vezes a prenderam mil vezes cresceu.  
E pulsa em nós como o pulsar da própria vida  
sabe ao sal deste mar tem a cor deste céu

<sup>116</sup> Cf. ALEGRE, Manuel – *Op. Cit.*, pp. 19-20.

<sup>117</sup> Cf. ALEGRE, Manuel – *Ibidem*, pp. 222-223.

no meu país há uma palavra proibida.

No meu país há uma palavra que se diz  
com a mesma ternura da palavra irmã.  
Palavra quente como o sol do meu país  
palavra clara como é cada manhã  
apesar da tristeza lá no meu país.

No meu país há uma palavra que se escreve  
sobre os muros à pressa pela noite dentro.  
Uma palavra assim nenhuma língua a teve  
tão ausência-presença tão feita de vento  
tão impossível de apagá-la onde se escreve.

No meu país há uma palavra onde se guarda  
tudo o que se não teve tudo o que não foi.  
Por ela a humilhação fabrica uma espingarda  
e há um tempo de luta no tempo que dói  
nessa palavra que nos guia que nos guarda.

Palavra que murmura nos verdes pinheiros  
o recado que o mar vem escrever nas areias.  
Se já em nós morreram velhos marinheiros  
há uma palavra que semeia em nossas veias  
um país que murmura nos verdes pinheiros.

No meu país em cada homem há uma palavra  
que rasga as trevas e as prisões: palavra-chave  
capaz de transformar em asa a mão que lavra.  
E é inútil prenderem-na que é luz e ave  
no meu país em cada homem essa palavra.

Palavra feita de montanhas praias vento.  
De verde pinho e mar azul. De sol. De sal.  
Não vale a pena proibirem o pensamento.  
Há uma palavra clandestina em Portugal  
que se escreve com todas as harpas do vento.

Nesse poema, Manuel Alegre não procurou camuflar as suas intenções, razão pela qual mais facilmente se detecta a crítica ao regime, à forma como ele silenciava certas palavras, neste caso a palavra liberdade.

Apesar de nunca ser, de facto, escrita, as referências que são utilizadas facilmente são associadas a ela: é “uma palavra proibida”, foi presa “mil vezes” e outras tantas cresceu, existe dentro de cada ser como a “própria vida”, “sabe ao sal deste mar tem a cor deste céu”, é dita com a mesma “ternura da palavra irmã”, é “quente” e “clara”, é escrita nos muros de noite e à pressa, não é possível apagá-la e é simultaneamente “ausência-presença”, é o símbolo de tudo “o que não se teve tudo o que não foi”, é o motor que permite superar a “humilhação” e guiar os homens, ela é constituída por toda a essência de Portugal e, por isso mesmo, não é possível rasurá-la nem omiti-la do pensamento porque este é inviolável. Ao unir-se ao próprio destino português, essa inaudível palavra aparece associada a diversos referentes históricos: a época dos descobrimentos, visível nos “verdes pinheiros”, no “mar”, no “sal” e nos “velhos marinheiros” que morreram. Imbuída desse espírito, ela ergue-se “espingarda” num tempo de luta e dor e apesar das tentativas de a aprisionarem, ela persiste “clandestina” a incentivar a hora em que todos poderão usá-la.

Mas se a reflexão sobre o material com que o poeta executa o seu trabalho é uma constante na forma de manipular os censores, o próprio conceito de poeta e da função que lhe compete exercer funcionam também como uma outra maneira de referir as condicionantes que lhes eram impostas e qual deveria ser a sua forma de actuação.

Sidónio Muralha encara a sua escrita como uma espécie de caminhada em que autor e texto são indissociáveis.

#### SONETO IMPERFEITO DA CAMINHADA PERFEITA<sup>118</sup>

Já não há mordanças, nem ameaças, nem algemas  
que possam perturbar a nossa caminhada,  
em que os poetas são os próprios versos dos poemas  
e onde cada poema é uma bandeira desfraldada.

Ninguém fala em parar ou regressar.

<sup>118</sup> Cf. MURALHA, Sidónio – “Passagem de Nível” (1942) *in Op. Cit.*, pág. 53.

Ninguém teme as mordanças ou algemas.  
 - O braço que bater há-de cansar  
 e os poetas são os próprios versos dos poemas.

Versos brandos... Ninguém mos peça agora.  
 Eu já não me pertenço: Sou da hora.  
 E não há mordanças, nem ameaças, nem algemas

que possam perturbar a nossa caminhada,  
 onde cada poema é uma bandeira desfraldada  
 e os poetas são os próprios versos dos poemas.

Por isso mesmo, o poeta transforma-se nos próprios versos que escreve e o poema “é uma bandeira desfraldada”. Esse percurso conjunto já não pode ser perturbado por “ameaças”, “algemas”, “mordanças” porque o medo foi debelado (repare-se na anáfora do pronome indefinido “Ninguém”) e por mais que o “braço que bate” persista nessa actuação, ele “há-de cansar” dado que “os poetas são os próprios versos dos poemas”. Tal como o próprio texto, o poeta deixou de pertencer a si próprio, ele é “da hora” e os seus versos não podem ser “brandos” já que o momento exige um outro tipo de intervenção. Neste poema é evidente a existência de uma qualquer força opressora que urge combater, que ao poeta compete unir-se ao que escreve e, nessa simbiose (evidenciada no uso do encavalgamento), extrapolar a sua actuação para além do próprio papel que usa para escrever.

De igual forma, Sophia de Mello Breyner encara a poesia como algo moral, como uma forma de explicar o universo que a rodeia e, nesse sentido, como “uma perseguição do real”. O poeta usa a poesia para defender a justiça já que ele não é um ser isolado, não habita “uma torre de marfim”, até os que pretendem manter-se à margem dos acontecimentos acabam por interferir no seu decurso devido ao poder persuasivo dos seus poemas. Assim sendo, as palavras que seleccionam não se prendem com meros princípios estéticos, mas com elas os poetas nomeiam a sua visão de mundo. As palavras são escolhidas pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança implícita com o real que nomeiam; dado que “Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseca à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa”<sup>119</sup>.

<sup>119</sup> Cf. BREYNER, Sophia de Mello – Depoimento proferido aquando da entrega do Prémio por *Livro Sexto* in *Revista Vértice*, vol. XXIV, n.º 252-253, Coimbra: RG, Setembro/Outubro 1964, pp. 554 a 556.

Desta perspectiva, numa sociedade oprimida e silenciada, a poesia assume o seu lado revolucionário já que ao ser “a mais funda implicação do homem no real, a poesia é necessariamente política e fundamento da política”<sup>120</sup>; torna-se a forma de combater a alienação colectiva e buscar a justiça. Sophia não dissocia, então, o discurso político do poético, muito embora apreenda que o último não pode ser programado pelo primeiro dado que é à poesia que compete profetizar o futuro e os caminhos possíveis, retirando o homem do seu alheamento. Num texto lido no Primeiro Congresso de Escritores Portugueses (15 de Maio de 1975, um ano após o derrube da ditadura), salienta que

(...) porque desalienar, conquistar a inteireza de cada homem é a finalidade radical de toda a política revolucionária, o projecto de uma política real é por sua natureza paralelo ao projecto da poesia. Mas olhando com atenção vemos que a tarefa específica da política é criar as condições em que a desalienação é possível. Em rigor a política não cria a desalienação mas sim a sua possibilidade.

É a poesia que desaliena, que funda a desalienação, que estabelece a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros, e com a vida, com o mundo e com as coisas<sup>121</sup>.

Nesta relação entre discurso poético e discurso político, o primeiro é valorizado já que em caso de discordância é a política que deve ser corrigida para se adequar aos caminhos propostos pela palavra poética. Para ela, os princípios que devem fundear a actuação de um escritor, o seu código de ética, seriam a luta contra a demagogia da degradação da palavra; a recusa em usar slogans; o exercício de uma acção crítica e a defesa de uma conjuntura em que a crítica construtiva fosse possível; a luta contra a “promoção do medíocre”<sup>122</sup>.

A consciência de que ao poeta compete ser a voz da recusa, a que não é silenciada, a que incentiva à luta pela liberdade, a que se nega a compactuar com o sistema ou a esquecer o ambiente envolvente, vivendo num mundo ficcional porque não-real, perpassa também o poema “Poeta Castrado, Não” de Ary dos Santos.

<sup>120</sup> Cf. BREYNER, Sophia de Mello – “Poesia e Revolução” in *O Nome das Coisas*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Edições Salamandra, 1986, pág. 75.

<sup>121</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 76.

<sup>122</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 78.

POETA CASTRADO, NÃO!<sup>123</sup>

Serei tudo o que disserem  
 por inveja ou negação:  
 cabeçudo dromedário  
 fogueira de exibição  
 teorema corolário  
 poema de mão em mão  
 lãzudo publicitário  
 malabarista cabrão.  
 Serei tudo o que disserem:  
 Poeta castrado não!

Os que entendem como eu  
 as linhas com que me escrevo  
 reconhecem o que é seu  
 em tudo quanto lhes devo:  
 ternura como já disse  
 sempre que faço um poema;  
 saudade que se partisse  
 me alagaria de pena;  
 e também uma alegria  
 uma coragem serena  
 em renegar a poesia  
 quando ela nos envenena.

Os que entendem como eu  
 a força que tem um verso  
 reconhecem o que é seu  
 quando lhes mostro o reverso:

Da fome já se não fala  
 -é tão vulgar que nos cansa  
 mas que dizer de uma bala  
 num esqueleto de criança?

Do frio não reza a história  
 -a morte é branda e letal –

<sup>123</sup> Cf. SANTOS, José Carlos Ary dos – “Resumo” (1972) in *Obra Poética*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Edições Avante, 1995, pp. 291-292.

mas que dizer da memória  
de uma bomba de napalm?  
E o resto que pode ser  
o poema dia a dia?  
- Um bisturi a crescer  
nas coxas de uma judia;  
um filho que vai nascer  
parido por asfixia?!  
-Ah não me venham dizer  
que é fonética a poesia!

Serei tudo o que disserem  
por temor ou negação:  
demagogo mau profeta  
falso médico ladrão  
prostituta proxeneta  
espoleta televisão.  
Serei tudo o que disserem:  
Poeta castrado não!

Nele o poeta assume claramente que poderá ser tudo o que os outros, neste caso o Estado, quiserem dele; só não admite que o silenciem, daí a repetição constante dessa espécie de grito de repúdio: “Poeta castrado não!”.

Ao longo do poema, faz-se referência a todo o tipo de situações impostas que o poeta parece disposto a assumir, numa ampla enumeração aparentemente caótica dada a falta de pontuação que permite ir associando os vários termos para a construção de um todo: ele não se importa de ser “cabeçudo”, “malabarista”, “publicitário”, “falso médico”, “prostituta”, só não abdica da sua voz para revelar todas as atrocidades cometidas pelo regime e pelos homens. Por isso mesmo, salienta que o que escreve tem de ser entendido, no entanto sabe que nem todos estão aptos a decodificar as suas palavras: só “Os que entendem como eu”.

Será esse círculo de eleitos que detectará a “ternura”, a “saudades”, a “alegria”, a “coragem serena”, a renúncia da poesia feita em prol do regime e que “nos envenena”. Ao pretender distanciar-se daqueles que omitem a realidade, o poeta enumera as situações que merecem que ele não se cale, recorrendo a uma sucessão de perguntas retóricas que enfatizam a indiferença com que a população encara esses acontecimentos: as crianças mortas na guerra, o uso das bombas atômicas, a discriminação, entre muitas



outras situações. Decorrente dessa posição, conclui que a poesia não é algo meramente fonético; a sua função não é ser apenas uma sucessão de sons sem sentido, é através de cada verso e da sua força que o poeta mostra “o reverso” das situações idealizadas pelo poder instituído com o intuito de camuflar as vicissitudes de um qualquer regime político, é através das palavras que ele torna audível a sua repugnância pelas circunstâncias que o envolvem e são o instrumento deixado à sua disposição para denunciar, desmascarar a hipocrisia generalizada incentivada pelo aparelho de Estado.

O poeta constata, assim, que toda a palavra escrita tem que ser interpretada. Para que esse processo ocorra é necessário que o leitor seja capaz de estabelecer um diálogo com o texto e descobrir, realmente, o que essa sucessão de sons pretende significar já que, como salienta Gerald Prince: “Reading is an activity that presupposes a text (a set of visually presented linguistic symbols from which meaning can be extracted), a reader (an agent capable of extracting meaning from that text), and an interaction between the text and the reader such that the latter is able to answer correctly at least some questions about the meaning of the former”<sup>124</sup>. Inicia-se, dessa forma, um processo a que Juan Carlos Alonso denomina de participação, dado que é necessária a colaboração do poeta, do texto e do leitor para a interpretação e revelação estética que permite ao leitor, a partir da comparação de vivências similares, ficar em empatia com as vivências do próprio poeta:

El concepto de participación en poesía implica al poeta como artífice del proceso creador ya a la propia poesía en su constitución material y en su potencialidad estética que revela una verdad interior a través del ensimismamiento lector. Poeta y lector se implican, por tanto, en esta participación desarrollando y dando luz propia a la revelación poética. El lector, que participa de situaciones similares a la experiencia emocional del poeta, se transfigura a través del poema. Su participación es indispensable para dar plenitud al fenómeno comunicativo y estético. El lector se encuentra con la obra rica en presencias y en potencialidades, y se enfrenta al poema con un espíritu activo. La interpretación se realiza desde la poética formal hasta el aspecto semántico y referencial del poema<sup>125</sup>.

<sup>124</sup> Cf. PRINCE, Gerald – “Notes on the Text as Reader” in SULEIMAN, Susan R. e CROSMAN, Inge (ed.) – *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*, Princeton/New Jersey: Princeton U.P., 1980, pág. 225.

<sup>125</sup> Cf. GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos - “La expresividad en la lírica” in SOUSA, Carlos Mendes de e PATRÍCIO, Rita (org.) - *Largo Mundo Alumiado – Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, vol. II, Braga: Centro de Estudos Humanísticos, 2004, pág. 578.

Se autores como Sidónio Muralha, Manuel Alegre e Ary dos Santos optaram por incluir nos seus textos as críticas a uma situação adversa à criação poética, outros autores procuraram veicular essa repulsa pelos valores e situações instituídas pelo sistema de forma implícita, exigindo uma maior colaboração do leitor nessa interpretação dos textos. Não é, por isso, de estranhar que Alexandre O'Neill tenha optado por fazer referência ao Portugal seu contemporâneo e à forma como as pessoas viviam socorrendo-se das metáforas do medo e dos monstros para ilustrar a perseguição, a desconfiança que havia dominado todos, fazendo com que as pessoas não confiassem nos familiares, nem em si próprios e não ousassem partilhar ideias; ou que outros autores tenham recorrido a intertextos clássicos, bíblicos ou da lírica trovadoresca para contornar os censores e reactualizando esses referentes transformar a palavra na arma mais intensa e fértil na luta contra a ditadura.

Ao longo de quase quarenta anos, estas referências ao poder castrador da censura faziam parte integrante das obras dos mais variados escritores que lutavam denodadamente para que a liberdade fosse, realmente, acessível a todos. Sem ela, o ser humano vive com “a corda na garganta” e, assim ameaçado, nem o poeta pode cantar, já que foi “tolhido da inspiração”, como refere Miguel Torga.

#### AR LIVRE<sup>126</sup>

Ar livre, que não respiro!  
 Ou são pela asfixia?  
 Miséria de cobardia  
 Que não arromba a janela  
 Da sala onde a fantasia  
 Estiola e fica amarela!

Ar livre, digo-vos eu!  
 Ou estamos nalgum museu  
 De manequins de cartão?  
 Abaixo! E ninguém se importe!  
 Antes o caos que a morte...  
 De par em par, pois então?!

<sup>126</sup> Cf. TORGA, Miguel – “Cântico do Homem” (1950) in *Antologia Poética*, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, pp. 117-118.

Ar livre! Correntes de ar  
 Por toda a casa empestada!  
 (Vendavais na terra inteira,  
 A própria dor arejada,  
 - E nós nesta borralheira  
 De estufa calafetada!)

Ar livre! Que ninguém canta  
 Com a corda na garganta,  
 Tolhido da inspiração!  
 Ar livre, como se tem  
 Fora do ventre da mãe  
 Desligado do cordão!

Ar livre, sem restrições!  
 Ou há pulmões,  
 Ou não há!  
 Fechem as outras riquezas,  
 Mas tenham fartas as mesas  
 Do ar que a vida nos dá!

A asfixia do sujeito poético, que pode simbolizar a de todo um país, é recorrentemente enfatizada no poema devido à repetição anafórica da expressão “Ar livre”, associada às frases exclamativas. Numa espécie de diálogo virtual com o receptor plural (“Ar livre, digo-vos eu!”), explicita-se o que está na origem dessa falta de ar. Vive-se estagnado, confinado a um tempo passado e hermético, impermeável à mudança já que o sujeito tem consciência de que vive “nalgum museu”, que as janelas estão fechadas como numa “estufa calafetada” e ninguém age devido à “Miséria de cobardia”. Tolhida a fantasia, retidos num tempo-outro que os distancia do mundo por onde passam “Vendavais”, nem os construtores de palavras conseguem cantar. Assim sendo, o sujeito poético deseja vivamente o caos – dado que o encara como o oposto da morte em que vivem –, o poder usar os pulmões e respirar livremente, sentir que voltou a estar “Fora do ventre da mãe/Desligado do Cordão!”. A possibilidade de dizer o que pensa, de não ser comandado por uma força exterior a si próprio leva o sujeito poético a solicitar que todas as riquezas sejam fechadas, mas que lhe permitam ter acesso àquela que é essencial ao homem: o “ar que a vida nos dá!”.

Este poema de Torga coaduna-se com a posição defendida por Italo Calvino a propósito da função do escritor do século XXI. Se, num século onde aparentemente as ditaduras não existem – as políticas, as instituídas pelo poder político -, há ainda a necessidade de o escritor manifestar um empenho político, em tomar partido e comprometer-se com a divulgação de determinadas ideias; essa atitude de compromisso com um quotidiano silenciado, aprisionado, que urgia debelar, era ainda mais fulcral na época das ditaduras, como foi o caso de grande parte do século XX em Portugal.

Nunca, como no momento actual, a realidade desafiara tão ostensivamente os artistas, e, mais do que nunca, eles sentiam a urgência de a olhar de frente e desmascarar, para que não ficassem sem denúncia e acusação os crimes do mundo<sup>127</sup>.

A literatura, por oposição com outros discursos, parece não ter muitas áreas para investigar e ensinar; porém as que lhe são inerentes são exclusivamente suas como “o modo de olhar o próximo e a si mesmo, de pôr em relação factos pessoais e factos gerais, de atribuir valor a pequenas coisas ou a grandes, de considerar os seus próprios limites e vício e os dos outros, de achar as proporções da vida, e o lugar que nesta tem o amor, e a sua força e o seu ritmo, e o lugar da morte, o modo de pensar ou não pensar nela; a literatura pode ensinar a dureza, a piedade, a tristeza, a ironia, o humorismo, e muitas outras coisas necessárias e difíceis como estas.”<sup>128</sup>

A leitura dos mais diversos tipos de textos e da obra poética da generalidade dos escritores da época da ditadura salazarista implica uma activa participação do leitor ao qual se pede que detecte o sentido do texto pela associação do que está explícito e implícito. Como menciona Wolfgang Iser:

Communication in literature, then, is a process set in motion and regulated, not by a given code, but by a mutually restrictive and magnifying interaction between the explicit and the implicit, between revelation and concealment. What is concealed spurs the reader into action, but this action is also controlled by what is revealed; the explicit in its turn is transformed when the implicit has been brought to light<sup>129</sup>.

<sup>127</sup> Cf. TORGA, Miguel - *A Criação do Mundo* (1937-1981), 2.ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999, pp. 396-397.

<sup>128</sup> Cf. CALVINO, Italo – *Op. Cit.*, pág. 29.

<sup>129</sup> Cf. ISER, Wolfgang – “Interaction between Text and Reader” in SULEIMAN, Susan R. e CROSMAN, Inge (ed.) – *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*, Princeton/New Jersey: Princeton U.P., 1980, pág. 111.

A poesia desta época actualiza, assim, todas as suas potencialidades; a perseguição à palavra escrita fez com que a literatura mostrasse as suas verdadeiras capacidades, desafiando o poder instituído. Ela surge, nestes contextos, como um instrumento de auto-consciência da sociedade, como a voz dos que a não têm ou não podem usar, os olhos que vêem para lá da mera aparência e o ouvido que escuta o que os políticos não querem ouvir. Nos regimes que perseguem e silenciam os escritores, não é só a literatura que é visada; também os outros tipos de discurso, enquanto veiculação de ideias opostas às do Estado, são proibidos. Por isso, Italo Calvino menciona que “A narrativa, a poesia, a crítica literária, adquirem [nesses] países um especial peso específico político enquanto dão voz a todos os que não têm voz.”<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Cf. CALVINO, Italo – *Op. Cit.*, pp 351-352.

### CAPÍTULO III

#### O REINO DA PALAVRA: A LUTA PELA LIBERDADE

Por aqui andamos a morder as palavras  
 dia a dia no tédio dos cafés  
 por aqui andaremos até quando  
 a fabricar tempestades particulares  
 a escrever poemas com as unhas à mostra  
 e uma faca de gelo nas espáduas  
 por aqui continuamos ácidos cortantes  
 a rugir quotidianamente  
 até ao limite da respiração  
 enquanto os corações se vão enchendo de areia  
 lentamente  
 lentamente.

Egito Gonçalves<sup>131</sup>

Durante o período da ditadura salazarista, a generalidade dos autores procurou de forma mais ou menos perceptível assumir uma posição quanto à ideologia oficial e veicular a sua recusa em compactuar com um opressor sistema de valores que se pretendia incutir na população bem como com um poder censório que se imiscuía no relacionamento entre as pessoas.

Com o intuito de desmistificar esse poder avassalador, os autores procuraram incluir nos seus textos essas referências ao Portugal seu contemporâneo e à forma como era permitido viver num tal regime. Conscientes do poder do aparelho de Estado e dos braços tentaculares da censura, a maioria dos escritores ousou inventar uma outra forma de emitir a sua voz, o seu desacordo, sem que o texto fosse dilacerado pelos censores. Decorrente dessa vontade, a intenção destes autores, mesmo que por vezes inconsciente, era fazer ouvir a voz da revolta, do inconformismo, da luta pela destruição de um sistema castrador. Como salienta José Fanha, para combater a mordaza havia apenas a palavra que “surgia como um pão necessário, um acto desesperado de refundação da mais clara esperança”<sup>132</sup>.

<sup>131</sup> Cf. GOÇALVES, Egito – *Poemas Políticos* (1952-1979), Lisboa: Moraes Editores, 1980, pág. 53.

<sup>132</sup> Cf. FANHA, José – *Op. Cit.*, pág. 10.

Por isso mesmo, também os textos evidenciam essa luta pela liberdade, pela necessidade de implodir um sistema opressivo que impedia qualquer gesto criador; de igual forma, o leitor da época buscava nesses textos o conforto para a sua vida aprisionada, a esperança num futuro diferente.

Para poderem ultrapassar os limites impostos pelo Estado, os escritores fizeram uso do poder metamorfoseador e simbólico das palavras a fim de iludir a censura, fazendo-a crer que os textos eram inofensivos, que neles nada existia que recriminasse o poder instituído. É, dessa forma que, independentemente da corrente estética e posicionamento ideológico de cada autor, a generalidade dos escritores portugueses acabou por assumir um conjunto de subterfúgios comuns que lhes permitia difundir o seu apelo à luta contra o sistema de forma camuflada. Alguns desses processos estão directamente relacionados com a própria criação poética e não é, por isso, de estranhar que entre eles se encontrem a metáfora das palavras, a reflexão sobre a função do poeta, a metáfora do medo e dos monstros, a referência a relações inter-pessoais, o uso de intertextos bíblicos e clássicos e a reutilização de temas característicos da lírica trovadoresca para transmitir de forma simbólica o que urgia fazer num país amordaçado e ensurdecido.

Dentro deste ambiente de opressão e dissimulação, o poeta usa o poder transfigurador e persuasor da palavra para reflectir sobre o mundo que o rodeia. Por não existir “repouso ‘no reino das palavras’, porque nele se espelha, se empenha e se renova o que há de mais profundo na condição humana”<sup>133</sup> é possível detectar esse clima opressivo, nefasto do Portugal salazarista, a partir da análise do poema “You are welcome to Elsinore”<sup>134</sup> (*Pena Capital*, 1957) de Mário Cesariny que, supostamente, aborda o problema da escrita poética assim como “Com Palavras”<sup>135</sup> (*Poemas Políticos*, 1952-1979) de Egito Gonçalves e de “Ser ou não ser”<sup>136</sup> (*O Canto e as Armas*, 1967) de Manuel Alegre onde se procura descrever a degradação progressiva desse longínquo reino de Hamlet: a Dinamarca.

No entanto, mesmo para quem os aborde desconhecendo o contexto em que foram produzidos, a opressão, a incomunicabilidade e o medo estão latentes em todas as estrofes do primeiro poema; a incapacidade de utilizar todo o léxico de uma língua

<sup>133</sup> Cf. MOURÃO-FERREIRA, David – *Op. Cit.*, pág. 27.

<sup>134</sup> Cf. CESARINY, Mário – *Pena Capital* (1957), Lisboa: Assírio & Alvim, 1982, pp. 37-38.

<sup>135</sup> Cf. GONÇALVES, Egito – *Op. Cit.*, pág. 65.

<sup>136</sup> Cf. ALEGRE, Manuel - *O Canto e as Armas* (1967), 3ª ed., Coimbra: Centelha, 1974. pág. 116-117.

devido a restrições externas a ela própria estão patentes no segundo; assim como a anuência, o conformismo e devastação de uma pátria estão no terceiro.

YOU ARE WELCOME TO ELSINORE

Entre nós e as palavras há metal fundente  
entre nós e as palavras há hélices que andam  
e podem dar-nos morte    violar-nos    tirar  
do mais fundo de nós o mais útil segredo  
entre nós e as palavras há perfis ardentes  
espaços cheios de gente de costas  
altas flores venenosas    portas por abrir  
e escadas e ponteiros e crianças sentadas  
à espera do seu tempo e do seu precipício

Ao longo da muralha que habitamos  
há palavras de vida    há palavras de morte  
há palavras imensas, que esperam por nós  
e outras, frágeis, que deixaram de esperar  
há palavras acesas como barcos  
há palavras homens, palavras que guardam  
o seu segredo e a sua posição

Entre nós e as palavras, surdamente,  
as mãos e as paredes de Elsenor  
E há palavras e nocturnas palavras gemidos  
palavras que nos sobem ilegíveis à boca  
palavras diamantes palavras nunca escritas  
palavras impossíveis de escrever  
por não termos connosco cordas de violinos  
nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar  
e os braços dos amantes escrevem muito alto  
muito além do azul onde oxidados morrem  
palavras maternais só sombra só solução  
só espasmo só amor só solidão desfeita

Entre nós e as palavras, os emparedados  
e entre nós e as palavras, o nosso dever falar



O poema de Cesariny inicia com um convite, uma recepção de boas-vindas, explícito no próprio título: sê/sede bem-vindo/vindos a Elsinore. Porém a referência a este local, transporta-nos para o ambiente de tensão dramática do *Hamlet* de Shakespeare. Esse é o espaço das dúvidas sobre o ser, das reflexões sobre a vida, das lutas pelo poder. Desta perspectiva, este convite está imbuído de um carácter irónico já que nos convida a partilhar um espaço nefasto e destrutivo.

Elsinore surge como uma espécie de mediador, de espaço separador que se interpõe entre o sujeito poético plural – “nós” – (insistentemente reiterado ao longo do poema através da repetição anafórica) e as palavras (o seu poder criador e libertador). Essa designação global é, depois, particularizada.

O primeiro contacto é feito com a parte que representa o mundo-máquina: com o seu “metal fundente” e as “hélices que andam” e desempenham o papel de um assassino. Esta personificação das hélices tem um carácter extremamente violento uma vez que elas não só podem “dar-nos morte”, mas principalmente violar a nossa intimidade – a alma – para tirar “do fundo de nós o mais útil segredo”. Por esse motivo, elas geram a angústia de não poder guardá-lo, de não saber quando o “nós” vai ser roubado, sendo-lhe retirado o seu próprio eu, a sua individualidade e os seus pensamentos. Esta violação do pensamento é visualmente perceptível não só pelos espaços em branco que isolam a forma verbal “violar-nos”, mas também pelo uso da conjugação perifrástica no presente do indicativo (“podem dar-nos morte”, “[podem] violar-nos”, “[podem] tirar...”) que projecta num tempo futuro e indeterminado a acção agressiva das hélices.

O segundo contacto com Elsinore, apresenta um mundo aparentemente mais humanizado. No entanto, nesse espaço estão disseminados vocábulos e expressões com conotações negativas. Tal é o caso de “perfis ardentes” que, se por um lado, podem ser vistos como sugestões do entusiasmo, da euforia; por outro, remetem para silhuetas capazes de queimar, de destruir sem necessidade de se materializarem. Também as pessoas que deambulam por este local são incapazes de comunicar, funcionam como estranhos, como seres que não compartilham os mesmos projectos e ideias, por isso, estão “de costas”. Uma outra referência disfórica é a menção às “altas flores venenosas”. Muito embora exteriormente possam estar associadas à beleza ou à sua simulação, elas minam a existência já que são letais e esse carácter nefasto é intensificado pelo recurso à aliteração da sibilante.

Apesar destas referências disfóricas, este espaço apresenta alguns laivos de esperança. Há ainda “portas por abrir” (nem tudo se esgotou, há outras possibilidades a explorar) e há “crianças” (aquelas que representam a eterna capacidade humana para sonhar e perseverar). Esta ideia é intensificada pelo recurso simultâneo à enumeração, aliteração e reiteração da conjunção copulativa “e” (“e escadas e ponteiros e crianças sentadas”). Este verso gera uma certa ansiedade relativa à espera, uma vez que as crianças estão inactivas. Com efeito estas “crianças sentadas” (o próprio nós) estão nesse espaço negativo “à espera do seu tempo e do seu precipício”: elas aguardam o momento em que urge ser, isto é, em que é necessário iniciar, agir, mesmo que a esse início esteja inerente o fim (a destruição, a morte).

Após esta humanização do espaço, ele metamorfoseia-se e passa a ser a metáfora da própria vida, é a “muralha que habitamos”. Mais uma vez, enfatiza-se o facto de o sujeito poético plural viver aprisionado, rodeado por uma barreira inexpugnável, intransponível, geradora do isolamento, da solidão, que o impede de comunicar e ser. Elsinore revela, assim, o seu carácter dominador das individualidades. Por isso mesmo, há duas categorias de palavras que o povoam: as “de vida” e as “de morte”. Esta constatação constrói-se a partir de uma ambiguidade já que estes dois grupos podem ser encarados como as palavras geradoras de vida e as que a destroem ou aniquilam; porém, as primeiras são “imensas”, “esperam por nós” (pela criança que ainda não agiu, que ainda não descobriu o “seu tempo”), as segundas, as “que deixaram de esperar” (aquelas que morreram, que se tornaram vãs, que foram espoliadas do seu significado). Apesar da opressão contínua de Elsinore, nem todas as possibilidades se esgotaram, já que “há palavras acesas como barcos” (dominadas pela ânsia da liberdade, não foram feitas prisioneiras, liberdade essa realçada pelo uso da comparação, aliteração e a imagem associada à visualidade do adjetivo “acesas”) e “palavras homens” (numa fusão total entre homem e poder persuasor/criador da palavra). No entanto, essa breve esperança é aniquilada pela consciência que o sujeito poético de tem que estas palavras são inacessíveis, “guardam/o seu segredo e a sua posição”, para que as hélices as não extirpem do seu conteúdo. De novo é realçada a incapacidade de comunicar livremente, de confidenciar ideias por opção, imposição ou medo.

Este cenário controlador vai atingir o seu apogeu na terceira estrofe, quando Elsinore assume todas as suas potencialidades, daí a abundância de aliterações das nasais e da sibilante para sugerir auditivamente esse ambiente opressivo e ameaçador. A sua presença impõe-se “surdamente” e surgem as suas “mãos e as paredes” a sugerir a

ideia da prisão, do enclausuramento, da impossibilidade de fuga. De igual forma, este poder opressor determina o tipo de palavras existentes: são as “nocturnas palavras gemidos”, o sofrimento. Novamente ocorre uma certa ambiguidade: se as palavras podem implicar, neste contexto, a referência ao desalento, é possível também associar-lhes a capacidade de segredarem e murmurarem, daí a sua escuridão e quase inaudibilidade. Desta perspectiva, vislumbra-se uma nova esperança: surge a vontade de o sujeito poético se fazer ouvir. Mas a este propósito está inerente uma nova dificuldade: estas palavras são “ilegíveis” (ninguém as descodifica). Apesar disso, elas são “diamantes” (o brilho, a transparência, a revelação), embora “nunca escritas” porque ainda não foram inventadas ou devido ao seu cariz oral, já que a palavra escrita compromete o seu autor, denuncia o seu pensamento; há também aquelas que são “impossíveis de escrever” devido à presença surda de Elsinore que tudo e todos controla até ao mais íntimo de cada um. A esta situação acrescem duas outras impossibilidades: o instrumento que as tocava está danificado - faltam as “cordas de violinos” (expressão esta que cumula em si a metáfora das cordas vocais, da mudez voluntária ou imposta e a referência à música enquanto veículo da manifestação da vitória da liberdade) – e seria necessário usar o que não se encontra disponível - “todo o sangue do mundo” e “todo o amplexo do ar”. Este verso, construído a partir de um paralelismo anafórico associado à hipérbole, permite visualizar o tipo de esforço que seria exigido às “crianças sentadas” para superarem o poder de Elsinore. De imediato, surge um leve resquício de possibilidade de anulação dessa entidade opressiva: “os braços dos amantes escrevem muito alto/muito além do azul”. Num primeiro momento parece que há algumas vozes que ainda conseguem exprimir com palavras o que pensam, mesmo que isso implique escrever num papel diferente: no firmamento, no azul de todas as possibilidades. Mas se esse caminho distante, enfatizado pela repetição do advérbio de intensidade “muito”, pode ser percorrido pelos “braços dos amantes”; é nesse azul que eles encontram o seu “precipício”, a morte por oxidação. A esta breve esperança está também inerente a própria destruição da vontade do eu (bem perceptível pelo uso da anástrofe que prolonga o efeito da morte já que o tempo verbal utilizado é o presente do indicativo que não permite formular hipóteses de fuga). O ambiente opressor é explorado até à exaustão, muito embora sempre pincelado de vislumbres de perspectivas positivas. É o caso do final desta estrofe em que se lembram as “palavras maternais”, aquelas que geram a vida, as que representam a esperança incondicional nos outros; mas também estas aparecem desvirtuadas, associadas ao sofrimento calado, “só sombra só soluço/só

espasmo só amor só solidão desfeita”. Mesmo estas palavras estão impossibilitadas de se compartilharem com os outros/outras, vivem no mundo da solidão e, mesmo essa, “desfeita”; tal decorre da presença surda das muralhas que nos cercam e das hélices que nos violam. Esta negatividade torna-se particularmente notória pela repetição sistemática do advérbio de exclusão “só” associado à aliteração e à alternância entre a vogal aberta do advérbio e uma profusão de vogais fechadas nas restantes palavras.

Traçado este retrato claramente negativo, o sujeito poético sintetiza no dístico final o seu conselho, a sua hipótese de solução. Elsinore – o espaço “Entre nós e as palavras” – está preenchido pelos “emparedados”, pelos prisioneiros do silêncio, condenados à solidão perpétua; mas, simultaneamente pelo “nosso dever falar”, pela nossa obrigação em não compactuar, em dar por terminado o tempo da espera. Decorrente dessa situação, o poema termina com essa conjugação perifrástica apenas composta por infinitivos: a liberdade inerente à obrigação de não calar é ainda uma leve potencialidade que urge actualizar pelo uso da palavra.

O convite inicial acaba por ser um duplo convite. Cada um de nós é convidado a ver o mundo da opressão, fingimento e medo que separa homem e palavras devido à silhueta omnipresente de Elsinore. Inerente a este, está o segundo convite: apela-se à actuação, ao agir das “crianças sentadas” que deverão denunciar essa presença avassaladora para que ela seja derrotada.

Da mesma forma que Manuel Alegre referia que as palavras foram “tantas vezes violadas”, também Egito Gonçalves, no poema “Com Palavras”, reflecte sobre as limitações do seu material de escrita.

#### Com Palavras

Com palavras me ergo em cada dia!  
Com palavras lavo, nas manhãs, o rosto  
e saio para a rua.  
Com palavras - inaudíveis - grito  
para rasgar os risos que nos cercam.

Ah!, de palavras estamos todos cheios.  
Possuímos arquivos, sabemo-las de cor  
em quatro ou cinco línguas.  
Tomamo-las à noite em comprimidos  
para dormir o cansaço.

As palavras embrulham-se na língua.  
 As mais puras transformam-se, violáceas,  
 roxas de silêncio. De que servem  
 asfíxiadas em saliva, prisioneiras?

Possuímos, das palavras, as mais belas;  
 as que seivam o amor, a liberdade...  
 Engulo-as perguntando-me se um dia  
 as poderei navegar; se alguma vez  
 dilatarei o pulmão que as encerra.

Atravessa-nos um rio de palavras:  
 Com elas me deito, me levanto,  
 e faltam-me palavras para contar...

O poema indicia, desde logo, que no decurso do texto vai ser feita a apologia ou a rejeição do material com que o poeta exerce o seu ofício: as palavras. Não é, por isso, de estranhar, que o vocábulo “palavras” e a expressão “Com palavras” apareçam disseminados insistentemente ao longo do texto; essa proliferação torna-se mais evidente não só pelo uso da anáfora na primeira estrofe mas também pela sua substituição por pronomes pessoais e determinantes artigos definidos.

A ênfase colocada nesse material linguístico é importante na medida em que o poema surge como um questionar a utilização que damos às palavras, a forma como elas nos perseguem quotidianamente nas mais ínfimas tarefas e a incapacidade de comunicarmos por não descobirmos a palavra adequada ou por ela nos estar vedada. Decorrente dessa reflexão, o sujeito poético constatará, no final, que “Com elas [se deita], [se levanta],/ e faltam-[lhe] palavras para contar...”; consciente do poder da palavra enquanto veículo de transmissão das ideias, enquanto meio de controlar os seres pela persuasão do discurso, o sujeito poético apreende que as muitas palavras que tem ao seu dispor não lhe permitem verbalizar as suas ideias, não são as suficientes para comunicar, daí o uso das reticências no final de alguns versos para tentar substituir os vocábulos em falta. A angústia que domina o Eu é tanto maior, quanto a sua certeza de que “de palavras estamos todos cheios”. Há, assim, uma espécie de saturação, de opressão gerada pelas palavras que a aliteração das sibilantes e reiteração sistemática do vocábulo “palavras” propiciam.

Por outro lado, a vida do sujeito poético é feita de palavras. É com elas que ele se ergue (de notar o valor desta forma verbal, conotada com a edificação de nações e com princípios religiosos), se lava e sai para a rua. O domínio das palavras é tanto mais desesperante quanto maior é o arquivo do léxico de uma língua de que dispomos: não só dominamos a nossa como outras. O próprio vocábulo “arquivos” salienta o facto de esse conhecimento ser meramente passivo. Verifica-se, desta forma, um esvaziamento do sentido das palavras já que nos limitamos a “[sabê-las] de cor”. Essa bipolarização – palavra activa e palavra passiva – permite que elas adquiram uma nova função: a de analgésico: “Tomamo-las à noite em comprimidos/para dormir o cansaço”. Se a metáfora lhes concede o efeito de um calmante, a personificação e a transformação de um verbo intransitivo em transitivo (“dormir”) salienta a possibilidade de alienação, o efeito do cansaço sobre a capacidade de utilizar pertinentemente as ideias e as palavras.

A ausência de comunicação não é só notória quando o cansaço se instaura. É com as palavras que o rodeiam que o sujeito poético procura “rasgar os risos que nos cercam”; neste caso, todos os ruídos que dificultam a comunicação. Dificuldades essas realçadas pela aliteração da vibrante e das sibilantes bem como pelo uso da antítese “Com palavras inaudíveis – grito”. A vontade que o sujeito exprime é ingloria já que o seu grito não ultrapassa a barreira criada pelos risos. Por isso, o verbo “cercar” enfatiza a ideia da prisão que os envolve assim como a utilização dos travessões a ladear o adjectivo “inaudíveis”. Essa incapacidade em transmitir uma mensagem afecta a própria essência das palavras. Por essa razão, elas “embrulham-se na língua” e “As mais puras transformam-se, violáceas/roxas de silêncio”. Cria-se uma espécie de dislexia gerada por uma certa asfixia advinda da ausência de comunicação que afecta até as palavras mais cristalinas. Esta transformação é reforçada pela gradação ao nível das cores e pela metáfora que intensificam o silêncio avassalador. É este último, motor das transformações, que gera a crueldade nas palavras e que, tal como os risos, as torna prisioneiras. Perante essa constatação, o sujeito poético não podia deixar de questionar para que servem elas afinal se não são livres. Essa pergunta retórica permite, então, equacionar a validade das palavras já que elas estão em prisão perpétua. Perante este descalabro, verifica-se que “Possuímos, das palavras, as mais belas” e, pela primeira vez, surge um sema positivo já que essas são as palavras que “seivam o amor, a liberdade”. Dado que estas últimas parecem ter vida própria, não perderam ainda a sua significação, são engolidas como se fossem comprimidos. A ânsia em possuí-las, em fazer livre uso desse material linguístico é bem evidente na forma como o Eu as utiliza,

perguntando-se “se um dia/as [poderá] navegar”, se será capaz de dilatar o “pulmão que as encerra”. Porém, a total liberdade de circulação das palavras só poderá ser alcançada num futuro distante; facto corroborado pelo uso simultâneo da conjugação perifrástica no futuro, do próprio futuro do indicativo e da conjunção subordinada condicional. Projecta-se, dessa forma, no futuro a possibilidade de abolir todas as limitações, todas as incapacidades em comunicar; contudo a esse sonho de navegar as palavras, de as libertar da clausura imposta, contrapõe-se a certeza de que essa prisão parece ser perpétua (salienta-se o uso do verbo “encerrar” no presente do indicativo que intensifica a ideia de impenetrabilidade).

Ao observar todo o processo que envolve as palavras, conclui-se que somos atravessados por “um rio de palavras”; que elas estão em contínua ebulição, não estão estagnadas. Contudo, não é possível fazer uso de toda essa efervescência já que há lexemas que não podem ser utilizados, daí a constatação final de que apesar dos muitos vocábulos que tem ao seu dispor, o Eu não encontra as palavras que desejaria para “contar”.

De igual forma, no poema “Ser ou não ser” de Manuel Alegre é recorrente a ideia da submissão a um poder totalitário e opressivo.

#### Ser ou não ser

«Qualquer coisa está podre no Reino da Dinamarca»

Shakespeare (Hamlet)

Qualquer coisa está podre no Reino da Dinamarca.

Se os novos partem e ficam só os velhos

e se do sangue as mãos trazem a marca

se os fantasmas regressam e há homens de joelhos

qualquer coisa está podre no Reino da Dinamarca.

Apodreceu o sol dentro de nós

apodreceu o vento em nossos braços.

Porque há sombras na sombra dos teus passos

há silêncios de morte em cada voz.

Ofélia-Pátria jaz branca de amor.

Entre salgueiros passa flutuando.

E anda Hamlet em nós por ela perguntando  
entre ser e não ser firmeza indecisão.

Até quando? Até quando?

Já de esperar se desespera. E o tempo foge  
e mais do que a esperança leva o puro ardor.  
Porque um só tempo é o nosso. E o tempo é hoje.  
Ah se não ser é submissão ser é revolta.  
Se a Dinamarca é para nós uma prisão  
e Elsenor se tornou a capital da dor  
ser é roubar à dor as próprias armas  
e com elas vencer estes fantasmas  
que andam à solta em Elsenor.

Por isso mesmo, o poema constrói-se sobre dois eixos antitéticos identificados, desde logo, no título: a vertente do “ser” (da insubmissão, da revolta) e a do “não ser” (o conformismo, a aceitação).

Uma delas exclui a outra e a ausência de uma hipotética solução de compromisso entre as duas é realçada pelo uso da conjunção coordenada disjuntiva “ou”. Esses dois pólos de actuação estão directamente relacionados com a degradação/destruição que dominou o reino da Dinamarca.

A epígrafe de um verso de *Hamlet* de Shakespeare – “Qualquer coisa está prode no Reino da Dinamarca” -, retomada anaforicamente na primeira estrofe, remete para essa corrosão destrutiva do reino que é, depois, disseminada pelas restantes estrofes quer através da repetição anafórica do verbo “apodrecer” (que ao ser utilizado no pretérito perfeito do indicativo, acentua o efeito da degradação já que ela teve início num passado mais remoto) quer pela referência sistemática à “Dinamarca”, a “Elsenor”, a “Hamlet” e “Ofélia”.

Criada esta sugestão do clima desagradável e apodrecido que dominou o reino, o sujeito poético passa a enumerar as circunstâncias que contribuíram para a progressiva derrocada (três primeiras estrofes); de seguida questiona-se e questiona-nos sobre a necessidade de manter essa situação (ideia realçada não só pela dupla pergunta retórica de cariz anafórico, mas também por ser usado um monóstico que se destaca graficamente das outras estrofes: uma quintilha, duas quadras e uma nona) para, na última estrofe, explorar as duas possibilidades sugeridas pelo título.



A negatividade que se apossou desse país está dependente da confluência de três situações: a emigração ou o exílio forçado (“os novos partem e ficam só velhos”); a guerra (“se do sangue as mãos trazem a marca”) e a submissão (“os fantasmas regressam e há homens de joelhos”). Tal cenário é intensificado pela aliteração contínua das sibilantes e das nasais associada à disforia inerente aos vocábulos “fantasmas”, “sangue” e “velhos”. Decorrente da confluência desses factores, o sujeito poético plural – “nós” – tem consciência que não é só o país que está “podre”, também os seres humanos perderam o ânimo – “o sol” e “o vento” (metáforas profundamente visuais, já que esses dois elementos são essenciais para a frutificação de vida na Terra) -, a capacidade de impedir que a degradação alastre porque “há sombras na sombra dos teus passos/há silêncios de morte em cada voz”. Os “fantasmas” são, agora, substituídos por estas “sombras” de difícil detecção uma vez que se confundem e fundem com a própria sombra das pessoas; contudo a sua presença não cessa de se fazer sentir como o ilustram as sucessivas aliterações das sibilantes, a construção paralelística e o predomínio de vogais fechadas ladeadas, no início e no final do verso, por uma vogal aberta. Por isso, “cada voz” está muda, remetida ao silêncio, sendo este último extremamente revelador do medo já que ele é “de morte”. Este percurso destrutivo culmina na referência a “Ofélia” que, neste caso, é o símbolo da “Pátria”; as duas jazem e são levadas pelas águas. Essa morte origina o vaguear alucinado e interminável de Hamlet (ênfático pelo uso da conjugação perifrástica “anda (...) perguntando” e o facto de esse gerúndio rimar com o verso anterior “flutuando” prolongando indefinidamente no tempo a deambulação de Hamlet) que a procura não num espaço físico mas dentro do próprio sujeito poético plural. Essa busca é, como a própria Dinamarca, percorrida pela necessidade de optar por “ser” – a “firmeza” – ou “não ser” – a “indecisão” – que culmina no já mencionado monóstico revelador de que o “não ser” tem persistido. Por isso mesmo, o sujeito poético constata que uma longa espera gera o desespero e que “o tempo foge”; dada a sua fugacidade, a consequência da não acção é a perda do “puro ardor” já que o tempo de cada ser é o “hoje” e é nele que urge “ser”.

A Dinamarca funciona, então, como uma prisão e “Elsenor” é a “capital da dor”. Para inverter ou reverter essa situação é necessário abdicar da “submissão”, “roubar à dor as próprias armas” para vencer os “fantasmas/que andam à solta em Elsenor”. Este apelo lancinante à “revolta” intensifica-se com o encavalamento dos versos na última estrofe, com a agressividade inerente ao uso sistemático daquelas aliterações e

acumulação de frases, por vezes, apenas justapostas ou unidas pela conjunção coordenada copulativa “e”.

O poema acaba por funcionar como uma sobreposição de dois planos: o distante “Reino da Dinamarca” e o momento presente do sujeito poético plural. Os traços negativos da Dinamarca são, então, projectados no espaço do sujeito poético que, mais do que rever-se nessas circunstâncias, as actualiza ao substituir a expressão “os fantasmas” por “estes fantasmas”, dando corpo a estas sombras, retirando-as do campo abstracto em que se incluíam no início.

Quer o poema de Mário Cesariny quer o de Manuel Alegre procuram referir a existência de um espaço opressivo, improdutivo, no qual as vontades foram subjugadas e ninguém ousa erguer a voz. Em ambos, esse local corresponde à longínqua – no tempo e no espaço – Dinamarca que vai implodindo pela acção das “hélices que andam” e dos “fantasmas”. Como consequência dessa tentativa de alienar os vivos, o sujeito poético plural dos dois poemas exige que se vença a opressão com o nosso “dever falar” ou assumindo “ser”; porém, com o poema de Egito Gonçalves tornam-se claras as limitações que foram impostas a quem tem por obrigação pronunciar-se.

Mesmo para um leitor menos preocupado com a época da produção e recepção destes poemas, é bem visível que ambos se reportam a um tempo e a um local onde uma qualquer força destrutiva e opressiva mina todas as tentativas de busca da liberdade. De igual forma, o homem vive na apatia e submissão, delegando num momento futuro a sua própria vontade de agir, resignando-se ao sofrimento presente, silenciando a sua vontade e inconformismo. Porém, o próprio texto é já essa voz que não cala, é o “ser” que se assume ao revelar a forma sistemática como esse poder instituído incute a sua vontade e ideologia nos seus súbditos, nos seus servos amorfos e bestializados na medida em que se demitiram de contrariar e questionar as imposições que lhes são feitas.

Essa função da poesia como voz de denúncia é enfatizada por Octavio Paz na introdução a *El Arco y la Lira*:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo; crea otro. Pan de los elegidos; alimento maldito. Aísla; une. Invitación al viaje; regreso a la tierra natal. Inspiración respiración, ejercicio muscular. Plegaria al vacío, diálogo con la ausencia: el tedio, la angustia y la desesperación la alimentan. Oración, letanía, epifanía, presencia. (...) expresión histórica de

razas, naciones, clases. Niega a la historia: en su seno se resuelven todos los conflictos objetivos y el hombre adquiere al fin conciencia de ser algo más que tránsito<sup>137</sup>.

Conscientes dessa missão que competiu desempenhar à poesia durante cerca de quarenta anos, os poetas não deixaram nunca de ser a voz da esperança, de proclamar a sua crença na vitória da liberdade e no castigo que seria infligido a todos os que ousaram dominar e controlar o veículo de comunicação entre os homens: a palavra. Esses textos surgem como breves profecias, a antecipar os acontecimentos que ocorrerão a 25 de Abril de 1974.

#### PROFECIA<sup>138</sup>

Cada gesto de ódio  
 cada gesto de prepotência  
 cada gesto para amordaçar a verdade  
 cada gesto para amparar a mentira  
 cada gesto que suprime outro gesto  
 cada gesto – indigesto

- voltará implacável como um «boomerang»  
 e ninguém escapará a essa lei.

Este poema constrói-se com base numa enumeração anafórica da expressão “Cada gesto”. A partir desse membro são justapostas várias circunstâncias/sentimentos típicos do Portugal salazarista: a prepotência (do aparelho de Estado e seus agentes), o ódio, a mentira, a ausência de verdade, a supressão dos *gestos indigestos* (gerados em cada homem pela censura e pelo medo dos delatores). São, desta forma, referidas algumas situações que serão devolvidas ao seu emissor dado que a nova lei a instaurar funcionará como um “boomerang”. Essa comparação, associada ao efeito visual do objecto seleccionado, intensifica os atributos que lhe são imputáveis: ser implacável e ninguém poder escapar a ela. Essa impossibilidade de fuga dos criadores da clausura é evidenciada pela ausência de pontuação, com excepção do ponto final que a encerrar o poema e o circuito de retorno do “boomerang”.

<sup>137</sup> Cf. PAZ, Octavio - “El Arco y la Lira” in *Obras Completas I*, Segunda edición, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999, pág. 41.

<sup>138</sup> Cf. MURALHA, Sidónio – *Op. Cit.*, pág. 195.

## CAPÍTULO IV

### O DESCONSTRUIR DOS TEXTOS: A PROCURA DE UM ROSTO DE PORTUGAL

É preciso voltar ao ponto de partida  
é preciso ficar e descobrir  
a pátria onde foi traída  
não só a independência  
mas a vida.

Manuel Alegre<sup>139</sup>

Se a generalidade dos textos possibilita uma leitura não comprometida com o ambiente histórico; no caso daqueles que foram criados e editados durante a época da ditadura, não é possível excluir essa outra leitura – em que se faça alusão directa às circunstâncias históricas que funcionariam como cenário da escrita do próprio poema – sem trincar a significação global do próprio texto. Por mais alheado e absorto que o poeta se encontre, a sua produção, mesmo que inconscientemente, não deixa de revelar as tensões ou as ilusões que dominam o momento histórico em que ele se insere. Disso tem consciência Octavio Paz ao afirmar que:

El poeta no escapa a la historia, incluso cuando la niega o la ignora. Sus experiencias más secretas o personales se transforman en palabras sociales, históricas. Al mismo tiempo, y con esas mismas palabras, el poeta dice otra cosa: revela al hombre (...) la condición última del hombre, ese movimiento que lo lanza sin cesar adelante. (...) Pero esta revelación que nos hacen los poetas encarna siempre en el poema y, más precisamente, en las palabras concretas y determinadas de esto o aquel poema. De otro modo no habría posibilidad de comunión poética<sup>140</sup>.

Os poetas que viveram durante o período da ditadura optaram por diversas vias para manifestarem o seu desacordo com os valores e a imagem do Portugal da época.

---

<sup>139</sup> Cf. ALEGRE, Manuel – *O Canto e as Armas*, 3ª ed., Coimbra: Centelha, 1974, pág. 51.

<sup>140</sup> Cf. PAZ, Octavio – *Op. Cit.*, pág. 236.

Alguns – como Mário Cesariny, Alexandre O'Neill, Manuel Alegre, entre outros – escolheram fazê-lo usando a metáfora da Dinamarca que é, afinal, o próprio Portugal; outros – como Sophia de Mello Breyner, Ruy Belo, por exemplo – negando a pátria, não a nomeando ou projectando o conceito e a nomeação num futuro distante e atribuindo-lhe as características que funcionariam como o reverso da situação presente; outro grupo de escritores optou por reaproveitar textos que referem situações análogas, como é o caso das Cantigas de Amigo ou cantigas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, para os reescrever de acordo com os novos acontecimentos (tal é o caso do poema de Ary dos Santos, “Os Sapatos” e “Como ouvi Linda cantar por seu amigo José” de Manuel Alegre) e um outro, constituído por exilados como Jorge de Sena, que à distância nomeiam os desacertos, as incongruências de um país, traçando muitas vezes um retrato tão negativo que nos levaria como ao próprio autor a afirmar que “Eu te pertenço: mas ser's minha, não”<sup>141</sup>.

Procurar-se-á, a partir de alguns poemas dos autores supra-mencionados, descortinar a imagem que, cada um deles, tinha/tem do país nativo, bem como a forma encontrada para tentar destruir a visão de Portugal, que todos os habitantes tinham aceite como a única, e procurar revelar outros traços característicos do país que possibilitassem o emergir de uma outra representação de Portugal.

Dessa perspectiva, o espaço mediador referido no poema de Mário Cesariny seria o próprio Portugal salazarista, opressor, dominador das vontades e dos mais íntimos pensamentos do homem. Enquanto poesia comprometida com um ideal de liberdade, o poema traçaria o retrato desse ambiente de medo e frustração que dominava o país da época e procurava apontar alguns caminhos que se preconizavam como possibilidades a concretizar. O mundo-máquina – por nós referido - corresponderia então ao aparelho de Estado, com a actuação da PIDE, os “perfis ardentes” seriam os fantasmas-sombras dos delatores, as “portas por abrir” as da própria prisão ou da liberdade e as referências à impossibilidade de dizer e escrever livremente aquilo que se defendia ou pensava já que uma palavra contra o regime era o sinónimo do encarceramento e da tortura.

O próprio ambiente de desconfiança entre amigos e familiares é evidenciado na “gente de costas”, nas palavras que “guardam/o seu segredo e a sua posição”, na “muralha que habitamos”, nas palavras “ilegíveis” ou “impossíveis de escrever”, no

<sup>141</sup> Cf. SENA, Jorge de – “Tempo de Peregrinatio ad Loca Infecta (1959-1969)” in *40 Anos de Servidão*, Lisboa: Edições 70, 1989, pp. 85-86.

sofrimento solitário das “palavras maternas”, também elas envoltas na “solidão desfeita”. Por isso mesmo, a voz emudece já que o fantasma do aparelho de Estado e dos seus agentes surge “surdamente” e usa contra cada um as “nocturnas palavras gemidos”, o “mais útil segredo” que foi arrancado violentamente do interior de cada um.

Finalmente o apelo final à intervenção do homem, à não desistência pela divulgação das atrocidades. Erguer a voz não é, então, uma opção, mas um dever para libertar os “emparedados”, que são todo o Portugal; mesmo que, à semelhança dos amantes, seja necessário morrer, fundir-se com o oxigénio para poder usar com propriedade todas as palavras.

Se a análise do poema de Egito Gonçalves proporciona o evidenciar de uma utilização incorrecta das palavras, o facto de ele ter sido publicado na colectânea *Poemas Políticos* permite, desde logo, aceder à intenção do autor. Apesar de o poema abordar o seu material de trabalho, ele tem uma função interventiva ao nível das circunstâncias externas à sua concepção. Desta perspectiva, o leitor facilmente detectará as referências ao regime político: as palavras que rodeiam o sujeito poético são aquelas que o Estado impõe; as que ele gostaria de gritar, são as silenciadas, as que foram proibidas – daí serem inaudíveis – e que não são capazes de rasgar a aparência quotidiana em que vivem as pessoas. Por isso mesmo, impedidos do uso da palavra, os homens vivem numa dislexia colectiva que os leva a deturpar o sentido das palavras, a utilizá-las não para comunicar mas para asfixiar aquelas que gerariam a liberdade. Decorrente desta situação, as palavras associadas ao amor e à liberdade são usadas como analgésicos que possibilitarão, num futuro incerto, a ocorrência da comunicação: “Engulo-as perguntando-me se um dia/as poderei navegar; se alguma vez/dilatarei o pulmão que as encerra.” Esse pulmão, que é o aparelho de Estado e o braço da censura, faz com que as palavras sejam seleccionadas *a priori* bem como os seus significados; por isso, o sujeito poético tem consciência que é atravessado por “um rio de palavras”, mas faltam-lhe “palavras para contar” já que ele não pode usar todos os arquivos que possui.

Neste poema há, assim, uma co-fusão da intenção do autor (recriminar a falta de liberdade e a forma como as palavras são silenciadas) com a interpretação que o próprio poema sugere (a referência contínua à incapacidade em comunicar, na oposição entre o domínio passivo da língua e a utilização que dela é feita) e, ao mesmo tempo, com as expectativas dos leitores. Quer o leitor da época quer o posterior, devido ao próprio

título da obra e à data da sua publicação, vai incluir na sua interpretação mais do que a mera constatação de que o poema aborda a função do material de escrita do poeta. Consciente ou inconscientemente, o leitor apreende essas insinuações à forma como o regime cerceava a capacidade comunicativa dos textos e das pessoas e o mutismo generalizado, consequência dessa falta de palavras.

Também o “Reino da Dinamarca” de Manuel Alegre corresponde ao Portugal do período da ditadura. A ruptura do país deve-se à emigração ou exílio (são os novos que partem e o país fica entregue aos velhos, mais conformistas e menos produtivos); à guerra colonial que não poupou nada nem ninguém, daí não haver mãos imaculadas, elas “do sangue (...) trazem a marca”; à actuação opressiva do aparelho de Estado através das perseguições da PIDE, os ditos “fantasmas” que obrigam os homens a ajoelhar, a silenciar não só as palavras de condenação como os próprios pensamentos já que eles são “sombras na sombra” dos passos de cada um.

O destino de Portugal-pátria é associado ao de Ofélia, ambas morrem levando consigo a hipótese de redenção. É nessas circunstâncias que Hamlet – o povo português – pergunta/procura por ela no interior de cada um; só será possível resgatá-las se a opção for “ser”: a “firmeza”, a “revolta”, o “vencer [aqueles] fantasmas”. O ambiente de tensão e de espera interminável é notório não só na dupla pergunta retórica – “Até quando? Até quando?” – mas no início da última estrofe<sup>142</sup>. Mais uma vez é enfatizada a ideia de que o tempo de cada um é o presente, que Portugal é uma prisão, a sua capital está dominada pelo sofrimento e só com um acto violento – “roubar à dor as próprias armas” – é possível combater e destruir essa mão tentacular do Estado.

Estes quadros do país funcionam como uma espécie de projecção do escritor para um espaço distante daquele que vai ser abordado como se, de alguma forma, o seu olhar fosse o de um estrangeiro que, a partir de uma realidade distinta, percepçiona um país e uma cultura que não seriam os seus. À semelhança do que sucede quando se aborda uma cultura e/ou uma civilização diferente, também nestes textos há uma tomada de consciência sobre o país, como se de um “Outro” se tratasse, criando-se um distanciamento entre duas realidades: o país imposto pelo aparelho de Estado e o país idealizado pelos escritores<sup>143</sup>. É esse olhar sobre o outro que possibilita à generalidade

<sup>142</sup> “Já de esperar se desespera. E o tempo foge/e mais do que a esperança leva o puro ardor./Porque um só tempo é o nosso. E o tempo é hoje./Ah se não ser é submissão ser é revolta./Se a Dinamarca é para nós uma prisão/e Elsenor se tornou a capital da dor/ser é roubar à dor as próprias armas/e com elas vencer estes fantasmas/que andam à solta em Elsenor.”

<sup>143</sup> A estas imagens de Portugal pode aplicar-se o conceito de “imagem literária” explorado por Álvaro Machado a propósito da imagem sobre o estrangeiro. Também aqui surge um conjunto de ideias, de conceitos que foram institucionalizados a partir de

dos autores da época construir “textos parcialmente programados”, na medida em que recuperam um Portugal que é o difundido pelo Estado, e olharem essa sociedade a partir de um prisma antagónico devido à sua auto-exclusão voluntária do ambiente referido.

Alexandre O’Neill optou por fazer referência ao Portugal seu contemporâneo e à forma como as pessoas viviam a partir das metáforas do medo e dos monstros para ilustrar a perseguição, a diminuição da confiança que havia entre os seres humanos, fazendo com que as pessoas olhassem os familiares e a si próprios como se de estranhos se tratasse e não ousassem divulgar as suas ideias. Essa indistinção entre homens e seres nocivos ao seu próprio semelhante é notória, quando O’Neill afirma que: “Monstros e homens lado a lado/Não à margem, mas na própria vida.//Absurdos monstros que circulam /Quase honestamente.”<sup>144</sup>

Consciente da forma como o Estado controlava tudo e todos, O’Neill opta por referir-se a esses braços tentaculares e invisíveis como se fossem monstros. Misturados entre os homens, esses seres terríficos deambulam “honestamente”, já que foram criados pelo poder instituído, e procuram ter acesso aos pensamentos das pessoas, dado que circulam indetectáveis, geram o medo que acompanha os homens em todas as situações por mais quotidianas que elas sejam.

Essa proliferação do medo está patente em “O Poema pouco original do medo”<sup>145</sup> e “Perfilados de Medo”<sup>146</sup>. No primeiro, o autor evidencia o domínio avassalador do medo: ele “vai ter tudo”, desde aspecto humano até aos objectos de luxo. A forma como os delatores se imiscuam em todas as situações é enfatizada por essa personificação do medo; não só ele vai ter “pernas” como “olhos”, “mãozinhas”, “ouvidos”, vai assumir a forma dos funcionários de Estado ou mesmo dos familiares e dos amigos. Decorrente dessa situação, o medo apodera-se de todos transformando-os em “ratos”, em seres dominados pelo terror incapazes de reagir e de ousar pensar. A capacidade de ter acesso

---

discursos ideológicos emanados do Estado e que os mais diversos autores procuram retratar posicionando-se num espaço diverso e veiculando a sua própria posição face ao meio envolvente. Constroem, assim, um discurso em que usam a “linguagem sobre o Outro”, quando eles próprios estão incluídos nessa mundividência muito embora não concordem com ela. Álvaro Manuel Machado, em *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, considera que a imagem “procede de um ‘Eu’ em relação a um ‘algures’.”; é a “representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboram (ou que a partilham ou que a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam” (Cf. MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri – *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa: Edições 70, 1988, pp 57-58).

<sup>144</sup> Cf. O’NEILL, Alexandre – “No Reino da Dinamarca” (1958) in *Poesias Completas*, Assírio & Alvim, 2000, pág. 43.

<sup>145</sup> Ver Anexo pp. 126 a 128.

<sup>146</sup> Ver Anexo pp. 128 a 129.



aos mais íntimos pensamentos das pessoas torna-se notória pelo facto de os “ouvidos” do medo poderem estar “nas paredes”, “no chão”, “no tecto” e até “nos teus ouvidos”. Uma vez que esses delatores não são identificáveis, a desconfiança instala-se, aumentam as “suspeitas”, a desconfiança entre as pessoas porque é impossível saber em quem confiar. Por isso mesmo, o sujeito poético constata que a intenção do medo é, de facto, amedrontar de tal forma as pessoas que, dominadas por ele, sejam reduzidas a “ratos”, a meros sobreviventes, sem vontade própria. Contudo esse medo acaba por ser ambivalente. Se, por um lado, aprisiona as pessoas; por outro, é o motor da sua rebelião, do seu inconformismo, é ele “que nos salva da loucura”, como é mencionado no segundo poema. Devido a esse factor, “Perfilados de medo” combatem apesar de saberem que “Decisão e coragem valem menos/e a vida sem viver é mais segura”. Ao viverem dominados por esse medo, transformaram-se, agora, em “irónicos fantasmas”, em seres quase incorpóreos que buscam o que não são e o que nunca chegarão a ser. Dessa perspectiva, assumem o papel de “loucos”, de seres amorfos e destituídos de capacidade para agir e pensar, semelhantes a um “Rebanho”; no entanto, não são conduzidos por um pastor, são “perseguidos” pelo medo e daí viverem em sociedade, mas tão isolados que “da vida [perderam] o sentido”.

Da mesma forma que se refere ao regime e às suas imposições através da metáfora do medo e dos monstros, O'Neill não deixa de tecer críticas ao ambiente que o rodeia quando, supostamente, está a relatar a forma inglória como se processou um dos seus relacionamentos amorosos. Em “Um Adeus Português”<sup>147</sup> torna-se evidente que o afastamento dos dois é causado pelo ambiente castrador e persecutório existente em Portugal que não permite que um estrangeiro consiga sobreviver em tais condições.

Numa espécie de diálogo virtual com a amada, o sujeito poético vai mesclando essas alusões a um Estado controlador, tirano, mesquinho e medíocre. Por isso mesmo, a amada não poderia acomodar-se “à roda em que [ele apodrece]/apodrecemos”; a viver sob a égide da “pata ensanguentada” que a todos persegue; limitando-se a “ficar [naquela] cadeira/onde [passa] o dia burocrático”, vendo a “estupidez” e o “medo perfilado” de um “modo funcionário de viver” já que até os gestos quotidianos foram institucionalizados. Neste contexto, o sujeito poético compreende que não era possível viver com o fantasma dos delatores, não sabendo quando chegaria o “dia sórdido/canino/policial” em que alguém os denunciaria nem ficar reduzida à apatia que

---

<sup>147</sup> Ver Anexo pp. 129 a 130.

dominou os portugueses confinados “à pequena dor”, essa “pequena dor à portuguesa”. O ambiente de Lisboa, corroído pela “náusea”, “idiotia”, “razão absurda de ser”, pela “asfixia”, pela falsidade, não é compatível com o local de origem da amada: a “cidade aventureira”. Como tal, só restou ao sujeito poético despedir-se, dizer-lhe adeus e permanecer neste ambiente letal e castrador.

Estes poemas de O'Neill apresentam algumas das características que Fernando Guimarães<sup>148</sup> detecta na poesia das décadas de 40 e 50. Vislumbra-se uma espécie de antilirismo, dado o teor reflexivo dos poemas, que recorre aos símbolos como um espaço de confluência de analogias e associações, criando uma rede de “leituras sobrepostas” e centrando a atenção do leitor sobre a tessitura verbal do poema. A poesia funcionava como um acto de libertação, combatendo uma sociedade repressiva e (re)posicionando o homem dentro de uma outra realidade. Nestes poemas torna-se evidente a capacidade deste escritor em invadir o “lado menor, medíocre, quotidiano e ridículo das coisas”, como refere António Quadros<sup>149</sup>; apresentando uma visão anti-heróica do Portugal seu contemporâneo, enfatizando o que ele tinha de mesquinho e feio. É esse “olhar ácido” que António Quadros considera estar de acordo com uma espécie de “realismo satírico e liquidatário de todas as heranças românticas ou transcendentais”, que usa o quotidiano para contrapor à imagem sublimada que o regime divulgou e impôs aos portugueses.

Outra das possibilidades encontradas por alguns autores foi o recurso a intertextos clássicos e bíblicos. No entanto, esta opção pressupõe que o leitor conheça esses intertextos e seja capaz de os actualizar. Mais uma vez, o leitor é implicado activamente no processo de criação poética e, dada a especificidade dos intertextos utilizados, se não tiver acesso a esses referentes a sua interpretação do texto ficará limitada à significação primeira das palavras.

Manuel Alegre em “Como Ulisses te busco e desespero” aproveita o mito do regresso à Ítaca de Ulisses para abordar a sua busca da pátria perdida e inacessível.

<sup>148</sup> Cf. GUIMARÃES, Fernando – *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, 2.<sup>a</sup> ed. revista e aumentada, Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2002, pp. 9 a 17.

<sup>149</sup> Cf. QUADROS, António – *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa: Guimarães Editores, 1989, pág. 195.

Como Ulisses te busco e desespero<sup>150</sup>  
 como Ulisses confio e desconfio  
 e como para o mar se vai um rio  
 para ti vou. Só não me canta Homero.

Mas como Ulisses passo mil perigos  
 escuto a sereia e a custo me sustenho  
 e embora tenha tudo nada tenho  
 que em te não vendo tudo são castigos.

Só não me canta Homero. Mas como Ulisses  
 vou com meu canto como um barco  
 ouvindo o teu chamar - Pátria Sereia  
 Penélope que não te rendes - tu

que esperas a tecer um tempo ideia  
 que de novo teu povo empunhe o arco  
 como Ulisses por ti nesta odisseia.

À semelhança do herói escolhido, também o sujeito poético passa “mil perigos”, procura desesperadamente a pátria já que não a ter equivale a ter perdido tudo. Ao longo desse retorno a casa, o sujeito é seduzido pelo canto das sereias; mas, como Ulisses, resiste a essa ilusão – o canto do aparelho de Estado e do Portugal que quer projectar no mundo – e contrapõe-lhe o seu próprio canto. De igual forma, a pátria age como Penélope: não se rende, não perde a esperança “que de novo o teu povo empunhe o arco” e permanece tecendo “um tempo ideia” em que esta “odisseia” termine. No entanto, o sujeito poético sabe que só a ele compete fazer ouvir a sua voz dado que não existe um “Homero” para cantar as tormentas que tem que enfrentar para libertar a pátria. É entre a desconfiança e a confiança no apelo emitido pela sua pátria-sereia-Penélope que o sujeito navega rumo a um futuro que ele espera ser o fim da sua “odisseia”.

Também Sophia de Mello Breyner vai metaforicamente aludir às situações de opressão e de injustiça que proliferavam em Portugal.

---

<sup>150</sup> Cf. ALEGRE, Manuel– *Praça da Canção/O Canto e As Armas*, 1.ª ed. de bolso, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, pág.189.

A paz sem vencedor e sem vencidos<sup>151</sup>

Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos  
A paz sem vencedor e sem vencidos  
Que o tempo que nos deste seja um novo  
Recomeço de esperança e de justiça.  
Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Erguei o nosso ser à transparência  
Para podermos ter melhor a vida  
Para entendermos vosso mandamento  
Para que venha a nós o vosso reino  
Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Fazei Senhor que a paz seja de todos  
Dai-nos a paz que nasce da verdade  
Dai-nos a paz que nasce da justiça  
Dai-nos a paz chamada liberdade  
Dai-nos Senhor a paz que vos pedimos

A paz sem vencedor e sem vencidos

Utilizando intertextos religiosos vai apelar à “paz sem vencedor e sem vencidos”, a que “nasce da verdade”, “da justiça”, da própria “liberdade” de forma a que o “reino” de Deus seja instituído em Portugal. Será nesse tempo “novo” que a nação poderá recomeçar dominada pela “esperança e justiça”. Para que tal suceda urge que “a paz seja de todos”, que cada ser consiga “ler melhor a vida” e entenda o “mandamento” de Deus. Sophia deixa, então, implícito que é necessário abolir a situação de injustiça que domina a sociedade da época, mas que tal só será frutífero se uma situação de injustiça não for substituída por outra. Estes dois textos são um dos muitos exemplos do acto de solidariedade que é a escrita, da sua função de ser um relatório entre a criação e a sociedade bem como da sua ambivalência já que esse acto nasce do confronto do

<sup>151</sup> Cf. BREYNER, Sophia de Mello – “Em Memória” (1972) in *Dual*, 3.ª ed., Lisboa: Edições Salamandra, 1986, pág. 73.

escritor com a sociedade e, ao mesmo tempo, procura interferir ou pelo menos projectar-se nessa sociedade que lhe deu origem, estabelecendo uma circularidade, um “transfer tragique” como lhe chamou Barthes<sup>152</sup> entre texto/escritor/sociedade. A poesia assumiu para o homem da época a dimensão de “um acto total”, a partir dela era possível relacionar a situação do próprio homem com a da sua criação poética<sup>153</sup>.

À semelhança de outros autores, Manuel Alegre recorre, por vezes, à reactualização de alguns temas da lírica trovadoresca, principalmente das situações abordadas nas cantigas de amigo dado que, nelas, se menciona a existência de uma donzela que sofre devido à ausência do amigo que, normalmente, se encontrava ao serviço do rei ou do senhor feudal, e à inexistência de notícias.

Como Ouvi Linda Cantar por seu Amigo José<sup>154</sup>

Se sabeis novas do meu amigo  
novas dizei-me que vou morrendo  
por meu amigo que me levaram  
num carro negro de madrugada.

Dizei-me novas do meu amigo  
em sua torre tecendo os dias  
dai-me palavras pra lhe mandar  
com ruas brisa domingos sol.

Se sabeis novas de meu amigo  
novas dizei-me que desespero  
por meu amigo que longe espera  
tecendo os dias tecendo a esperança.

Mando recados não sei se chegam  
leva-me ó vento da noite triste  
ou diz-me novas de meu amigo  
que tece o tempo na torre negra.

Que tece o tempo que tece a esperança.  
Já da ternura fiz uma corda

<sup>152</sup> Cf. BARTHES, Roland – “Le Degré Zéro de L’écriture” in *Œuvres Complètes*, Tome I (1942-1965), Paris: Éditions du Seuil, s/d, pág. 147.

<sup>153</sup> Cf. GUIMARÃES, Fernando – *Op. Cit.*, pág. 17.

<sup>154</sup> Cf. ALEGRE, Manuel – *Op. Cit.*, pp. 85-86.

ó vento prende-a na torre negra  
que meu amigo por ela desça.

Por essa corda feita de lágrimas  
que meu amigo por ela desça  
ou mande a esperança que vai tecendo  
que desespero sem meu amigo.

Em “Como Ouvi Linda Cantar por seu Amigo José” é particularizado o motivo da ausência e as razões de não ser possível estabelecer contacto com o amigo. Este foi levado para os calabouços da PIDE “num carro negro de madrugada”, encontra-se “em sua torre tecendo os dias”, uma “torre negra” e inacessível. A donzela desespera dado não saber se os recados que manda são entregues e por a única resposta ser o silêncio. Daí o seu pedido insistente ao vento de que leve uma corda, que ela teceu com “ternura” e “lágrimas”, para que o amigo possa fugir ou, pelo menos, consolá-la e enviar-lhe a esperança que ela perdeu.

A opção dos autores supra-mencionados oscilou entre auto-incluírem-se no cenário repressivo do Portugal do Estado Novo, a partir de um sujeito plural: “nós”, de forma a que os apelos à mudança, à luta pela liberdade se tornassem o “dever falar” e “ser” de uma nação; outros, como Ary dos Santos ou Ruy Belo, assumem um sujeito poético singular, um eu que é o símbolo de todos os portugueses.

Ao elaborar os poemas “Os Sapatos” (1965) e “A Cortiça” (1969), Ary dos Santos aborda, aparentemente, um tema prosaico do quotidiano; no entanto, desde os primeiros versos do primeiro poema, detecta-se a crítica a um país estagnado, apático que procura transmitir a imagem do progresso tornando visíveis as conquistas da ciência.

#### Os sapatos<sup>155</sup> 1

Enfio os mocassinos do meu tempo nos pés  
e piso a senda lenda dos meus antepassados.  
Hoje, sou eu que passo o cabo das tormentas nos cafés  
quando vomito a Índia nos lavabos.

Se Egas Moniz foi herói

<sup>155</sup> Cf. SANTOS, José Carlos Ary dos - “Adereços, Endereços” (1965) in *Obra Poética*, 2ª ed. Lisboa: Edições Avante, 1995, pp. 158-159.

duma bravata bonita  
 eu sou quem paga o resgate  
 da história que me limita.

A linda Inês dos meus olhos  
 foi reposta em seu sossego  
 não há hidroenergia  
 que ressuscite o Mondego  
 não há barragem que estanque  
 o sonho que é hoje infante  
 na ponta de um pesadelo.

Ai flores Ai flores de lapela  
 flores de plástico e de feltro  
 filigrana caravela  
 que estás cada vez mais perto  
 filha de Vasco da Gama  
 dado como pai incerto.

Partem tão tristes os pés  
 de quem te arrasta consigo  
 tão andados    tão modernos  
 tão vazios de sentido  
 tão queimados deste inferno  
 que têm as solas gastas  
 e o caminho puído.

Partem tão tristes os pés  
 de quem te arrasta consigo  
 passeiam  
     andam  
       desandam  
         param  
           perseguem  
             persistem  
               caminham  
                 calculam  
                   correm  
 doem    detêm    desistem.  
 Partem tão tristes os tristes

tão fora de chegar bem

Assumindo esse sujeito poético singular no primeiro vocábulo – “Enfio” -, o Eu leva-nos a efectuar uma viagem pelo Portugal seu contemporâneo, uma vez que “os mocassinos” que calça são “do [seu] tempo”, e percorrer a “senda lenda dos [seus] antepassados”. É com base em temas, situações e personagens do Portugal de antigas idades – as gloriosas – que o sujeito poético destrói ou desconstrói a falsa visão do progresso do país. Ary dos Santos recorre às memórias, às crenças e aos aspectos histórico-sociais que permitiram erigir a identidade social dos portugueses para, de imediato, realçar o quão limitador tem sido a manutenção desse discurso identitário que mais não é do que a manifestação da dominação e do poder por parte de quem o construiu. Neste Portugal, todos os dias há um “cabo das tormentas” (uma perseguição, uma difamação, a própria luta pela liberdade) para passar e o Eu alude concretamente à sordidez do conflito na Índia que ele “[vomita] (...) nos lavabos”. Esta tentativa para manter as colónias portuguesas e o preço humano que acarretava, leva-o a concluir que esse é “o resgate” que ele tem que pagar, só que tal facto decorre de uma “história que [o] limita”, ao contrário do que sucedera na época da construção do Império Português. De igual forma, a “hidroenergia” não ressuscitará o Mondego, nem as barragens sustentarão o “sonho” tornado “pesadelo”. Nenhum dos progressos técnicos (como as “flores de plástico e de feltro”) permite diminuir a frustração e desespero de Portugal se ver sem pai já que “Vasco da Gama/[é] dado como pai incerto”.

Ao reutilizar um fragmento de uma cantiga de amigo de D. Dinis – “Ai flores, ai flores de verde pino” -, transporta para o momento presente o desespero da donzela gerado pela ausência de notícias do amigo, tão semelhante ao vivido pelas famílias dos militares que combatiam pela defesa das fronteiras do Império Português. Numa nova colagem de textos da lírica medieval (neste caso do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, numa cantiga de Juan Ruiz Castell-Branco em que o sujeito poético realça todo o seu sofrimento por a sua “Senhor” não lhe retribuir o amor), para além de actualizar a própria cantiga (Portugal seria essa senhora incompreensiva e indiferente ao sofrimento por ela gerado), faz-se alusão ao novo contexto: “os pés”, o povo português, são obrigados a seguir um conjunto de valores impostos por “quem [os] arrasta consigo”. Esses valores pretendem ser “modernos”, mas são “tão vazios de sentido” que



são uma imposição não negociável nem reformulável. Estes “pés” percorrem longos caminhos para tentar fugir ao “inferno” que os queima<sup>156</sup>.

Num entrecruzar de lírica medieval com poesia visual, na última estrofe do poema, misturam-se dois tipos de passos – as duas realidades que dominavam Portugal: a fuga à repressão e a perseguição efectuada pelo Estado. Alternadamente, surge a menção às duas atitudes; os passos que “andam”, “param”, “persistem”, “caminham”, “correm”, “desistem” e os que “desandam”, “perseguem”, “calculam” e “detêm”. Neste Portugal controlador não é possível haver esperança, os pés “Partem tão tristes os tristes”, a única certeza é a de que eles estão “tão fora de chegar bem”. Nesta parte final do poema, a própria mancha gráfica permite visualizar um “n” deitado (o não da recusa deste Portugal) ou um “v” duplo (a referência à vitória da liberdade).

De igual forma em “A Cortiça”, Ary dos Santos traça o retrato de Portugal dominado pela treva, desistência, sofrimento físico e moral, censura à palavra e obrigatoriedade de cumprir os ditames do poder político.

#### A cortiça<sup>157</sup>

É preciso dizer-se o que acontece  
no meu país de sal  
há gente que arrefece    que arrefece  
de sol a sol  
de mal a mal.  
É preciso dizer-se o que acontece  
no meu país de sal.

Passando o Tejo    para além da ponte  
que não nos liga a nada  
só se vê horizonte  
horizonte  
e tristeza queimada.

É preciso dizer-se o que se passa  
no meu país de treva:  
uma fome tão grande que trespassa

<sup>156</sup> Esta alusão ao “inferno” em que viviam os portugueses assemelha-se ao processo de depuração das palavras denunciado por Natália Correia no excerto de “Comunicação” (1959).

<sup>157</sup> Cf. SANTOS, José Carlos Ary dos – “Insofrimento *in* Sofrimento” (1969) *in Op. Cit.*, pág. 243-244.

o ventre de quem a leva.  
 É preciso dizer-se o que se passa  
 no meu país de treva:  
 mal finda a noite escurece logo o dia  
 e uma espessa energia  
 feita de pus no sangue  
 de lama na barriga  
 nasce da terra exangue e inimiga

É o vapor da sede é o calor do medo.  
 a cama do ganhão  
 a casca do sobredo.  
 É o suor com pão que se come em segredo.

É preciso dizer-se o que nos dão  
 no meu país de boa lavra  
 aonde um homem morre como um cão  
 à míngua de palavra:

Por cada tronco desnudado um lado  
 do nosso orgulho ferido  
 e por cada sobreiro despojado  
 um homem esfomeado e mal parido.

Ah não, filhos da mãe!  
 Ah não, filhos da terra!  
 Os enjeitados também vão à guerra.

No “[seu] país de sal”, a população “arrefece”, a fome é “tão grande que trespassa/ o ventre de quem a leva” e “por cada sobreiro despojado/um homem esfomeado e mal parido”. Para além das dificuldades económicas e sociais, as pessoas estão impossibilitadas de pensar ou trocar opiniões; por isso, ao longe, só há “tristeza queimada”, à noite sucede o dia escuro e o “homem morre como um cão/à míngua de palavra”. Este cenário de um Portugal empobrecido e embrutecido, torna-se ainda mais degradante com a insistência no facto de se nascer numa “terra exangue e inimiga”, onde até “o suor com pão” é necessário comer “em segredo”. A ocultação, a incomunicabilidade parecem ser as únicas qualidades exigidas a estes portugueses que aceitam inclusivamente que “Os enjeitados também vão à guerra”. Daí o repúdio final

do sujeito poético que, por analogia com a expressão popular, funciona como um duplo insulto a este Portugal controlador, corrosivo e estéril: “Ah não, filhos da mãe!/Ah não, filhos da terra!”

Na obra *Homem de Palavra(s)* de Ruy Belo, o próprio poeta menciona qual a função da poesia desta época que foi denominada de poesia de intervenção: “Em [seu]entender, a poesia de intervenção tem de partir de um grande sentido de justiça ou de revolta que o poeta fez seus, como o amor num poema de amor, e tem de ser discreta se não quer ser demagógica. Era assim quando havia censura (ou o eufemístico ‘exame prévio’) (...)”<sup>158</sup>. Com a palavra poética procura-se uma forma de intervir no real que, discreta ou simbolicamente, revele as fraquezas do presente para que elas sejam colmatadas pacificamente. Esta forma de tecer as palavras e as imagens poéticas é evidente nos dois poemas de Ruy Belo por nós seleccionados: “Portugal Sacro-Profano” e “O Portugal Futuro”. Em ambos surge a não aceitação da representação de Portugal imposta pelo regime e o segundo funciona como uma espécie de projecto de Portugal que se assume como um início de busca de uma outra identidade ou, pelo menos, da parte dela que foi rasurada da imagem oficial. Desta perspectiva, o poeta procura encontrar a entidade Portugal não desvirtuada e não mutilada através da escrita:

L’identité est refusée comme donnée de départ, elle est objet d’une quête. L’écriture est un des moyens offerts pour faire sourdre l’autre qui est en soi, ou pour rechercher la totalité d’un être mutilé, l’authenticité d’une aspiration déviée. Elle est réaction, voire agression, dans la mesure où elle indique une protestation contre l’identité imposée, limitée, et libération d’une autre identité que l’on sent plus ou moins confusément en soi<sup>159</sup>.

#### PORTUGAL SACRO-PROFANO<sup>160</sup>

Lugar onde

Neste país sem olhos e sem boca  
hábito dos rios castanheiros costumados  
país palavra húmida e translúcida  
palavra tensa e densa com certa espessura  
(pátria de palavra apenas tem a superfície)  
os comboios são mansos têm dorsos alvos

<sup>158</sup> Cf. BELO, Ruy - *Homem de Palavra(s)* (1970) in *Todos Os Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, pág. 184.

<sup>159</sup> Cf. CARASSUS, Emilien – “Recherche et fuite de l’identité dans l’écriture” in Pierre Tap – *Op. Cit.*, pp. 388-389.

<sup>160</sup> Cf. BELO, Ruy – “Homem de Palavra(s)” (1970) in *Todos Os Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, pág. 196-197.

engolem povoados limpamente  
 tiram gente de aqui põem-na ali  
 retalham os campos congregam-se  
 dividem-se nas várias direcções  
 e os homens dão-lhes boas digestões:  
 cordeiros de metal ou talvez grilos  
 que mãe aperta ao peito os filhos ao ouvi-los?  
 Neste país do espaço raso do silêncio e solidão  
 Solidão da vidraça solidão da chuva  
 país natal dos barcos e do mar  
 do preto como cor profissional  
 dos templos onde a devoção se multiplica em luzes  
 do natal que há no mar da póvoa de varzim  
 país do sino objecto inútil  
 única coisa a mais sobre estes dias  
 Aqui é que eu coisa feita de dias única razão  
 vou polindo o poema sensação de segurança  
 com a saúde de um grito ao sol  
 combalido tiritito imito a dor  
 de se poder estar só e haver casas  
 cuidados mastigados coisas sérias  
 o bafo sobre o aço como o vento na água  
 País poema homem  
 matéria para mais esquecimento  
 do fundo deste dia solitário e triste  
 após as sucessivas quebras de calor  
 antes da morte pequenina celular e muito pessoal  
 natural como descer da camioneta ao fim da rua  
 neste país sem olhos e sem boca

Em “Portugal Sacro-Profano” evidencia-se a faceta mais característica do quadro do país que vai ser revelado: a indistinção, a interpenetração entre o mundo religioso e o quotidiano. Dessa fusão (incentivada e manipulada pelo Estado) resultou um país cego e mudo bem evidenciado por essa personificação do país: “Neste país sem olhos e sem boca”. Ruy Belo procura tornar claro que o discurso religioso foi usado para legitimar a ordem estabelecida, impondo como natural ou pelo menos como fruto da vontade divina o cumprimento dos princípios e valores do Estado Novo.

O conformismo e a passividade surgem ao longo da imensa estrofe que compõe o poema (trinta e cinco versos) intercalados com o único elemento activo, o comboio. A

partir da ironia subjacente à alusão aos comboios – “mansos têm dorsos alvos” – que contrasta não só com o próprio conceito de comboio como com as tarefas que lhe são atribuídas: “engolem povoados” (nesta hipérbole visual), “tiram gente de aqui e põem-na ali”, “retalham campos”. Desmistifica-se a ideia do país rural, marítimo e progressista. O imenso espaço dos campos, o “espaço raso do silêncio e solidão”, foi abandonado à sua sorte; as casas estão vazias assim como os campos (“solidão da vidraça solidão da chuva”). De igual forma, os valores pátrios são equacionados, este é um país de “barcos e do mar” (na intrínseca relação com os Descobrimentos), “do preto como cor profissional” (a clara alusão às perdas humanas e materiais que sempre estiveram associadas à evolução da nação portuguesa), “dos templos onde a devoção se multiplica em luzes”. Porém, a religião não é aqui encarada como um pólo de rebelião ou de conforto já que nela todos se refugiam para justificar o seu conformismo. Por isso, Portugal é o “país do sino”, esse objecto religioso que, para além de estar associado à divulgação da morte, se tornou também no símbolo da imposição de regras e de princípios, daí ser um “objecto inútil”.

É neste ambiente de beatas e desertificação que o sujeito poético vai “polindo o poema” e é apenas nele que adquire a perene “sensação de segurança”. Durante esse processo de produção poética, finge viver num país povoado – “imito a dor/de se poder estar só e haver casas” – e torna-se consciente da união “País poema homem” que, nesse destino comum, são “matéria para mais esquecimento”. Decorrente deste cada vez maior isolamento, o sujeito poético, à semelhança de todos os outros portugueses, espera silenciosa e pacificamente a morte que surgirá tão “natural como descer da camioneta ao fim da rua”.

Também neste poema, Ruy Belo deixa bem marcada a sua distinção entre país e pátria, quando aplicados a Portugal. O primeiro é uma “palavra húmida e translúcida/palavra tensa e densa com certa espessura”, a segunda “de palavra apenas tem a superfície”.

O título do segundo poema de Ruy Belo – “O portugal futuro” - remete, desde logo, para o facto de a imagem de Portugal que vai ser apresentada não corresponder ao país real, mas ao que ele poderá vir a ser. Decorrente desse facto é possível constatar que as características apresentadas não existem no país da época.

Ao longo do poema é notória a referência a elementos constitutivos do imaginário colectivo português que permitiram ao Estado impor uma identidade e silenciar as vozes discordantes, mantendo a população incapacitada do uso da fala. Tal

estratégia pode ser encarada como um recurso usado pelo aparelho de Estado de forma a manter o seu poder<sup>161</sup>.

#### O PORTUGAL FUTURO<sup>162</sup>

O portugal futuro é um país  
 aonde o puro pássaro é possível  
 e sobre o leito negro do asfalto da estrada  
 as profundas crianças desenharão a giz  
 esse peixe da infância que vem na enxurrada  
 e me parece que se chama sável  
 Mas desenhem elas o que desenharem  
 é essa a forma do meu país  
 e chamem elas o que lhe chamarem  
 portugal será e lá serei feliz  
 Poderá ser pequeno como este  
 ter a oeste o mar e a espanha a leste  
 tudo nele será novo desde os ramos à raiz  
 À sombra dos plátanos as crianças dançarão  
 e na avenida que houver à beira-mar  
 pode o tempo mudar será verão  
 Gostaria de ouvir as horas do relógio da matriz  
 mas isso era o passado e podia ser duro  
 edificar sobre ele o portugal futuro

Para acentuar esse carácter de abstracção, de possibilidade que urge edificar, o substantivo “portugal” nunca aparece maiusculado, retirando-se-lhe, assim, as suas propriedades específicas. A própria construção do poema é feita a partir da alternância entre o presente do indicativo (muito embora com carácter de probabilidade) e o futuro do indicativo e, com excepção do ponto final a encerrar o poema, não há sinais de pontuação; eis a razão pela qual a única estrofe existente corresponde a um cumular

<sup>161</sup> Jacques Chevallier considera que “L’identité, que’elle soit locale, régionale ou nationale, se présente en effet comme une ressource que les acteurs politiques et sociaux vont s’efforcer d’exploiter dans le cadre des stratégies de pouvoir.” (Cf. CHEVALLIER, Jacques - “L’identité politique: un enjeu de pouvoir” in Jean-Claude Ruano-Borbalan - *L’identité, le groupe, la société*, Auxerre Cedex: Éditions Sciences Humaines, 1998, pág. 302).

<sup>162</sup> Cf. BELO, Ruy – *Op. Cit.*, pp. 199-200.

gradual de todos os versos balizados pela repetição do próprio título no início do primeiro verso e no fim do último verso, criando uma circularidade.

Neste país futuro, o “puro pássaro”, metáfora da liberdade, será possível; essa metáfora é, de imediato, associada à simbologia do vocábulo “crianças” (a ausência de limites, o inconformismo e insubmissão). É delas que depende “a forma do [seu] país” já que elas “desenharão a giz” esse formato sobre “o leito negro do asfalto”. Será, nesse espaço a edificar, que o sujeito poético encontrará o seu “portugal” e “lá [será] feliz”. Ele poderá ter características do Portugal seu contemporâneo, ao nível geográfico – “Poderá ser pequeno como este/ter a oeste o mar e a espanha a leste” -, mas “tudo nele será novo”: esse país a haver distinguir-se-á do Portugal presente ao nível do sistema político, das relações inter-pessoais e, principalmente, por nele poder existir a liberdade. Ao contrário do que sucede no presente, nesse país futuro, o sujeito poético antevê os novos comportamentos desses futuros cidadãos e construtores do país: as crianças. Elas poderão não só desenhar, como dançar “na avenida que houver à beira-mar” e também o “pode o tempo mudar será verão”. A selecção desta estação do ano, representativa da época das colheitas, do estado adulto, do amadurecimento, tem como condicionante um pressuposto positivo<sup>163</sup>: será no Verão que as “profundas crianças” assumirão todas as suas potencialidades e poderão contribuir para edificar activamente esse Portugal que corresponda às expectativas do sujeito poético.

Apesar dessa consciência de que o país presente não corresponde ao país idealizado, o sujeito poético detecta alguns elementos positivos, como é o caso do “ouvir as horas do relógio da matriz”. No entanto, se o relógio/sino delimita os momentos do dia, organiza o quotidiano dos seres humanos e, dessa perspectiva, seria algo positivo; assim o relógio/sino está intimamente associado aos ditames do estado opressor que o usava para controlar as pessoas. Por isso mesmo, apesar de gostar da sua sonoridade, o sujeito poético constata que ele é também um símbolo do “passado” e que não seria viável construir um país novo sobre marcas de um passado tão presente e doloroso. Decorrente desse facto, o que urge fazer é “edificar” esse Portugal rasurando completamente o passado, esquecendo o que nele havia de negativo e positivo. Desta perspectiva, o autor opõe-se às teorias providencialistas portuguesas que consideravam que só se podia construir o futuro de Portugal resgatando o seu passado.

---

<sup>163</sup> Esta perspectiva positiva do Verão surge em contraste com a que Jorge de Sena irá utilizar no poema “L’Été au Portugal”; nele o Verão é a antecipação da morte, o símbolo do conformismo.

Nestes dois poemas de Ruy Belo torna-se evidente a consciência que o poeta tem da sua pátria e dos valores, das situações que necessitavam ser alteradas bem como das vivências que, hipoteticamente, poderiam ser reutilizadas no futuro. Por comparação com o país real, constata-se que nele nada do que o poeta deseja e antevê existe, há apenas fragmentos de esperança. No primeiro poema, o comboio e o seu circuito contínuo na ânsia de reintegrar as pessoas noutras comunidades; no segundo, as crianças que, como no poema de Mário Cesariny, aguardam o momento de agir, de preencher os espaços em branco. Porém, Ruy Belo apreende que esse tempo de actuação não corresponde ao presente, mas a um futuro longínquo que está, acima de tudo, dependente do poder volitivo dessas crianças.

Apesar de os poemas supra-abordados veicularem uma imagem negativa de Portugal, eles não raíam os limites da violência linguística e visual dos de Jorge de Sena, por nós seleccionados.

Exilado, vivendo longe da pátria, Jorge de Sena vergasta até aos limites o país que o viu nascer, mas que o autor não assume como sendo a sua pátria. Optando por um sujeito poético singular, Jorge de Sena distancia-se do retrato traçado, auto-excluindo-se desse Portugal mesquinho e retrógrado com o qual ele não se identifica, distanciando-se do que sucedia nos poemas de Ary dos Santos e Ruy Belo, onde esse Eu era símbolo dos portugueses. A leitura dos poemas de Jorge de Sena não pode ser feita, então, de forma linear. O sentido do texto surge como o término de uma escrita cheia de potencialidades que não se resume nem ao mero uso da palavra denotativa nem à valorização do sentido estético, numa espécie de arte pela arte; essa escrita é a fusão de elementos fónicos, sémicos e simbólicos que procuram desvendar o lado invisível da realidade já que é necessário compreender a ambivalência de todos os lexemas utilizados. Nestas circunstâncias, é necessário buscar essa realidade invisível ou, como diz Michel Foucault, “...il s’agit de reconstituer un autre discours, de retrouver la parole muette, murmurante, intarissable qui anime de l’intérieur la voix qu’on entend, de rétablir le texte menu et invisible qui parcourt l’interstice des lignes écrites et parfois les bouscule.”<sup>164</sup>

Tendo subjacente o discurso difundido e imposto pelo Estado sobre Portugal, Jorge de Sena procura destruir o poder simbólico que o sustentava revelando o que ele tinha de arbitrário e de construção. Os seus poemas podem ser encarados como uma

---

<sup>164</sup> Cf. FOUCAULT, Michel – *L’archéologie du savoir*, Paris: Éditions Gallimard, 1969, pp. 39-40.



espécie de discurso deslegitimador que revela a forma como o Estado Novo montou um protótipo de país em que o Estado era semelhante a um “*Deus in/ex machina*”<sup>165</sup>, o executante de diversos princípios e a causa última que os justificava. Nos dois poemas seleccionados é notória a utilização da taxonomia que possibilitou ao Estado construir um discurso sobre a identidade nacional para revelar a forma como essa imagem de país foi fabricada (evidenciando-se alguns dos pressupostos indicados por Anne-Marie Thiesse a propósito da construção das nações<sup>166</sup>), deixando evidente que tal foi possível devido à autoridade inerente ao próprio Estado detentor do poder de legitimar as coisas:

O *auctor*, mesmo quando só diz com autoridade aquilo que é, mesmo quando se limita a enunciar o ser, produz uma mudança no ser: ao dizer as coisas com autoridade, quer dizer, à vista de todos e em nome de todos, publicamente e oficialmente, ele subtrai-as ao arbitrário, sanciona-as, santifica-as, consagra-as, fazendo-as existir como dignas de existir, como conformes à natureza das coisas, “naturais”<sup>167</sup>.

Quer em “L’Été au Portugal” quer em “A Portugal” cria-se uma barreira entre quem traça o retrato e o objecto do mesmo, de forma a sugerir uma espécie de objectividade característica de outros discursos que não o poético.

#### L’Été au Portugal<sup>168</sup>

Que esperar daqui? O que esta gente  
 não espera porque espera sem esperar?  
 O que só vida e morte  
 informes consentidas  
 em todos se devora e lhes devora as vidas?  
 O que quais de baratas e a baratas  
 é o pó de raiva com que se envenenam?

Emigram-se uns para as Europas  
 e voltam como se eram só mais ricos.  
 Outros se ficam envergando as opas  
 de lágrimas de gozo e sarapicos.

<sup>165</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre – *O poder simbólico*, Algés: DIFEL, 1989 pág. 75.

<sup>166</sup> Cf. THIESSE, Anne-Marie – *Op. Cit.*

<sup>167</sup> Cf. BOURDIEU, Pierre – *Op. Cit.*, pág. 114.

<sup>168</sup> Cf. SENA, Jorge de – “Exorcismos” (1972) in *Trinta Anos de Poesia*, 2.ª ed., Lisboa: Edições 70, 1984, pp. 270-271.

Nas serras nuas, nos baldios campos,  
 nas artes e mesteres que se esvaziam,  
 resta um relento de lampeiros campos  
 espanejando as caudas com que se atavam.

Que Portugal se espera em Portugal?  
 Que gente ainda há-de erguer-se desta gente?  
 Pagam-se impérios com o bem e o mal  
 - mas com que há-de pagar-se quem se agacha e mente?

Chatins engravatados, peleguentas fúfias  
 passam de trombas de automóvel caro.  
 Soldados, prostitutas, tanto rapaz sem braços  
 ou sem as pernas – e como cães sem faro  
 os pilhas poetas se versejam trufias.

Velhos e novos, moribundos mortos  
 se arrastam todos para o nada nulo.  
 Uns cantam, outros choram, mas todos tortos  
 que a mesquinhez tresanda ao mais singelo pulo.

Chicote? Bomba? Creolina? A liberdade?  
 É tarde, e estão contentes de tristeza,  
 sentados em seu mijo, alimentados  
 dos ossos e do sangue de quem não se vende.

(Na tarde que anoitecer o entardecer nos prende).

A apatia, o conformismo e a inactividade (que serão as marcas particulares do país) estão, desde logo, condensadas no título do poema “L’Été au Portugal” uma vez que a estação do ano evocada – o Verão – gera efeitos sensoriais aliados à dificuldade em agir (devido ao calor), ao descanso (época de férias), ao término de um processo de maturação (época em que tudo, na natureza, atingiu o estado adulto) que, inapelavelmente, representa o início do envelhecimento e morte que culminam nas estações subsequentes.

Esta simbologia do Verão vai condicionar a leitura do poema e a apreensão do rosto de Portugal será efectuada a partir desse pressuposto. Com o intuito de gerar o já mencionado distanciamento, o sujeito poético dirige-se, num diálogo virtual, a um

interlocutor que nunca é nomeado nem identificado, mas a quem se destinam as sucessivas perguntas retóricas que perpassam a generalidade do poema: “Que esperar daqui?”, “Que Portugal se espera em Portugal?”. Porém, esse destinatário pode ser cumulativamente um Outro – que nada teria a ver com o país – ou o próprio sujeito poético numa espécie de cisão interna em que o seu lado mais crítico dialogaria com o que permanece associado emotivamente ao país alvo do retrato.

Ao longo das sete estrofes do poema (se excluirmos o monóstico final que, à semelhança da finda das cantigas medievais, recolhe e sintetiza o conteúdo de todos os versos anteriores) surge um país onde as pessoas nada esperam, pois até mesmo a “vida e morte” são “informes consentidas”, devorando-lhes não só o conceito de vida como os seus princípios e ideologias. Decorrente desse facto, o sujeito poético vê-as como vermes indesejáveis – as baratas – que “se envenenam” com “pó de raiva” numa ironia extrema que a pergunta retórica acentua. Neste ambiente repressor e destrutivo, as únicas soluções encontradas são a emigração (com o respectivo regresso em que se privilegiam os bens materiais adquiridos em detrimento dos ideológicos e/ou humanos – “e voltam como se eram só mais ricos”) ou o permanecer calando e vestindo “as opas/de lágrimas de gozo e sarapicos”. Como fizera Ruy Belo, também aqui não há a dissociação vida quotidiana/religião; em momentos de sofrimento, a população enverga as vestes solenes dos sacerdotes, porém, a solenidade em questão é o camuflar o sofrimento, as “lágrimas”, imbricando-as numa dança – o sarapico – e o suposto “gozo” que adviria de tal acto.

O esvaziamento do país e consequente desertificação e abandono das profissões produtivas é bem evidente na terceira estrofe com as “serras nuas”, os “baldios campos”, as “artes e mesteres que se esvaziam”. Se os adjectivos “nuas” e “baldios” remetem para a ideia do abandono, essa acção surge como progressiva e inacabável devido à contínua aliteração das sibilantes, à agressividade das vogais da sílaba tónica (que alternam entre as vogais abertas e baixas e as fechadas e altas) por oposição às fechadas que predominam ao longo desses versos e o uso do presente do indicativo “esvaziam” que, sintomaticamente, rima com outra forma verbal também no presente do indicativo “ataviam”. Tudo o que sobrou dessas actividades é “um relento de lampeiros campos/espanejando as caudas com que se ataviam”. De facto, eles parecem ser o único aspecto positivo (de notar o prolongamento da acção inerente ao uso do gerúndio “espanejando”), muito embora os “campos” já não sejam o objecto da produção, limitando-se a espanejar “as caudas com que se ataviam”. Esta imagem extremamente

visual que, por associação com o acto praticado pelo pavão, mina a possibilidade de evolução, já que este é apenas um acto estético na medida em que só há a necessidade de um observador para vislumbrar as possibilidades contidas nessa cauda aberta.

A incredulidade do Eu quanto à hipótese de ocorrer, realmente, uma evolução é notória nas perguntas retóricas “Que Portugal se espera em Portugal?/ Que gente ainda há-de erguer-se desta gente?”. O mote da espera, neste caso da “não espera” da primeira estrofe, é reutilizado para realçar o conformismo dos portugueses com a imagem do país que o aparelho de Estado difunde e os ideais que ele promove. A própria conjugação perifrástica “há-de erguer-se” antecedida do advérbio de tempo “ainda” enfatiza essa descrença quanto à capacidade de inverter a situação, principalmente porque o império português foi construído na simbiose do “bem e [do] mal” e os denunciante não são penalizados pelo Estado, mesmo que as suas informações sejam falsas. Por isso, não é possível encontrar uma recompensa adequada para essas situações, o sujeito poético não sabe “com que há-de pagar-se quem se agacha e mente?”. Não só o aspecto negativo da impossibilidade de reprimir denunciante é notório como o facto de eles fazerem uso da palavra camufladamente já que se “agacham”.

A esta imagem da ataraxia generalizada vai justapor-se a da referência aos grupos de pessoas que constituem o país: “Chatins engravatados, peleguentas fúfias/passam de trombas de automóvel caro./Soldados, prostitutas, tanto rapaz sem braços/ou sem as pernas – e como cães sem faro/os pilhas poetas se versejam trufias.” Todos eles contribuem para gerar a imagem de um país amorfo, corrupto, dominado por vícios e defeitos. Mesmo aqueles que poderiam usar a palavra para denunciar as atrocidades, perderam o “faro” (nessa comparação corrosiva dado que um dos sentidos mais importantes do cão é o faro) e limitam-se a bajular o poder instituído para obterem favores; daí eles serem “pilhas poetas” e versejarem-se a eles próprios. Decorrente desta constatação, Portugal é formado por “moribundos mortos” independentemente da idade real. A ideia da decrepitude é bem evidente nesse cumular de sentidos entre “moribundos” e “mortos” que, para além dessa desistência ou cessação da vida, se “arrastam” para o “nada nulo”: a anulação total.

À inactividade vai associar-se a mesquinhez e uma população desvirtuada, são “todos tortos”, nenhum tem vontade de contrariar o pré-estabelecido e auto-comprazem-se com o sofrimento próprio e o dos outros: “estão contentes de tristeza,/sentados em seu mijo, alimentados/dos ossos e do sangue de quem não se vende.”. Para além dos denunciante, mencionam-se aqui os outros cúmplices: a nação inteira que se alimenta,

qual canibal, da vida dos que não se calam, dos que não compactuam. Este ser amorfo, decrepito – sentado “em seu mijo” – que representa o país e os seus habitantes está de tal forma apodrecido que nenhum acto violento (“Chicote? Bomba? Creolina?”) é capaz de o acordar: “É tarde” para inverter a marcha da destruição.

Se durante todo o poema o sujeito poético se distanciou deste Portugal e destes portugueses, no monóstico final inclui-se nesse destino colectivo ao utilizar o pronome pessoal na sua forma de complemento - “nos” – para realçar que, neste Verão infundável em que vive Portugal – “(Na tarde que anoitecer o entardecer nos prende)” -, também ele é prisioneiro desse país nefasto.

Depois deste primeiro quadro de um país envelhecido, apático e inerte, Jorge de Sena traça-nos um outro que nos leva a viajar pelos pontos mais importantes da história de Portugal. No entanto, o trajecto efectuado conduz-nos ao contacto com um país que não aparenta possuir qualidades ao nível geográfico e humano. O autor equaciona, de uma forma muito particular, o discurso ideológico e identitário que o aparelho de Estado havia inventado para difundir como o seu Portugal. Torna-se claro que a representação mental de Portugal é um discurso que implica uma simbiose entre meio circundante, mitos e crenças – apropriadas pela sociedade que os gere – e os sujeitos que se auto-incluem nessa imagem, nesse conceito de identidade.

#### A PORTUGAL<sup>169</sup>

Esta é a ditosa pátria minha amada. Não.  
Nem é ditosa, porque o não merece.  
Nem minha amada, porque é só madrasta.  
Nem pátria minha, porque eu não mereço  
a pouca sorte de ter nascido nela.

Nada me prende ou liga a uma baixeza tanta  
quanto esse arroto de passadas glórias.  
Amigos meus mais caros tenho nela,  
saudosamente nela, mas amigos são  
por serem meus amigos, e mais nada.

Torpe dejecto de romano império;

<sup>169</sup> Cf. SENA, Jorge de – “Tempo de Peregrinatio ad Loca Infecta (1959-1969)” in *40 Anos de Servidão*, Lisboa: Edições 70, 1989 pp. 85-86. Apesar de a obra ter sido publicada postumamente, em 1979, o poema “A Portugal” tem como data da sua elaboração o ano de 1961.

babugem de invasões; salsugem porca  
 de esgoto atlântico; irrisória face  
 de lama, de cobiça, e de vileza,  
 de mesquinhez, de fátua ignorância;  
 terra de escravos, cu pró ar ouvindo  
 ranger no nevoeiro a nau do Encoberto;  
 terra de funcionários e de prostitutas,  
 devotos todos do milagre, castos  
 nas horas vagas de doença oculta;  
 terra de heróis a peso de ouro e sangue,  
 e santos com balcão de secos e molhados  
 no fundo da virtude; terra triste  
 à luz do sol caiada, arrebicada, pulha,  
 cheia de afáveis para os estrangeiros  
 que deixam moedas e transportam pulgas,  
 oh pulgas lusitanas, pela Europa;  
 terra de monumentos em que o povo  
 assina a merda o seu anonimato;  
 terra - museu em que se vive ainda,  
 com porcos pela rua, em casas celtiberas;  
 terra de poetas tão sentimentais  
 que o cheiro de um sovaco os põe em transe;  
 terra de pedras esburgadas, secas  
 como esses sentimentos de oito séculos  
 de roubos e patrões, barões ou condes;  
 ó terra de ninguém, ninguém, ninguém:

eu te pertenço. És cabra, és badalhoca,  
 és mais que cachorra pelo cio,  
 és peste e fome e guerra e dor de coração.  
 Eu te pertenço: mas ser's minha, não.

Ao iniciar com um verso de *Os Lusíadas* de Camões – “Esta é a ditosa pátria  
 minha amada.”<sup>170</sup> –, esperar-se-ia que a imagem de Portugal que iria ser registada fosse  
 positiva ou não pertencesse o mencionado verso ao momento em que Vasco da Gama  
 enaltece a pátria ao rei de Melinde<sup>171</sup>; porém, ela colapsa sobre si própria com a

<sup>170</sup> Cf. CAMÕES, Luís de – *Os Lusíadas*, 3.<sup>a</sup> ed., Porto: Porto Editora, 1978, canto III: 21, pág.132.

<sup>171</sup> A inclusão desse verso representa a referência à imagem de Portugal que o Estado Novo procurou assumir e impor aos portugueses.

inclusão, no final do verso, desse rotundo advérbio de negação: “Não”. Após a rejeição do conceito de pátria que se vislumbra na obra camoniana, o sujeito poético enumera as razões que motivam a sua opção. A desconstrução da imagem é feita a partir de uma construção anafórica que inclui o advérbio de negação “Nem” associado a cada um dos vectores do verso de *Os Lusíadas*: “ditosa”, “minha amada” e “pátria minha” que incute sistematicamente essa relação intertextual com a visão traçada no canto III por Camões. Portugal não “merece” ser chamado de pátria, menos ainda de “amada” já que a característica que lhe é imputada é ser “só madrasta” (concepção que assume aqui um cariz amplamente depreciativo não só pelas conotações do substantivo “madrasta”, mas da sua relação com o advérbio de exclusão “só”). Além disso, o sujeito poético encara como “pouca sorte” ter nascido nele uma vez que considera “não [merecer]” tal destino. Após esta sucessão de orações causais, aparece uma nova rejeição; neste caso, da glória do passado dado que o que resta é uma “baixeza tanta/quanto esse arroto de passadas glórias” que não permite ao sujeito manter uma ligação afectiva com o país.

Com o intuito de desmistificar a imagem gloriosa do Portugal de antigas eras, traça-se uma visão diacrónica dos povos que habitaram o país bem como se alude aos aspectos geográficos característicos. Numa extensa terceira estrofe (vinte e sete versos) que, inclusivamente, se prolonga na última quadra, surge uma enumeração caótica, numa cumulação de sentidos que gera a ideia de uma país destituído de qualquer traço positivo. Portugal aparece como um “Torpe dejecto”, uma “babugem”, uma “salsugem porca/de esgoto atlântico”. A quase ausência de formas verbais e o encavalamento existente na maioria dos versos cria um ritmo acelerado que culminará na apóstrofe do fim da estrofe: “Ó terra de ninguém, ninguém, ninguém”, em que a repetição do pronome indefinido reitera o mote de o país não ser a pátria de nenhum portugueses.

Ao longo deste devastador retrato, desta longa sucessão de epítetos, são mencionados diversos traços caracterizadores ou que, pelo menos, foram entendidos como tal ao longo dos séculos e que Jorge de Sena subverte. Depois da destruição da imagem de *Os Lusíadas*, aparece o implodir da apologia que Fernando Pessoa fizera na *Mensagem*. A esse “rosto com que fita é Portugal”<sup>172</sup>, que assumia a simbologia da antevisão do futuro, do sonhar acordado, contrapõe Jorge de Sena a “irrisória face/de lama, de cobiça, e de vileza,/de mesquinhez, de fátua ignorância”; esse rosto sonhador cede perante o aviltamento dos valores, da ausência de cultura que se consuma na

<sup>172</sup> Cf. PESSOA, Fernando – *Mensagem*, 2.ª ed., Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d, pág. 99.

assunção de que Portugal é “terra de escravos” – na medida em que se vive prisioneiro de um passado que gera a inactividade – ainda à espera de ouvir a “nau do Encoberto”. A própria selecção do verbo onomatopaico “ranger” incluído numa conjugação perifrástica intensifica o envelhecimento de um povo e dos seus ideais, enferrujados como a própria nau. Jorge de Sena procura, dessa forma, realçar que o mito do sebastianismo em nada contribuiu para o progresso do país, bem pelo contrário, aprisionou-o numa espera infindável de um passado que jamais retornará, mas que contribuiu para criar a esperança de que, um dia, Portugal voltará a ser o timoneiro da Europa. É nestas circunstâncias que Miguel Real enfatiza que o profetismo se tornou “um estado de demência” que faz parte da personalidade dos portugueses; sempre que se vive um momento de crise, ele reergue-se “em forma de ilusão redentora”<sup>173</sup> para contrariar o presente mesquinho e sem objectivos de um país que só se reconhecesse nos heróis do passado. À semelhança do poema “L’Été au Portugal” também em “A Portugal” é feita referência aos elementos humanos que povoam a pátria. Mais uma vez, Portugal parece limitar-se aos “funcionários” e às “prostitutas” que polarizam a sua existência em torno da hipocrisia religiosa – “devotos todos do milagre, castos/nas horas vagas de doença oculta” -, aos “heróis” de guerra que ascenderam a esse estatuto porque foram comprados ou morreram – “terra de heróis a peso de ouro e sangue”. A casa portuguesa, tão enaltecida pelo Estado Novo, surge aqui na alusão à “terra triste/à luz do sol caiada, arrebicada, pulha”; nesse espaço fabricam-se falsos comportamentos já que a afabilidade é apenas “para os estrangeiros”. O país que é construído nestes falsos moralismos torna-se o símbolo do passadismo – é a “terra de monumentos”, “terramuseu” -, da estagnação e improdutividade – “pedras esburgadas, secas” – e da ausência de condições mínimas de salubridade já que “se vive ainda/ com porcos pela rua, em casas celtiberas”. Para esta situação contribuíram os “poetas tão sentimentais” que calam, que omitem e permitem que os “oito séculos” de história se transformem na manutenção dos vícios, o que se alterou foram apenas os seres que lhes dão corpo “de roubos e patrões, barões ou condes”.

Se até ao momento o retrato elaborado pelo sujeito poético parece ser uma visão distanciada de alguém que apresenta o cartão de visita do país – postal negativo, subentenda-se -, na última estrofe há uma mudança de interlocutor: o sujeito poético dirige-se directamente à sua própria terra para a insultar numa enumeração de atributos

<sup>173</sup> Cf. REAL, Miguel - *Portugal: Ser e representação*, Algés: DIFEL, 1998, pp. 126 – 127.



profundamente pejorativos, que se transformam em acusações irrefutáveis por parte do destinatário: Portugal. Consciente de que pertence a este país, o sujeito poético recusa-o por ser uma terra “cabra”, “badalhoca”, “mais que cachorra pelo cio”, “peste e fome e guerra e dor de coração”; decorrente desse quadro tão destrutivo, conclui que “[Ele lhe] pertence: mas [ela ser sua], não”.

Jorge de Sena constrói este rosto de Portugal como se de alguma forma o estivesse a mostrar ao Portugal que ele idealizaria; este destinatário último, que é implicado no final do poema, é já indiciado no título tão semelhante a uma dedicatória: “A Portugal”. Contudo, no final deste trajecto, Portugal surge como um local disfórico, minado pela “peste e fome e guerra e dor de coração”, baluarte de tudo o que é indesejável e que o polissíndeto acentua.

Nestes dois poemas, Jorge de Sena procura fazer uma espécie de exame patológico do país, fazendo apelo ao seu lado mais objectivo e crítico. No entanto, o retrato que ele veicula permite apenas apreender a imagem de um país destruído, que tende para o “nada nulo”, parado sobre as glórias do passado e que nunca mais conseguiu reencontrar-se por, com base nas palavras do poeta, viver num eterno Verão de ócio e defeitos, tendo perdido não o paraíso, mas as qualidades que lhe permitiriam progredir. Nestes poemas torna-se evidente que o autor recorre a estereótipos do país que revelam “o tempo das pretensas essências, o tempo bloqueado, aquele que a história concreta, a dos pequenos-grandes acontecimentos, não consegue dominar.”<sup>174</sup> Por outro lado, apropria-se das diversas componentes que possibilitaram a elaboração do discurso do regime, de forma a enfatizar que os portugueses incorporaram esses elementos na sua própria vivência, tornando-os quase imutáveis e intocáveis. Tal processo inclui-se no que Jacques Chevallier considera ser o processo de identificação cultural que permite ao indivíduo inscrever-se num determinado *corpus* simbólico e socializar-se:

Les rituels de mémoire, la culture et les croyances constituent des formes privilégiées de la socialisation et de l’identification des individus. L’appartenance culturelle, religieuse ou politique permet l’articulation des fonctions psychologiques individuelles et des récits mythiques. Cette articulation s’effectue au travers de cérémonies, des rituels. Le processus d’identification culturelle permet à l’individu d’assurer le bon fonctionnement de son soi par l’inscription dans un corps symbolique virtuellement éternel<sup>175</sup>.

<sup>174</sup> Cf. MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri - *Op. Cit.*, pág. 60.

<sup>175</sup> Cf. CHEVALLIER, Jacques - *Op. Cit.*, pág. 9.

Sena parece renunciar, deste modo, à identidade que lhe foi imposta como uma, divina e imutável, recusando reconhecer-se ou pelo menos incluir-se nessa representação. O poeta expõe esses construtos à luz da própria história que lhes serviu de sustentáculo, realçando os interesses que os moveram fazendo com que esses discursos “seguros y ampulosos, orgullosos de su verdad y arrogantes – pues se pronuncian desde la atalaya de la cientificidad -, ponen de manifiesto la política de la verdad a la que sirven y de la que son deudores, de forma que su verdad se vuelve a la vez frágil y cuestionable”<sup>176</sup>.

O retrato do país dominado pelos princípios do Estado Novo é também veiculado no poema de José Saramago “Ouvindo Beethoven”.

#### OUVINDO BEETHOVEN<sup>177</sup>

Venham leis e homens de balanças,  
Mandamentos daquém e dalém mundo,  
Venham ordens, decretos e vinganças,  
Desça o juiz em nós até ao fundo.

Nos cruzamentos todos da cidade,  
Brilhe, vermelha, a luz inquisidora,  
Risquem no chão os dentes da vaidade  
E mandem que os lavemos a vassoura.

A quantas mãos existam, peçam dedos,  
Para sujar nas fichas dos arquivos,  
Não respeitem mistérios nem segredos,  
Que é natural nos homens serem esquivos.

Ponham livros de ponto em toda a parte,  
Relógios a marcar a hora exacta,  
Não aceitem nem votem noutra arte  
Que a prosa de registo, o verso data.

Mas quando nos julgarem bem seguros,  
Cercados de bastões e fortalezas,  
Hão-de cair em estrondo os altos muros

<sup>176</sup> Cf. VARELA, Julia e ALVAREZ, Fernando – *Op. Cit.*, pág. 15.

<sup>177</sup> Cf. SARAMAGO, José – “Poema a Boca Fechada” (1966) in *Os Poemas Possíveis*, 3.ª ed., Lisboa: Caminho, 1985, pág. 73.

E chegará o dia das surpresas.

O próprio título do poema remete para a busca da liberdade e a exaltação de um conjunto de princípios como a igualdade e fraternidade entre os povos. A mera referência à música de Beethoven cria, desde logo, a sugestão de um universo sonoro violento (dada a complexidade da música deste compositor e a profusão de instrumentos de sonoridades cheias e metálicas) que se perpetua no tempo em virtude da utilização do gerúndio “ouvindo”. Nada parece ter sido deixado ao acaso na obra destes escritores. Não é acidental o facto de o compositor escolhido ser Beethoven que, em termos musicais, é encarado como um revolucionário, um homem que impôs novos cânones e que cultivou um estilo heróico imbuído dos ideais posteriores à Revolução Francesa nas suas sinfonias. Elas têm como tema recorrente o percurso do Homem desde a sua criação mitológica por Prometeu (3.<sup>a</sup> Sinfonia, *Heróica*), à simbiose Homem-Natureza, em que esta última controla o primeiro (6.<sup>a</sup> Sinfonia, *Pastoral*) até ao encontro do Homem com a perfeição (9.<sup>a</sup> Sinfonia, *Sinfonia Coral*). É, nesta última, que se encontra o célebre “Hino à Alegria” composto sobre um poema de Schiller que evoca e difunde esse grito lancinante de apelo à humanidade para que aja fraternalmente<sup>178</sup>. O ambiente típico das sinfonias de Beethoven é, então, transportado para o corpo do poema. Essa sonoridade torna-se evidente pela selecção vocabular em que predominam os verbos, a sucessão contínua de acções, as sistemáticas aliteraões de vibrantes, sibilantes e fricativas associadas a vogais abertas, bem como o domínio de um ritmo binário entrecortado pelo ternário para intensificar a velocidade dos acontecimentos referidos numa contínua espiral que culminará na última quadra com a antevisão/anunciação do “dia das surpresas”. Esse “Venham”, verbo introdutor de uma situação hipotética, mas tão semelhante à real, encarna a referência a várias circunstâncias agressivas e típicas da sociedade do Estado Novo; a agressividade desses factos, que serão enunciados de seguida, está desde logo patente na cumulação sonora do recurso a vogais abertas ladeadas por consoantes profundamente sonoras: a fricativa -v, a palatal -nh e as nasais. Inicia-se, então, a enumeração de estereótipos do Estado Novo: a imposição de “leis” emanadas como mandamentos “daquém e dalém mundo” – nessa imbricação Deus (religião)/Chefe de Estado (política). Esse poder instituirá “ordens, decretos e vinganças” tendo, inclusivamente, capacidade para aceder ao íntimo dos homens e

<sup>178</sup> Cf. MANN, William – *A Música no Tempo*, Cacém: Círculo de Leitores, 1983.

julgá-los uma vez que não há limites para os tentáculos dos agentes do Estado; num tempo em que se invade a privacidade de cada um – “Não respeitem mistérios nem segredos” -, o homem perde uma das suas apetências naturais: “ser esquivo”. Essa censura, que dilacera o interior dos homens, aparece também nas circunstâncias mais quotidianas: nos cruzamentos, brilha “vermelha, a luz inquisidora” (a que relembra a existência dos censores e da tortura por eles infligida). O facto de os homens viverem como objectos, de serem meras propriedades do Estado torna-se visível na catalogação a que todos são sujeitos: “A quantas mãos existam, peçam dedos,/Para sujar nas fichas dos arquivos”, no facto de tudo estar institucionalizado – como é realçado pela menção à necessidade de colocar “livros de ponto em toda a parte” bem como “Relógios a marcar a hora exacta”. Contudo esse clima controlador, limitador da vontade do homem vai ser ameaçado, como é desde logo indiciado pelo uso da conjunção coordenada adversativa “Mas” a introduzir a última quadra. Ao presente do conjuntivo associado às imposições do Estado vai suceder o uso da conjugação perifrástica no futuro e o próprio verbo “chegar” no futuro do indicativo. É num futuro algo distante que a música de Beethoven atingirá o seu clímax fazendo ruir “em estrondo os altos muros”<sup>179</sup> – acto violento, tornado audível pela aliteração das sibilantes e das vibrantes líquidas -, no momento em que o Estado se considerar precavido contra todas as possibilidades de ataque já que cercou a população de “bastões”, para impor a ordem, e “fortalezas” para enclausurar os homens e as palavras.

Este poema, à semelhança do de Sidónio Muralha, funciona como uma profecia, uma antevisão dos factos que ocorrerão oito anos após a publicação do poema.

Ao longo deste trajecto pelo Portugal da época da ditadura, torna-se notório que, de uma forma geral, os poetas calçaram os “mocassinos” do seu tempo e procuraram desmistificar os valores do Estado Novo assim como o conceito de Portugal difundido no estrangeiro através dos textos e palavras de outros autores que compactuaram com o regime e que, mesmo indirectamente, acabam por ser implicados na derrocada da pátria. De igual forma, não negam a importância das épocas passadas, mas constataam que não é possível edificar um país que vive estagnado nas memórias do passado; o Portugal desejado só será possível quando os portugueses recuperarem a visão, a voz, o entusiasmo que os dominou em momentos anteriores e fez com que ousassem construir um império.

---

<sup>179</sup> De notar que já Mário de Cesariny havia feito referência à muralha que existia entre os seres e as palavras e que urgia fazer implodir no seu poema “You are welcome to Elsinore”.

Este reduzido número de poetas e textos permite visualizar uma pequena parcela desse rosto de Portugal que as palavras procuraram desenhar durante um período limitado no tempo, o da ditadura salazarista. É possível encontrar outras vozes e outros olhares sobre este país atlântico na produção de outras épocas e autores que viveram numa conjuntura de maior liberdade.

No entanto, é a partir destas vozes, que ousaram “ser” independentemente das consequências, que a poesia de grande parte dos poetas do século XX português (re)assumiu um maior comprometimento com a realidade mesmo que de forma transfiguradora. Gastão Cruz salienta que:

Durante a ditadura, a poesia foi sempre, mesmo quando menos comprometida com o processo histórico, um fortíssimo símbolo de resistência e de luta pela liberdade (...), o que lhe dava uma capacidade de afirmação *realmente poética* (...) que directa ou indirectamente se relacionava sempre com a recusa do repugnante sistema de valores que pesava sobre uma nação inteira<sup>180</sup>.

Também Fernando Guimarães, a propósito do movimento surrealista português, refere que, a partir da utilização da imaginação e do poder encantatório da linguagem, os autores procuraram questionar uma sociedade repressiva. Tal aspecto acaba por emergir não só nos autores que se inserem nesse movimento – como Mário Cesariny ou Alexandre O’Neill – mas em todos os que ao longo do período da ditadura utilizaram a palavra metamorfoseada e simbólica para sonhar a liberdade. Desde finais da década de 40, os diversos autores testemunharam a confiança do poder libertador e mobilizador da palavra:

(...) [testemunhara] a confiança nos poderes recuperados da imaginação, na inesperada originalidade, mesmo que ela se tornasse demasiado polémica, na libertação do espírito sempre que se tinha em vista pôr em questão uma sociedade e cultura repressivas, na possibilidade de se atingir uma linguagem *prática* e, ao mesmo tempo, de ambígua encantação que parece aproximar-se de um qualquer “símbolo mágico e de cabala”<sup>181</sup>.

Ao longo deste período de quarenta anos, mais uma vez, os diversos escritores questionaram a identidade portuguesa e a sua representação. De um lado surge o Estado

<sup>180</sup> Cf. CRUZ, Gastão - *Op. Cit.*, pág. 219.

<sup>181</sup> Cf. GUIMARÃES, Fernando – *Op. Cit.*, pág. 10.

e os defensores do retocado rosto do país, do outro todos aqueles que defendiam outros retratos, outras representações do país. No fundo, tornaram mais nítido um dos traços marcantes da vivência dos portugueses: a indecisão quanto à sua própria identidade. É, por esse motivo, que João Medina considera que Portugal viveu, desde sempre, dominado por um complexo: o que ele denomina de complexo de *Hamlet* (não conseguir saber quem se é e se há realmente uma imagem legítima e uma de Portugal). Foi a partir do século XIX que esse complexo se intensificou e tornou numa obsessão:

A Geração de 70 problematizou muito esse complexo de Hamlet, a ideia de que oscilávamos entre o ser e o não ser. Duvidava-se afinal da própria legitimidade, fundamento, finalidade ou viabilidade do País como colectividade, destino, grupo, projecto, em suma – *ser*. Sabe-se que a resposta a estas melancolias decadentistas e um tanto suicidárias foi o projecto republicano cristalizado em torno da figura mitificada de Camões por ocasião do Tricentenário da sua morte<sup>182</sup>.

Se Teófilo Braga e os seus conterrâneos resgatam Portugal desse complexo defendendo a especificidade dos seus habitantes e procurando converter o pessimismo e o espírito decadente numa forma de estar que valorizasse a grandiosidade e exemplaridade dos portugueses; os escritores de grande parte do século XX revelaram a não superação dessas dúvidas problematizando, novamente, a indecisão quanto à escolha a efectuar. Tal é notório na generalidade dos poemas da época da ditadura, principalmente naqueles que, como Manuel Alegre e Mário Cesariny, constataram que se “ser” é defender o Portugal do Estado Novo então eles optam por “não ser”; se “não ser” é manter um retrato estagnado das glórias do passado, eles escolhem ser um outro Portugal. Miguel Real, em *Portugal: Ser e representação*, aborda também essa dificuldade que os portugueses sempre tiveram em saber definir-se. Este autor enfatiza que, no fundo, procuram “ser o que não se é” e “estar onde não se está”, razão pela qual assumem um conjunto de características paradoxais de difícil conciliação: “religioso, mas herético (...); ortodoxo, mas heterodoxo (...); emigrante, mas não colonizador (...); aventureiro, mas radicado (...); pobre, mas generoso (...); culturalmente atrasado, mas crente que possui um destino vanguardista”<sup>183</sup>.

<sup>182</sup> Cf. MEDINA, João – “O complexo de Hamlet” in *História de Portugal: Dos Tempos Pré-históricos aos nossos dias*, vol. XIV, Amadora: Clube Internacional do Livro, s/d., pp. 156-157.

<sup>183</sup> Cf. REAL, Miguel – *Op. Cit.*, pp.185-186.

## CONCLUSÃO

Senhor, falta cumprir-se Portugal!

Fernando Pessoa<sup>184</sup>

Desde os primórdios, o homem procurou ser o detentor de todas as explicações e interpretações quer de fenómenos naturais quer dos que ele próprio criou. Sempre que algo transcendia a sua aptidão natural para elaborar suposições plausíveis, procurou atribuir essa inexplicabilidade dos factos à sua incapacidade em aceder à intenção do autor (normalmente associada à decifração dos textos bíblicos, posteriormente às linguagens simbólicas de civilizações primitivas e extintas), mais tarde ao hermetismo da obra que não permitia que um qualquer leitor compreendesse o significado do texto sem estar munido dos instrumentos operatórios necessários a tal tarefa e, mais recentemente, ao pretender que cada leitura seja válida, gerando um caos na descodificação dos textos na medida em que, nem sempre, as interpretações coincidem, o que levou à constatação de que os textos podem ser infinitamente reinterpretados.

Interpretar os signos e os símbolos parece, então, ser uma habilidade inata ao ser humano que lhe permite formular juízos de valor bem como imaginar mundos diferentes do seu e projectar-se num futuro longínquo. Por isso mesmo, Umberto Eco salienta que “a interpretação – assente na conjectura e na abdução – é o mecanismo semiótico que explica não só a nossa relação com mensagens elaboradas intencionalmente por outros seres humanos, mas também todas as formas de interacção do homem (...) com o mundo circundante. É através de processos de interpretação que cognitivamente construímos mundos, actuais e possíveis”<sup>185</sup>.

Mais do que procurar interpretar o que o rodeia, o homem pretendeu ter acesso à interpretação única e primordial dos textos escritos. Dado que a generalidade dos textos pressupõe um discurso metafórico e simbólico, os modelos de leitura e interpretação foram sendo substituídos por outros nessa ânsia de descobrir o verdadeiro sentido de um texto. Decorrente dessa situação, um mesmo texto acabou por veicular significações diversas consoante o modelo utilizado já que, ao longo dos séculos, os diversos intérpretes não procuraram conciliar essas vertentes. De acordo com a *intentio*

<sup>184</sup> Cf. PESSOA, Fernando - “O Infante” in *Mensagem*, Lisboa: Publicações Europa-América, s/d, pág. 109.

<sup>185</sup> Cf. ECO, Umberto – *Op. Cit.*, pp 15-16.

privilegiada assim o texto poderia ter interpretações divergentes senão mesmo contraditórias. Já no presente século, alguns críticos constataram que ler/interpretar um texto não implica desvalorizar uma das vertentes, mas sim tentar associá-las para que se tenha, de facto, acesso à interpretação mais aproximada daquelas palavras: “The validity of audience-oriented criticism depends precisely on the realization that various dimensions of analysis or interpretation are possible, and that a combination of approaches is not a negative eclecticism but a positive necessity”<sup>186</sup>. Tal é também a posição de Hirsch ao considerar que toda a interpretação é parcial, nenhuma é capaz de dissecar totalmente os significados de um texto<sup>187</sup>.

É necessário, então, para tentar explorar até ao limite o significado de um texto conciliar as várias abordagens. Contudo nem sempre as interpretações coincidem e urge limar aquelas que surgem como absurdas ou in comportáveis pelo texto para que haja uma espécie de confluência de significados. Essa tentativa de conciliação das *intentio* é pertinente na poesia portuguesa de meados do século XX, na medida em que os autores tiveram que camuflar as suas reais intenções utilizando as potencialidades da linguagem poética de forma a que a censura não truncasse os textos. Porém, ao construírem de forma simbólica e metafórica os poemas, estavam necessariamente a implicar o leitor e a sua capacidade para detectar o implícito, para extrair outros significados que os literalmente expostos.

Nunca anulando essa capacidade interventiva da poesia, os poetas procuraram sempre equacionar a sua função e a das suas criações. Se em épocas mais estáveis a poesia parece coadunar-se com as ideologias oficiais, ela procurou sempre ser a voz do inconformismo, aquela que, mesmo quando a comunicação não se encontra censurada, não aceita o pré-estabelecido como uma norma e assume a sua rebeldia, a sua capacidade para desvendar os outros lados, os que foram excluídos dessa normatividade. Por isso mesmo, Eugénio de Andrade salienta que “A Poesia não vai”, que ela representa a voz que infringe o pré-estabelecido:

A poesia não vai à missa,  
não obedece ao sino da paróquia,  
prefere atirar os seus cães  
às pernas de deus e dos cobradores

<sup>186</sup> Cf. SULEIMAN, Susan R. e CROSMAN, Inge (ed.) – *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*, Princeton/New Jersey: Princeton U.P., 1980, pág. 7.

<sup>187</sup> Cf. HIRSCH, E. D., Jr. – *Validity in Interpretation*, Fourth Printing, New Haven-London: Yale U.P., 1973, pág. 128.



de impostos.  
 Língua de fogo do não,  
 caminho estreito  
 e surdo da abdicação, a poesia  
 é uma espécie de animal  
 no escuro recusando a mão  
 que o chama.  
 Animal solitário, às vezes  
 irónico, às vezes amável,  
 quase sempre paciente e sem piedade.  
 A poesia adora  
 andar descalça nas areias do verão.<sup>188</sup>

Ao longo de nove séculos de existência, a nação portuguesa tem procurado afirmar-se no espaço geográfico europeu e descobrir a sua identidade, as marcas que lhe permitiriam assumir a *portugalidade*. Oscilando através das mais diversas conjunturas, saindo vitorioso das conquistas empreendidas ou sendo derrotado e subjugado por forças externas, Portugal parece não ter conseguido edificar o seu próprio ser, a imagem que permitisse a todos chamar-lhe pátria. Eduardo Lourenço considera que Portugal é uma “realidade movente”, que não é possível encontrar. Por isso mesmo, a história de Portugal devia ser encarada como as “Histórias de Portugal”, que contam as “aventuras celestes” de heróis, e que se adequam ao comportamento nacional tão ávido de seres superiores em que se rever e que os historiadores apenas generalizam e ampliam. De igual forma, essa entidade abstracta – Portugal – tem sido encarada como a portadora de um amplo e glorioso destino a cumprir em virtude do seu nascimento *divino* e daí a sua função de conduzir o mundo a novos impérios<sup>189</sup>. Devido a essa amplitude de identidades nacionais, nem sempre os portugueses se revêm nesses conceitos. À semelhança de Sophia de Mello Breyner que distingue dois conceitos de pátria, também Ruy Belo no prefácio à segunda edição de *Homem de Palavra(s)* refere que contrapõe “à palavra ‘pátria’, que [reputa] arrogante, a evocar bandeiras desfraldadas e desfiles militares<sup>190</sup>, quando em Portugal ainda não havia nada (...) e hoje volta a parecer não

<sup>188</sup> Cf. ANDRADE, Eugénio de – *O Sal da Língua*, 2.ª ed., Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1996, pág. 34.

<sup>189</sup> Cf. LOURENÇO, Eduardo – *Op. Cit.*, pp. 24-25.

<sup>190</sup> Esta distinção decorre do facto de Salazar ter feito confluír o significado de pátria com o de nação e Ruy Belo não quer, então, associar-se a essa nação despótica, bucólica, paroquial que uma moldura externa aprisionou num passado inexistente.

acontecer nada, [contrapõe ele] à palavra ‘pátria’ a palavra ‘país’, humilde e discreta”<sup>191</sup>.

Se a consciência desse facto é mais notória em épocas de crise, nas de apogeu ela não cessou de existir, estava apenas menos visível, camuflada nos louvores excessivos. Por isso mesmo, os mais variados poetas, para além de terem traçado o retrato do seu Portugal, não olvidaram as potencialidades que o país tinha/tem e, contrastando o país real com o que ele poderia ter sido/ser, são confrontados com a constatação que Fernando Pessoa tão claramente sintetizou: “Ó Portugal, hoje és nevoeiro...”<sup>192</sup> e “falta cumprir-se Portugal”, que já Camões, o poeta da pátria, havia mesclado na sua epopeia dado que, como refere Aníbal Pinto de Castro, ao

(...) celebrar na tuba canora e belicosa da epopeia ‘as armas e os barões assinalados’ que, durante séculos, haviam construído a colectividade portuguesa; ao mesmo tempo, porém, não podia fechar os olhos à desoladora realidade que em cada dia lhe mostrava a pátria ‘metida/No gosto da cobiça e na rudeza/Da austera, apagada e vil tristeza’. De novo se lhe depara um penoso dissídio entre as glórias do passado do seu povo que, por imperativos de orgulho nacional e por necessidade de afirmação artística, desejava cantar, e os evidentes sinais da decadência de um presente onde as alturas do ideal haviam dado lugar cada vez mais amplo e fácil às baixeiras de comportamento cívico dos indivíduos e da sociedade que formavam, também ela lançada no caos pelos graves pecados em toda a parte verificados contra o amor<sup>193</sup>.

O século XX foi aquele em que mais vincadamente se escreveu sobre a desilusão com o país real e se apontaram novos caminhos para combater a frustração. Principalmente durante a ditadura salazarista, os escritores vislumbraram um outro país, uma outra pátria onde não só o “puro pássaro” era possível mas onde todas as expectativas se concretizariam. Dominados por esta centelha de esperança, ousaram acreditar que era possível (re)erguer um outro Portugal. Porém, alcançada a tão almejada liberdade, os sonhos ruíram; o país optou por rumos que, ao contrário do esperado, não lhe permitiram concretizar o seu destino. À euforia inicial sucedeu a estupefacção, o desalento já que “No mundo concentracionário da ditadura, em que a

<sup>191</sup> Cf. BELO, Ruy - *Op. Cit.*, pág. 184.

<sup>192</sup> Cf. PESSOA, Fernando - “Nevoeiro” in *Op. Cit.*, pág. 123.

<sup>193</sup> Cf. CASTRO, Aníbal Pinto de - *Camões, Poeta pelo Mundo em Pedacos Repartido*, Lisboa: Instituto Camões, 2003, pp. 34-35.

poesia funcionava como uma das utopias possíveis, vislumbrava-se (ingenuamente?) um futuro diferente do que nos bateu à porta: a pasmaceira ‘sem ideal nem esperança’ das chamadas democracias ocidentais”<sup>194</sup>. Contudo os poetas nunca deixaram de acreditar que “[escrevem] direito por linhas/tortas: a poesia é a ficção/da verdade!” como refere Eugénio de Andrade<sup>195</sup>.

Na hora da tão almejada vitória da liberdade, os poetas rejubilaram com o resto da população a derrota da ditadura.

#### POEMA DE ABRIL<sup>196</sup>

A farda dos homens  
voltou a ser pele  
(porque a vocação  
de tudo o que é vivo  
é voltar às fontes).  
Foi este o prodígio  
do povo ultrajado,  
do povo banido  
que trouxe das trevas  
pedaços de sol.

Foi este o prodígio  
de um dia de abril,  
que fez das mordças  
bandeiras ao alto,  
arrancou as grades,  
libertou os pulsos,  
e mostrou aos presos  
que graças a eles  
a farda dos homens  
voltou a ser pele.

Ficou a herança  
de erros e buracos  
nas árduas ladeiras

<sup>194</sup> Cf. CRUZ, Gastão - *Op. Cit.*, pág. 220.

<sup>195</sup> Cf. ANDRADE, Eugénio de – “São Coisas Assim “ in *O Sal da Língua*, 2.ª ed., Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1996, pág. 19.

<sup>196</sup> Cf. MURALHA, Sidónio – “Poemas de Abril” in *Op. Cit.*, pp. 268-269.

a serem subidas  
 com os pés descalços,  
 mas no sofrimento  
 a farda dos homens  
 voltou a ser pele  
 e das baionetas  
 irromperam flores.

Minha pátria linda  
 de cabelos soltos  
 correndo no vento,  
 sinto um arrepio  
 de areia e de mar  
 ao ver-te feliz.  
 Com as mãos vazias  
 vamos trabalhar,  
 a farda dos homens  
 voltou a ser pele.

O próprio título está, desde logo, associado à data da queda da ditadura: é um “Poema de Abril”. Ao longo das quatro estrofes são mencionadas diversas situações típicas do mundo criado pelo Estado Novo, que cessaram a sua existência. Tal é o caso da militarização do país que é agora eliminado já que “A farda dos homens/voltou a ser a pele”. Este regresso à naturalidade acaba por ser reiterado no decurso do poema funcionando como uma espécie de refrão a lembrar continuamente o que foi reconquistado, neste caso, o regresso “às fontes”, às origens, ao momento anterior à imposição da ditadura. Tal acto é encarado como algo prodigioso na medida em que, ao longo de cerca de quarenta anos, o país foi palco da existência de um “povo ultrajado” e “banido” que, apesar de viver nas “trevas” conseguiu guardar alguns “pedaços de sol” que se concretizaram neste dia em que “as mordças” e “as grades” cessaram de produzir os seus efeitos nocivos. Por isso mesmo, os “presos”, todos os que ousaram enfrentar o regime e foram silenciados devido a estarem encarcerados, devem compreender que foi “graças a eles”, ao facto de não terem desistido de fazer ouvir as suas ideias, que a liberdade foi alcançada. Desse longo período de quarentena colectiva, ficou a herança do progresso que não existiu, da pobreza que não foi eliminada e o sofrimento pela perda dos entes queridos. As “baionetas”, símbolo do poder militar e da guerra colonial, adquirem, neste dia, o valor da liberdade representada por essas “flores”

(os cravos) que “irromperam”. Com esta mutação, o sujeito poético já é capaz de associar esta promessa de Portugal ao seu conceito de pátria: “linda/de cabelos soltos/correndo no vento”, nessa imagem da liberdade que a aliteração e o gerúndio intensificam. Ao identificar-se com este novo país, o sujeito é dominado por alguns referentes que constituem o universo simbólico de Portugal – a “areia”, o “mar” – e esse seu sentir pessoal é transposto para os portugueses ao associá-los ao seu projecto de país: “Com as mãos vazias/vamos trabalhar”.

Apesar de todos os esforços empreendidos, o desmoronar das ilusões criadas nesse festivo dia é bem evidente quando se compara textos anteriores e posteriores à queda da ditadura como é o caso de “Morte ao Meio-Dia”(1966) de Ruy Belo e “Pátria”(1977) de Miguel Torga. Esperar-se-ia que a conquista da liberdade fizesse evoluir o país, porém a inactividade e a submissão tinham já impregnado a alma.

#### MORTE AO MEIO-DIA<sup>197</sup>

No meu país não acontece nada  
à terra vai-se pela estrada em frente  
Novembro é quanta cor o céu consente  
às casas com que o frio abre a praça

Dezembro vibra vidros brande as folhas  
a brisa sopra e corre e varre o adro menos mal  
que o mais zeloso varredor municipal  
Mas que fazer de toda esta cor azul

que cobre os campos neste meu país do sul?  
A gente é previdente cala-se e mais nada  
A boca é pra comer e pra trazer fechada  
o único caminho é direito ao sol

No meu país não acontece nada  
o corpo curva ao peso de uma alma que não sente  
Todos temos janela para o mar voltada  
o fisco vela e a palavra era para toda a gente

E juntam-se na casa portuguesa

<sup>197</sup> Cf. BELO, Ruy - “Boca Bilingue” (1966) in *Todos Os Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, pág. 153-154.

a saudade e o transistor sob o céu azul  
 A indústria prospera e fazem-se ao abrigo  
 da velha lei mental pastilhas de mentol

Morre-se a ocidente como o sol à tarde  
 Cai a sirene sob o sol a pino  
 Da inspecção do rosto o próprio olhar nos arde  
 Nesta orla costeira qual de nós foi um dia menino?

Há neste mundo seres para quem  
 a vida não contém contentamento  
 E a nação faz um apelo à mãe,  
 atenta a gravidade do momento

O meu país é o que o mar não quer  
 é o pescador cuspidor à praia à luz do dia  
 pois a areia cresceu e a gente em vão requer  
 curvada o que de frente erguida já lhe pertencia

A minha terra é uma grande estrada  
 que põe a pedra entre o homem e a mulher  
 O homem vende a vida e verga sob a enxada  
 O meu país é o que o mar não quer

Desde o título do poema é notória a existência de uma situação antitética. A junção do substantivo “morte” (com todas as suas conotações negativas: a escuridão, o fim ou ausência de vida) com o momento temporal escolhido - “meio-dia” - (o momento em que o sol atinge o ponto culminante, logo o de maior calor e luminosidade) estabelece a dupla linha temática que irá ser explorada ao longo das nove quadras do poema. O lado negativo é reiterado pelas estações do ano que vão ser mencionadas: o Outono e o Inverno (símbolo da preparação para a morte e a morte), que jamais dão lugar ao recomeço; nunca se atinge a Primavera. O lado positivo e solar aparece disseminado de forma a ir mesclando esse retrato depreciativo que vai ser traçado; assim sendo, num universo dominado pela pobreza e apatia, em que os homens vivem na escuridão, dominados pelas ideologias que o Estado impôs, há a referência a que “o único caminho é direito ao sol”. Este verso permite estabelecer uma analogia

com a *Alegoria da Caverna*<sup>198</sup> de Platão; o homem vive na ignorância e, paulatinamente, caminha para a luz: o conhecimento, a verdade, que é necessário saber seguir até à conquista final da realização, da conquista da liberdade.

O lado negativo é inerente à referência a valores típicos do Estado Novo: a valorização da família, a típica casa portuguesa, e a submissão ao Estado. Decorrente desses factores “No meu país não acontece nada”, porque as pessoas não ousam enfrentar essa força repressiva e limitam-se a executar as tarefas básicas, as associadas à sobrevivência: “A gente é previdente cala-se e mais nada/A boca é pra comer e pra trazer fechada”, “o corpo curva ao peso de uma alma que não sente”, revelando o seu conformismo com as imposições do Estado. As próprias aliterações que perpassam todo o poema conferem-lhe um ritmo lento, tão semelhante à forma como o fluir do tempo que corria no Portugal da época. O poema, que tem como embrião a morte de um pescador – “o que o mar não [quis]” -, acaba por transformar esse facto singular na “sinédoque e metáfora da morte impiedosamente lenta, silenciosa, intersticial, radicular, de todo um país e de todo um povo.”<sup>199</sup>

Sobre esta imagem de país estagnado, arcaico e destituído de todos os projectos, perpassa a propaganda do regime com o fisco a velar, a indústria a prosperar, a “saúde e o transistor” juntos na “casa portuguesa”, como se nela não habitassem seres humanos, mas apenas sentimentos e objectos que o Estado impõe como seus. Essa proliferação da ideologia do regime é evidenciada pela ausência de pontuação (com excepção das perguntas retóricas que permitem equacionar o facto de não se saber se, neste país, algum dia houve crianças, houve alguém capaz de sonhar um outro país), assinalando a impossibilidade em delimitar essas situações, em enclausurá-las num momento específico, dado que elas progrediram lentamente e parecem não ter fim. Essa perpetuação do sistema é imposta pela actuação da censura que inspecciona cada rosto, cada olhar.

Se ao longo do poema, o sujeito poético optou por uma visão distanciada dado que se refere sempre a situações que ocorrem “No meu país”; nas duas últimas quadras há uma tentativa de auto-inclusão do sujeito já que essa expressão é substituída por “O meu país”. É neste epílogo de um retrato negativo do país, que surgem algumas

<sup>198</sup> Cf. PLATÃO - *República*, (introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), Livro VII, 9.ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 315 a 320.

<sup>199</sup> Cf. AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de – Ensaio sobre “Morte ao Meio-Dia” de Ruy Belo in SILVESTRE, Osvaldo Manuel e SERRA, Pedro (org.) – *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Angelus Novos & Cotovia, 2002, pp. 254-255.

similitudes com o poema “A Portugal” de Jorge de Sena. Também aqui o país é um resto de tudo o que foi, neste caso “o que o mar não quer” e vive encarcerado numa imagem estereotipada (o Portugal glorioso que o aparelho de Estado engenhosamente montou), uma vez que opta por estar curvado, num gesto de subserviência para aceder ao que já era seu “de frente erguida”, mas que se recusa a ver porque não ergue os olhos para a luz.

Três anos após a queda da ditadura, num dos inúmeros poemas intitulados “Pátria”, Miguel Torga faz uma profunda reflexão sobre esse, suposto, novo Portugal.

Coimbra, 28 de Abril de 1977

Pátria<sup>200</sup>

Foste um mundo no mundo,  
E és agora  
O resto que de ti  
Já não posso perder:  
A terra, o mar e o céu  
Que todo eu  
Sei conhecer.

Foste um sonho redondo,  
E és agora  
Um palmo de amargura  
Retornada.  
Amargura que em mim  
Também nunca tem fim,  
Por ter sido comigo baptizada.

Foste um destino aberto,  
E és agora  
Um destino fechado.  
Destino igual ao meu, amortalhado,  
Nesta luz de incerteza  
E de certeza  
Que vem do sol presente e do passado.

---

<sup>200</sup> Cf. TORGA, Miguel – “Diário XII” (1977) in *Poesia Completa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000, pág. 829.



Num entrecruzar temporal, constituído pela dicotomia passado/presente, fica desde logo patente que à grandeza do Portugal quinhentista, se opõem as cinzas de uma ilusão. Se no passado o país foi “um mundo no mundo”, “um sonho redondo”, “um destino aberto” – numa clara alusão aos Descobrimentos e à força motriz que o país foi -; no presente ele é “o resto que de ti/Já não posso perder” – o país geográfico -, “Um palmo de amargura”, “Um destino fechado”. Esta gradação crescente funciona num movimento antagónico; apesar da aparente abertura sugerida pelo uso de “resto”, “palmo”, “destino”, ela culmina num enclausuramento: o “destino fechado”, não concluído mas que já não é possível mudar. Resta à pátria viver amortalhada como o próprio sujeito poético, transportando a lembrança desse Portugal glorioso (sistematicamente evidenciado pela repetição anafórica do verbo ser no pretérito perfeito do indicativo).

O presente do sujeito poético é dominado por uma ténue e pouco clara luz, ela é “de incerteza/E de certeza” e essa ausência de pilares seguros, de um vislumbre de um novo Portugal decorre da existência de um sol (a esperança, o caminho) que se constrói fundindo “presente” e “passado”. Essas dúvidas que amortalam o Eu, mais uma vez, prendem-se com a necessidade de “ser”, de descobrir qual a real imagem de Portugal, qual o espelho verdadeiro: o “sol (...) do passado” (das tradições ancestrais, dos Descobrimentos) ou o “sol presente” (da (re)conquista da liberdade).

Apesar da descrença na possibilidade de Portugal mudar o seu rumo, da frustração pela imutabilidade do seu trajecto evolutivo, os poetas continuam a acreditar que ainda é possível alterar o curso deste tortuoso rio. Mesmo nos textos que traçam um retrato profundamente negativo, chegando por vezes a apresentar um Portugal repugnante e corrupto, há ainda uma réstia de esperança, um apelo ao reencontrar os valores e características dos heróis pátrios que, um dia, nos conduziram à glória. Em “Morte ao Meio-Dia”, Ruy Belo questiona-se sobre esse facto: “Mas que fazer de toda esta cor azul//que cobre os campos neste meu país do sul?”. Esse tem sido, de facto, o grande drama de Portugal, o não ser capaz de utilizar o passado produtivamente para evoluir, permanecendo preso à imagem de um país glorioso e predestinado para grandes fins tão distante do Portugal real:

Todo o famigerado enigma da nossa originalidade histórica cabe no ‘peito ilustre lusitano’ a que o verbo [de Camões] soube conferir foros de corpo místico nacional. Já é tempo de o decifrar, naquilo em que é decifrável, separando a luz que nele brilha da suspeita e nefasta

treva de que o rodeiam aqueles que, lamentando não viver no tempo de Camões, desejariam que um Camões vivesse no tempo deles para lhes dourar o heroísmo anacrónico de que se alimentam<sup>201</sup>.

A esperança num recomeço é particularmente notória na obra de poetas como Albano Martins que, mesmo em condições-limite, detecta a mais ínfima possibilidade. O último texto que compõe a obra *O Espaço Partilhado* (1998), “Ou chamem-lhe antes vida”, pode perfeitamente sintetizar não só o que o Homem fez com o mundo, mas o processo que acompanhou a construção de Portugal, a forma como cada um dos portugueses agiu e o que é ainda possível fazer:

Herdámos uma casa. Feita de folhas, flores, frutos. De águas vidradas, peixes enamorados. Infância do mundo - translúcida. Que as águas foram, antes do ferro e da ferrugem, o espelho mágico onde o homem aprendeu a conhecer a sua face, a olhar-se nos olhos, a emendar, na página de um sorriso, as suas rugas precoces.

Herdámos jardins habitados por dinossauros e outros fulminados animais de espécie rara. Um céu azul com aves douradas, ninhos de prata. Alumiam-nos o sol, os relâmpagos: que outras luzes não havia. Que não havia noite, ainda. E pastoreávamos um rebanho de algas submissas, na areia do tempo. Um tempo verde.

Erguemos diques e muralhas ao tempo, usurpámos o trono dourado de Saturno, inventámos a rede, a jaula, a gaiola, o cortiço. Aprisionámos a vida.

Um verão de fogo percorreu as searas, ceifou as espigas, rasurou as papoilas. Toldaram-se as águas.

Um outono pálido trepou às árvores, envenenou os frutos, confundiu as cores. Do verde fez amarelo; do azul, um aquário de cinza.

Herdámos uma casa. Para nela morar. Para olhar, de seus verdes terraços, o horizonte do mundo. Uma casa chamada futuro. Chamada esperança. Ou chamem-lhe antes vida, se quiserem.<sup>202</sup>

Os portugueses herdaram também uma casa, Portugal, que foi sendo construída sobre o sangue e a vida de várias gerações. Se uns a ergueram gloriosamente no mundo, outros a dizimaram com a sua actuação. Porém só nos é dada esta casa e é nela que urge reencontrar a imagem do paraíso perdido, do futuro chamado “esperança”.

<sup>201</sup> Cf. LOURENÇO, Eduardo – *Op. Cit.*, pág. 153.

<sup>202</sup> Cf. MARTINS, Albano – *O Espaço Partilhado*, Porto: Campo das Letras, 1998, pág. 51.

Também Manuel Alegre, no conto “Velho em Arzila”, retoma essa imagem do Portugal glorioso de Camões para evidenciar como a nação ficou prisioneira de um discurso habilmente montado e que urge desmistificar. É através da personagem de um velho – símbolo da razão e da sabedoria que a idade proporciona – que esses princípios são equacionados: a personagem quer ter a certeza que o poema, isto é, o passado “não foi em vão”; que, a partir desses feitos heróicos, Portugal continuou o seu percurso. A constatação desse facto só seria possível em terras africanas – local do início da perda da independência – e com a chegada de um português capaz de o libertar do início de *Os Lusíadas* e lhe possibilitasse seguir em frente:

(...) agora já posso sair daquele fantástico e desvairado verso, tenho vivido dentro de as armas e os barões assinalados, procurei o sinal, gritei aos ventos do deserto para que me ouvisse o tenro e novo ramo florescente de uma árvore de Cristo mais amada que nenhuma nascida no Ocidente, mostrei a todo o mundo e ninguém esta velha cruz que trago ao peito, vezes sem conta junto ao mar ou nas margens fatais da ribeira de Alcácer repeti que só por amor da Pátria, não movido de prémio vil. Agora estamos aqui os dois, pode dar-me o nome que quiser, sou um português que não conseguia sair do Canto Primeiro, você chegou e já posso ver das naus as velas côncavas inchando, sou um homem quase livre, posso finalmente passar ao Canto Segundo<sup>203</sup>.

Este velho funciona, desta forma, como a ponte entre dois mundos (o do passado glorioso e o do presente sem honra e glória), como “um bicho da terra tão pequeno” que pode finalmente velejar nas “naus ligeiras lusitanas, [nas] naus da imaginação”, acreditando que é possível haver um futuro onde não se esqueçam as memórias do passado, mas em que elas sejam um incentivo e não um agrilhão. A consciência de que o momento de glória de Portugal está confinado a um momento temporalmente anterior dominou também Camões, daí a sua epopeia ser o canto da glorificação mesclado por referências ao Portugal real e decadente. Cleonice Berardinelli salienta precisamente essa capacidade de Camões em não ser dominado pelo espírito do passado esquecendo o presente:

A liberdade de juízo que Camões patenteia na epopéia lhe vem, em parte, de sua qualidade de humanista, mas também, e sobretudo, da de homem inserido numa época de crise, capaz de avaliar a grandeza do esforço realizado, identificando-se com ele no que encerra de

---

203 Cf. ALEGRE, Manuel – “Velho em Arzila” in *Os Lusíadas*, Lisboa: Edição Expresso com o apoio do Grupo Totta, vol.1, 2003.

afirmativo do homem superador da própria condição, mas capaz também de enxergar-lhe o outro lado, o que irrompe dos relatos da história trágico-marítima; capaz de sentir que o grande momento de Portugal já passou, mas existiu, em toda a plenitude da empresa que utilizou o homem integral – o da ciência, da técnica e da ação<sup>204</sup>.

Principalmente na segunda metade do século XX, os poetas portugueses reassumiram que o seu material de trabalho devia aproveitar todas as potencialidades de que dispunha e, num tempo de silêncio e omissão, foram eles a voz que não calou, que não criou uma falsa imagem de progresso e evolução, que não omitiram os outros rostos do país – aqueles que não eram conciliáveis com o imposto pelo regime. Por isso mesmo, confrontados com a sucessão de perguntas relativas à forma como usaram a palavra,

Que fizeste das palavras?  
Que contas darás tu dessas vogais  
de um azul tão apaziguado?

E das consoantes, que lhes dirás,  
ardendo entre o fulgor  
das laranjas e o sol dos cavalos?

Que lhes dirás, quando  
te perguntarem pelas minúsculas  
sementes que te confiaram?<sup>205</sup>

poderão responder que fizeram delas “espingardas”, “espadas”, que a sua foi/é uma

(...) poesia feita de irreverência, indignação, protesto, denúncia, escárnio, raiva, revolta, e mais, a poesia-manifesto, a de incomodidade, a de denúncia, a de crítica social, a que gritava, a que provocava, a que convocava as vontades individuais e apelava à insurreição colectiva<sup>206</sup>.

<sup>204</sup> Cf. BERARDINELLI, Cleonice - *Estudos Camonianos*, 2.<sup>a</sup> ed. (Nova edição revista e ampliada), Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/Cátedra Padre António Vieira/Instituto Camões, 2000, pp. 54-55.

<sup>205</sup> Cf. ANDRADE, Eugénio de – “Matéria Solar” (1980) in *Poesia*, Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2000, pág. 328.

<sup>206</sup> Cf. FANHA, José – *Op. Cit.*, pág. 13.

# **BIBLIOGRAFIA**

## 1. Activa:

ALEGRE, Manuel – *O Canto e as Armas*, 3.<sup>a</sup> ed., Coimbra: Centelho, 1974.

\_\_\_\_\_ - *Praça da Canção/O Canto e As Armas*, 1.<sup>a</sup> ed. de bolso, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

\_\_\_\_\_ - “Velho em Arzila” in *Os Lusíadas*, Lisboa: Edição Expresso com o apoio do Grupo Totta, vol.1, 2003.

ANDRADE, Eugénio de – *O Sal da Língua*, 2.<sup>a</sup> ed., Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1996.

\_\_\_\_\_ – *Os Sulcos da Sede*, 3.<sup>a</sup> ed. revista, Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2002.

BELO, Ruy – *Todos Os Poemas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

\_\_\_\_\_ - “Como quem escreve com sentimentos” in *Toda a Terra*, 4.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Editorial Presença, 2000.

BREYNER, Sophia de Mello – *Dual*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Edições Salamandra, 1986.

\_\_\_\_\_ - *Livro Sexto*, Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

CAMÕES, Luís Vaz de – *Os Lusíadas*, 3.<sup>a</sup> ed., Porto: Porto Editora, 1978.

CESARINY, Mário – *Pena Capital*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.

CORREIA, Natália – “Comunicação” in *Poesia Completa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

\_\_\_\_\_ – *A estrela de cada um*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004.

FANHA, José (org. e apresentação) - *De Palavra Em Punho – Antologia Poética da Resistência. De Fernando Pessoa ao 25 de Abril*, Porto: Campo das Letras, 2004.

GONÇALVES, Egito – *Poemas Políticos (1952-1979)*, Lisboa: Moraes Editores, 1980.

MARTINS, Albano – *O Espaço Partilhado*, Porto: Campo das Letras, 1998.

MURALHA, Sidónio – *Obras Completas do Poeta*, Lisboa: Universitária Editora, 2002.

O’NEILL, Alexandre - *Poesias Completas*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

PESSOA, Fernando – *Mensagem*, 2.<sup>a</sup> ed., Mem Martins: Publicações Europa-América, s/d.

SANTOS, José Carlos Ary dos - *Obra Poética*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Edições Avante, 1995.

SARAMAGO, José – *Os Poemas Possíveis*, 3.<sup>a</sup> ed, Lisboa: Editorial Caminho, 1985.

SENA, Jorge de – “Exorcismos” in *Trinta Anos de Poesia*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Edições 70, 1984.

\_\_\_\_\_ - “Tempo de Peregrinatio ad Loca Infecta (1959-1969)” in *40 Anos de Servidão*, Lisboa: Edições 70, 1989.

SOUSA, António de et alii – *Entrevistas a Natália Correia*, Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2004.

TORGA, Miguel – *A Criação do Mundo* (1937-1981), 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

\_\_\_\_\_ - “Cântico do Homem” (1950) in *Antologia Poética*, 5.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.

\_\_\_\_\_ - *Poesia Completa*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

## 2. Passiva:

ADORNO, Theodor – *Poesia Lírica e Sociedade*, Coimbra: Angelus Novus, 2003.

ANDRADE, Eugénio de – “São Coisas Assim “ in *O Sal da Língua*, 2.<sup>a</sup> ed., Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1996.

\_\_\_\_\_ - “Matéria Solar” in *Poesia*, Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2000.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de - *Teoria da Literatura*, 8.<sup>a</sup> ed., Coimbra: Almedina, 1988.

\_\_\_\_\_ - *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta, 2002.

\_\_\_\_\_ - Ensaio sobre “Morte ao Meio-Dia” de Ruy Belo in SILVESTRE, Osvaldo Manuel e SERRA, Pedro (org.) – *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Angelus Novos & Cotovia, 2002, pp. 254 a 255.

AZEVEDO, Cândido – *Mutiladas e Proibidas: Para a história da censura literária em Portugal nos tempos do Estado Novo*, Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

\_\_\_\_\_ - *A Censura: de Salazar a Marcelo Caetano*, Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

BARRETO, António e MÓNICA, Maria Filomena (coord.) – *Dicionário de História de Portugal*, vol. IX, suplemento P/Z, Lisboa: Livraria Figueirinhas, 2000, pp. 283 a 392.

BARTHES, Roland – *Oeuvres Completes*, Tome I (1942-1965), Paris: Éditions du Seuil, s/d.

\_\_\_\_\_ - “Le Degré Zéro de l’écriture” in *Oeuvres Completes*, Tome I (1942-1965), Paris: Éditions du Seuil, s/d, pp. 137 a 187.

\_\_\_\_\_ - “Mythologies” suivi de “Le mythe, aujourd’hui” in *Oeuvres Completes*, Tome I (1942-1965), Paris: Éditions du Seuil, s/d, pp. 561 a 680 e 681 a 721.

BERARDINELLI, Cleonice – *Estudos Camonianos*, 2.<sup>a</sup> ed. (Nova edição revista e ampliada), Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/Cátedra Padre António Vieira/Instituto Camões, 2000.

BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas – *The Social Construction of reality*, Middlesex, England: Penguin Books, 1985.

BLEICHER, Josef – *Contemporary hermeneutics. Hermeneutics as method, philosophy and critique*, London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1980.

BOURDIEU, Pierre – *O poder simbólico*, Algés: DIFEL, 1989.

\_\_\_\_\_ - *Les règles de l’art: Genèse et structure du champ littéraire*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris: Éditions du Seuil, 1998.

\_\_\_\_\_ - *O que falar quer dizer*, Algés: DIFEL, 1998.

BREYNER, Sophia de Mello - Depoimento proferido aquando da entrega do Prémio por *Livro Sexto* in *Revista Vértice*, vol. XXIV, n.º 252-253, Coimbra: RG, Setembro/Outubro 1964, pp. 554 a 556.

\_\_\_\_\_ - “Poesia e Revolução” in *O Nome das Coisas*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Edições Salamandra, 1986, pp. 73 a 78.

BONHÔTE, F. et alii – *Sociologia da Literatura*, Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

BURKE, Peter – *History & Social Theory*, Cambridge: Polity Press/Blackwell Publishers Ltd., 1992.

CALVINO, Italo – *Ponto Final: Escritos sobre Literatura e Sociedade*, Lisboa: Teorema, 2003.

CÂNDIDO, António – *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria da Literatura e História Literária*, 8.<sup>a</sup> ed., São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.



- CARASSUS, Emilien – “Recherche et fuite de l’identité dans l’écriture” in TAP, Pierre (dir.) – *Identités collectives et changements sociaux, (colloque international Toulouse – Septembre 1979)*, Toulouse: Éditions Privat, 1986, pp. 387 a 390.
- CARVALHO, Alberto de – *A censura e as leis da imprensa*, Lisboa: Seara Nova, 1973.
- CASTRO, Aníbal Pinto de – *Camões, Poeta pelo Mundo em Pedacos Repartido*, Lisboa: Instituto Camões, 2003.
- CHAROLLES, Michel, FISHER, Sophie e JAYEZ, Jacques (org.) – *Le discours*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1990.
- CHEVALLIER, Jacques – “L’identité politique: un enjeu de pouvoir” in RUANO-BORBALAN, Jean-Claude - *L’identité, le groupe, la société*, Auxerre Cedex: Éditions Sciences Humaines, 1998, pp. 307 a 311.
- COELHO, Jacinto do Prado (dir) - *Dicionário de Literatura Portuguesa Brasileira Galega Africana Estilística Literária*, 5 vol., Actualização 1.º vol., Porto: Figueirinhas, 2002.
- COLLOT, Michel – *La poésie moderne et la structure d’horizon*, Paris: PUF, 1989.
- COUTURIER, Maurice – *La Figure de l’auteur*, Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- CRUZ, Gastão – *A Poesia Portuguesa Hoje*, 2.ª ed. corrigida e aumentada, Lisboa: Relógio de Água, 1999.
- CUNHA, Luís – *A nação nas malhas da sua identidade: O Estado Novo e a construção da identidade nacional*, Porto: Edições Afrontamento, 2001.
- DIJK, Teun A. van e KINTSCH, Walter – *Strategies of Discourse Comprehension*, Florida: Academic Press, 1983.
- DURANT, Alan – “Aspectos problemáticos del significado: análisis crítica del discurso y compromiso social” in MARTÍN ROJO, Luisa e WHITTAKER, Rachel (ed.) – *Poder-Decir: o el poder de los discursos*, Madrid: Arrecife, 1998, pp. 121 a 147.
- ECO, Umberto – *Os Limites da Interpretação*, 2.ª ed., Algés: DIFEL, 2004.
- ESCARPIT, Robert – *Sociologia da Literatura*, Lisboa: Editora Arcádia, 1969.
- FERREIRA, José Gomes - “Intervalo” (1956) in *Poeta Militante*, vol. II, Lisboa: Círculo de Poesia/Moraes Editores, 1977.
- \_\_\_\_\_ - “Circunstanciais” (1975-1976-1977) in *Poeta Militante*, vol. III, Lisboa: Círculo de Poesia/Moraes Editores, 1978.
- FERRO, António – *Salazar: O Homem e a Obra*, s/l: Empresa Nacional de Publicidade, 1933.
- FOUCAULT, Michel – *L’archéologie du savoir*, Paris: Éditions Gallimard, 1969.

\_\_\_\_\_ - *A Ordem do Discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de Dezembro de 1970*, Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

\_\_\_\_\_ - *Estratégias de Poder*, vol. II, Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_ - *O que é um autor?*, 4.<sup>a</sup> ed., s/l: Vega, 2002.

FRANCO, José Eduardo – *O Mito de Portugal*, Lisboa: Fundação Maria Manuela e Vasco de Albuquerque D'Orey, 2000.

GARRETT, Almeida – *Viagens na Minha Terra*, Porto: Porto Editora, 1998.

GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos - “La expresividad en la lírica” in SOUSA, Carlos Mendes de e PATRÍCIO, Rita (org.) - *Largo Mundo Alumiado – Estudos em homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, vol. II, Braga: Centro de Estudos Humanísticos, 2004, pp. 575 a 583.

GRIZE, Jean-Blaise – “La construction du discours: un point de vue sémiotique” in CHAROLLES, Michel ; FISHER, Sophie e JAYEZ, Jacques (org.) – *Le discours*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1990, pp. 11 a 18.

GROSHENS, Marie-Claude - “Production d'identité et mémoire collective” in TAP, Pierre (dir.) – *Identités collectives et changements sociaux, (colloque international Toulouse – Septembre 1979)*, Toulouse: Éditions Privat, 1986, pp. 149 a 151.

GUIMARÃES, Fernando - *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, 2.<sup>a</sup> ed. revista e aumentada, Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2002.

HIRSCH, E. D., Jr. – *Validity in Interpretation*, Fourth Printing, New Haven-London: Yale U.P., 1973.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (ed.) – *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, Canto Edition, 1992.

ISER, Wolfgang – “Interaction between Text and Reader” in SULEIMAN, Susan R. e CROSMAN, Inge (ed.) – *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*, Princeton/New Jersey: Princeton U.P., 1980, pp. 106 a 119.

LAPIERRE, Jean-William – *Le Pouvoir Politique et les Langues*, Paris: PUF, 1988.

LEENHARDT, Jacques – “Semântica e sociologia da literatura” in BONHÔTE, F. et alii – *Sociologia da Literatura*, Lisboa: Editorial Estampa, 1980, pp. 139 a 156.

LIPIANSKY, E. Marc - “L'identité nationale comme représentation” in TAP, Pierre (dir.) – *Identités collectives et changements sociaux, (colloque international Toulouse – Septembre 1979)*, Toulouse: Éditions Privat, 1986, pp. 59 a 60.

LOFF, Manuel – *Salazarismo e Franquismo na época de Hitler (1936-1942)*, Porto: Campo das Letras, 1996.

- LOURENÇO, Eduardo – *O Labirinto da Saudade. Psicanálise mítica do destino português*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Gradiva, 2001.
- LYOTARD, Jean-François – *A Condição Pós-Moderna*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Gradiva, 1989.
- LYRA, Pedro – “Censura e Vanguarda” in *Literatura e Ideologia*, 2.<sup>a</sup> ed. revista, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, pp. 125 a 130.
- MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri – *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa: Edições 70, 1988.
- MAINGUENAU, Dominique – *Initiation aux Méthodes de L’Analyse du Discours*, Paris: Hachette, 1976.
- MANN, William – *A Música no Tempo*, Cacém: Círculo de Leitores, 1983.
- MARCOS, Luís e FERREIRA, Rui – *Imprensa, Censura e Liberdade. 5 Séculos de História. Catálogo da Exposição e Cronologia da História da Censura em Portugal*, Lisboa: Instituto da Comunicação Social e Museu Nacional da Imprensa, 1999.
- MARQUES, A. H. de Oliveira – *História de Portugal*, vol. III, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Palas Editores, 1986.
- MARTIN ROJO, Luisa e WHITTAKER, Rachel (ed.) – *Poder-Decir: o el poder de los discursos*, Madrid: Arrecife, 1998.
- MARTIN ROJO, Luisa, PARDO, Maria Laura e WHITTAKER, Rachel – “El análisis crítico del discurso: una mirada indisciplinada” in MARTIN ROJO, Luisa e WHITTAKER, Rachel (ed.) – *Poder-Decir: o el poder de los discursos*, Madrid: Arrecife, 1998, pp. 9 a 33.
- MARTINS, Moisés de Lemos – *Para uma Inversa Navegação: O discurso da identidade*, Porto: Edições Afrontamento, 1996.
- MATOS, Sérgio Campos – *História, Mitologia, Imaginário Nacional: A História no Curso dos Liceus (1895-1939)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1990.
- MATTOSO, José – *A Identidade Nacional*, 1.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Edições Gradiva/Fundação Mário Soares, 1998.
- MEDINA, João (dir.) – “O Estado Novo” in *História de Portugal: Dos Tempos Pré-históricos aos nossos dias*, vol. XII, Amadora: Clube Internacional do Livro, s/d.
- \_\_\_\_\_ - “O complexo de Hamlet” in *História de Portugal: Dos Tempos Pré-históricos aos nossos dias*, vol. XIV, Amadora: Clube Internacional do Livro, s/d.
- MENEZES, Salvato Telles de – *O que é Literatura*, Lisboa: Difusão Cultural, 1993.
- MORIN, Edgar - *O Método V: A Humanidade da Humanidade – a identidade humana*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003.

- MOURÃO-FERREIRA, David – *Tópicos Recuperados. Sobre a Crítica e Outros Ensaio*s, Lisboa: Caminho, 1992.
- NOGUEIRA, A. Franco – *O Estado Novo*, Porto: Livraria Civilização, 2000.
- PAZ, Octavio – “El Arco y la Lira” in *Obras Completas I*, Segunda edición, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1999.
- PLATÃO - *República*, (introd., trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), Livro VII, 9.<sup>a</sup> ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PRINCE, Gerald – “Notes on the Text as Reader” in SULEIMAN, Susan R. e CROSMAN, Inge (ed.) – *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*, Princeton/New Jersey: Princeton U.P., 1980, pp. 225 a 240.
- QUADROS, António – *Portugal entre ontem e amanhã*, Braga: Sociedade de Expansão Cultural, 1976.
- \_\_\_\_\_ - *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa: Guimarães Editores, 1989.
- \_\_\_\_\_ - *Portugal, razão e mistério I*, Lisboa: Guimarães Editores, 1999.
- QUEIRÓZ, Eça de e ORTIGÃO, Ramalho – *As Farpas* (1871/1872), Cascais: Principia, 2004.
- RAMOS, Rui – “A Segunda Fundação (1890-1926)”, in MATTOSO, José (ed.) - *História de Portugal*, vol. 6, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.
- REAL, Miguel – *Portugal: Ser e representação*, Algés: DIFEL, 1998.
- RESENDE, Garcia de – *Cancioneiro Geral*, (int. e notas de Andrée Crabbé Rocha), vol. I, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.
- RICOEUR, Paul – *Teoria da Interpretação*, Lisboa: Edições 70, 2000.
- ROSA, António Ramos – *Poesia Liberdade Livre*, Lisboa: Ulmeiro, 1986.
- RUANO-BORBALAN, Jean-Claude - *L’identité, le groupe, la société*, Auxerre Cedex: Éditions Sciences Humaines, 1998.
- SANTOS, Boaventura de Sousa – “Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal” in *Pela Mão de Alice: O Social e o Político na Pós-Modernidade*, 5.<sup>a</sup> ed., Porto: Edições Afrontamento, 1994, pp. 49 a 67.
- SARAIVA, A. J. e LOPES, Óscar - *História da Literatura Portuguesa*, 17.<sup>a</sup> ed. corrigida e actualizada, Porto: Porto Editora, 1996.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel e SERRA, Pedro (org.) – *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Angelus Novos & Cotovia, 2002.
- SMITH, Anthony D. – *A identidade nacional*, Lisboa: Gradiva, 1997.

SULEIMAN, Susan R. e CROSMAN, Inge (ed.) – *The reader in the text. Essays on audience and interpretation*, Princeton/New Jersey: Princeton U.P., 1980.

TAP, Pierre (dir.) – *Identités collectives et changements sociaux, (colloque international Toulouse – Septembre 1979)*, Toulouse: Éditions Privat, 1986.

\_\_\_\_\_ - “Introduction” in TAP, Pierre (dir.) – *Identités collectives et changements sociaux, (colloque international Toulouse – Septembre 1979)*, Toulouse: Éditions Privat, 1986, pp. 11 a 15.

THIESSE, Anne-Marie – *La création des identités nationales : Europe XVIII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Éditions du Seuil, 1999.

TORGA, Miguel – *Camões*, Coimbra, 1987.

VARELA, Júlia e e ALVAREZ, Fernando – “Introducción a un modo de vida no fascista” in FOUCAULT, Michel - *Estrategias de Poder*, vol. II, Barcelona: Paidós, 1999.

VARGA, A. Kibédi – *Discours, Récit, Image*, Liege-Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1989.

VIEIRA, Joaquim (dir.) – *Portugal Século XX: Crónica em Imagens (1920-1930)*, s/l: Círculo de Leitores, 1999.

\_\_\_\_\_ - *Fotobiografias Século XX: António Oliveira Salazar*, s/l: Círculo de Leitores, 2001.

VILAÇA, Alberto – *Resistências Culturais e Políticas nos Primórdios do Salazarismo*, Porto: Campo das Letras, 2003.

ANEXO

Figura 1<sup>207</sup>Figura 2<sup>208</sup>

<sup>207</sup> Cf. VIEIRA, Joaquim (dir.) - *Fotobiografias Século XX: António Oliveira Salazar*, s/l: Círculo de Leitores, 2001, pág. 96.

<sup>208</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 59.





Figura 3<sup>209</sup>

#### O POEMA POUCO ORIGINAL DO MEDO<sup>210</sup>

O medo vai ter tudo  
pernas  
ambulâncias  
e o luxo blindado  
de alguns automóveis

Vai ter olhos onde ninguém os veja  
mãozinhas cautelosas  
enredos quase inocentes  
ouvidos não só nas paredes  
mas também no chão  
no tecto  
no murmúrio dos esgotos  
e talvez até (cautela!)

<sup>209</sup> Cf. VIEIRA, Joaquim (dir.) - *Portugal Século XX: Crónica em Imagens (1920-1930)*, s/l: Círculo de Leitores, 1999, pág. 205.

<sup>210</sup> Cf. O'NEILL, Alexandre – “Abandono Vigiado” (1960) in *Poesias Completas*, Assírio & Alvim, 2000, pp. 131-132.



ouvidos nos teus ouvidos

O medo vai ter tudo  
 fantasmas na ópera  
 sessões contínuas de espiritismo  
 milagres  
 cortejos  
 frases corajosas  
 meninas exemplares  
 seguras casas de penhor  
 maliciosas casas de passe  
 conferências várias  
 congressos muitos  
 óptimos empregos  
 poemas originais  
 e poemas como este  
 projectos altamente porcos  
 heróis  
 (o medo vai ter heróis!)  
 costureiras reais e irreais  
 operários  
     (assim assim)  
 escriturários  
     (muitos)  
 intelectuais  
     (o que se sabe)  
 com certeza a deles  
 a tua voz talvez  
 talvez a minha

Vai ter capitais  
 países  
 suspeitas como toda a gente  
 muitíssimos amigos  
 beijos  
 namorados esverdeados  
 amantes silenciosos  
 ardentes  
 e angustiados

Ah o medo vai ter tudo  
tudo

(Penso no que o medo vai ter  
e tenho medo  
que é justamente  
o que o medo quer)

\*

O medo vai ter tudo  
quase tudo  
e cada um por seu caminho  
havemos todos de chegar  
quase todos  
a ratos

Sim  
a ratos

#### PERFILADOS DE MEDO<sup>211</sup>

Perfilados de medo, agradecemos  
o medo que nos salva da loucura.  
Decisão e coragem valem menos  
e a vida sem viver é mais segura.

Aventureiros já sem aventura,  
perfilados de medo combatemos  
irónicos fantasmas à procura  
do que não fomos, do que não seremos.

Perfilados de medo, sem mais voz,  
o coração nos dentes oprimido,  
os loucos, os fantasmas somos nós.

Rebanho pelo medo perseguido,

---

<sup>211</sup> Cf. O'NEILL, Alexandre - "Poemas com Endereço" (1962) *in Op. Cit.*, pág. 191.

já vivemos tão juntos e tão sós  
que da vida perdemos o sentido...

### UM ADEUS PORTUGUÊS<sup>212</sup>

Nos teus olhos altamente perigosos  
vigora ainda o mais rigoroso amor  
a luz de ombros puros e a sombra  
de uma angústia já purificada

Não tu não podias ficar presa comigo  
à roda em que apodreço  
apodrecemos  
a esta pata ensanguentada que vacila  
quase medita  
e avança mugindo pelo túnel  
de uma velha dor

Não podias ficar nesta cadeira  
onde passo o dia burocrático  
o dia-a-dia da miséria  
que sobe aos olhos vem às mãos  
aos sorrisos  
ao amor mal soletrado  
à estupidez ao desespero sem boca  
ao medo perfilado  
à alegria sonâmbula à vírgula maniaca  
do modo funcionário de viver

Não podias ficar nesta cama comigo  
em trânsito mortal até ao dia sórdido  
canino  
policia  
até ao dia que não vem da promessa  
puríssima da madrugada  
mas da miséria de uma noite gerada  
por um dia igual

---

<sup>212</sup> Cf. O'NEILL, Alexandre – “No Reino Da Dinamarca” (1958) *in Op. Cit.*, pp. 52-53.

Não podias ficar presa comigo  
à pequena dor que cada um de nós  
traz docemente pela mão  
a esta pequena dor à portuguesa  
tão mansa quase vegetal  
Não tu não mereces esta cidade não mereces  
esta roda de náusea em que giramos  
até à idiotia  
esta pequena morte  
e o seu minucioso e porco ritual  
esta nossa razão absurda de ser

Não tu és da cidade aventureira  
da cidade onde o amor encontra as suas ruas  
e o cemitério ardente  
da sua morte  
tu és da cidade onde vives por um fio  
de puro acaso  
onde morres ou vives não de asfixia  
mas às mãos de uma aventura de um comércio puro  
sem a moeda falsa do bem e do mal

\*

Nesta curva tão terna e lancinante  
que vai ser que já é o teu desaparecimento  
digo-te adeus  
e como um adolescente  
tropeço de ternura  
por ti.