

5

VOLTAR A LER

ANTÓNIO SÉRGIO

Literatura e crítica literária

António Manuel Ferreira, Carlos Morais,
João Príncipe, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lúcia Coimbra (Eds.)



universidade de aveiro



teoria.poesis.praxis

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

António Sérgio: Literatura e crítica literária

DIRETOR DA COLEÇÃO

António Manuel Ferreira

EDITORES

António Manuel Ferreira, Carlos Morais,
João Príncipe, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lídia Coimbra

COLEÇÃO

5 | Voltar a Ler

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Susana Vasconcelos

ARRANJO GRÁFICO DA CAPA E PAGINAÇÃO

Carlos Gonçalves

IMPRESSÃO E ACABAMENTOS

Positive Fantasy – Comunicação Visual, Lda

EDIÇÃO

UA Editora – Universidade de Aveiro
Campus Universitário de Santiago
3810-193 Aveiro – Portugal

1ª EDIÇÃO

Dezembro de 2021

TIRAGEM

300 Exemplares

DEPÓSITO LEGAL

492542/21

ISBN

978-972-789-719-3

DOI

<https://doi.org/10.48528/z3m-4747>

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

ESTA PUBLICAÇÃO É FINANCIADA POR FUNDOS NACIONAIS,
ATRAVÉS DA FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA (F.P.), NO
ÂMBITO DO PROJETO UIDB/04188/2020

AGRUPAMENTO DE
ESCOLAS
152444 **ANTÓNIO SÉRGIO**
VILA NOVA DE GAIA

 universidade
de aveiro

dlc
departamento de línguas e culturas

cllc
centro de línguas, literaturas e culturas

5

VOLTAR A LER

ANTÓNIO SÉRGIO

Literatura e crítica literária

António Manuel Ferreira, Carlos Morais,
João Príncipe, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lídia Coimbra (Eds.)

UNIVERSIDADE DE AVEIRO

2021



António Sérgio

Índice

- 7 **Nota de abertura**
Carlos Morais
- 9 **António Sérgio crítico e divulgador literário**
A. Campos Matos
- 17 **Jornada Sexta: da ideação sergiana em torno da crítica literária**
João Miguel Gonçalves
- 27 **Metaforizando a língua. Mesclagens conceptuais no texto “Em torno do problema da ‘língua brasileira’” de António Sérgio**
Rosa Lúcia Coimbra
- 43 **As *Rimas* de António Sérgio como poesia filosófica**
João Príncipe
- 73 **Su alcune riscritture in chiave politica del mito di Antigone nel Novecento**
Maria Pia Pattoni
- 99 **Antígona no Portugal do século XX: retorno a um paradigma**
Maria de Fátima Silva
- 111 **Antígona, um *alter ego* de António Sérgio na luta contra as ditaduras**
Carlos Morais
- 133 **I tormenti di un traduttore. Appunti su *Antígona* di António Sérgio**
Corrado Cuccoro
- 145 **António Sérgio: um programa de leituras visando a formação de leitores literários**
José António Gomes
- 155 **Para uma leitura dos *Contos Gregos*, de António Sérgio**
Maria Fernanda Brasete

-
- 173 **Ambivalências de discursos: uma análise simbólica ao conto “História da Baleia” de António Sérgio**
Elza Mesquita & Ana Pereira
- 181 **Em torno do conto “As duas bonecas”: António Sérgio e a literatura infantil**
João Príncipe
- 211 **Em torno do filme “As duas bonecas”, baseado num conto infantil de António Sérgio**
Eduardo Sérgio



António Sérgio

Nota de abertura

Carlos Morais

A fim de assinalar o cinquentenário da morte de António Sérgio, investigadores das Universidades de Évora, Lisboa, Coimbra, Aveiro e Minho organizaram, em 2019, um ciclo de conferências distribuído significativamente por seis jornadas que, desde logo, remetiam para a obra *Pátio das Comédias, das Palestras e Pregações*, estruturada igualmente em seis jornadas, publicadas ao longo de 1958, num contexto de forte convulsão sociopolítica, que teve como epicentro as eleições fraudulentas que opuseram Humberto Delgado a Américo Tomás. Nestes opúsculos, António Sérgio, servindo-se sempre do diálogo dramático, na linha dos diálogos de Platão e dos dramas filosóficos de Renan, procurava educar, pela Razão e pela clara ideia, as pedras-vivas da Nação para uma verdadeira democracia, de justiça e de liberdade¹.

À Universidade de Aveiro coube a organização da “Jornada Sexta”, dedicada às vertentes literária e crítica da obra polifacetada de António Sérgio, que seria realizada na Escola Secundária António Sérgio, nos dias 21 e 22 de novembro de 2019, precisamente 61 anos depois de o autor de *Ensaio* ter sido preso pela quarta vez (fora-o já em 1933, 1935 e 1948) “para averiguações”, em resultado de um protesto contra o impedimento pelo governo da entrada em Portugal do deputado trabalhista inglês Aneurin Bevan, que vinha proferir uma conferência, a convite da oposição democrática².

Terá sido na sequência desta detenção que o autor escreveu a “Jornada Sexta” de *Pátio das Comédias, das Palestras e Pregações*³, regressando assim pela terceira vez ao mito de Antígona, figura que constituiu um *alter ego* na sua luta contra as dita-

¹ Vide Sérgio, 1926, pp. 292-293; e Sérgio, 1974, p. 239.

² Juntamente com António Sérgio foram presos pela PIDE, no dia 22 de novembro de 1958, Jaime Cortesão, Azevedo Gomes e Vieira de Almeida “por elaboração e distribuição de documentos ‘subversivos’ [...]”. A Humberto Delgado é instaurado um processo disciplinar por ter assinado alguns desses documentos” (<http://www.fmsoares.pt/aeb/crono/id?id=036283>). Cf. Baptista, 1992, 67-84; e *infra*, p. 126, n. 42.

³ Sobre a datação da “Jornada Sexta”, bem como das restantes “Jornadas”, vide Morais, 2020, p. 28, nn. 44 e 46.

duros militar e salazarista. Seguindo o conselho de Aquilino Ribeiro, dado na sala Varatojo da Biblioteca Nacional, “[rabiscou, pela primeira vez, em 1930] uma peça de teatro, composta de três tremendíssimos atos”⁴. A este “manifesto político, vagamente mascarado de tragédia antiga”⁵ voltaria em 1950, compondo nova recriação do mito adequada ao contexto sociopolítico da época, que daria origem a novas releituras em 1958 e em 1960.

Quatro estudos deste livro são dedicados precisamente ao mito de Antígona, como quatro são os que analisam alguns dos textos para a infância escritos por António Sérgio, merecendo particular destaque o conto “As duas bonecas”, que foi passado a filme e produzido para a RTP por Eduardo Sérgio, em 1976. Perdida a película, o filme seria reconstruído em versão digital, para exibição no Colóquio “Revisitar António Sérgio cinquenta anos depois”, no dia 21 de novembro de 2019⁶. Ainda neste capítulo da produção literária sergiana, temos um texto que analisa, numa perspetiva filosófica, as *Rimas* – o único volume de poesia do autor, editado em 1908, por iniciativa de um amigo.

Resta uma breve referência aos três textos que abrem esta publicação: dois dedicados a António Sérgio enquanto crítico literário e um a propósito da polémica em torno da “língua brasileira”, que analisa especificamente a “linguagem metafórica utilizada pelo autor [nesta] sua reflexão metalinguística sobre a língua” (*infra*, p. 30).

Ao revisitarem António Sérgio cinquenta anos depois da sua morte, os autores deste quinto volume da série “Voltar a ler” oferecem-nos uma visão do escritor enquanto crítico e criador.

Referências bibliográficas

- Baptista, J. (1992). *Disse chamar-se António Sérgio de Sousa*. Lisboa: Caminho.
- Moraes, C. (2020). *António Sérgio. Antígona(s) – quatro variações sobre um mito*. Lisboa: Âncora Editora.
- Sérgio, A. (1926). Cartas leves sobre temas graves: aos jovens ‘Seareiros’ de Coimbra, sobre a maneira de lidar com os inimigos da luz e da razão. *Seara Nova*, 87, 292-293.
- Sérgio, A. (1974). *Ensaaios VII*. Lisboa: Ed. Sá da Costa.

⁴ Vide carta de António Sérgio a Bernardino Machado, de 1 de maio de 1930, em Moraes, 2020, p. 318.

⁵ Vide *infra*, p. 117, n. 13.

⁶ No verso da contracapa, disponibiliza-se uma cópia desta versão digital, realizada a partir de ilustrações de Cristina Malaquias, com narração de Eduardo Sérgio e música do grupo Atma-Kirtana.



António Sérgio

António Sérgio crítico e divulgador literário

A. Campos Matos

Propõe este texto quatro reflexões:

1.ª: Entre todas as áreas em que Sérgio trabalhou, a de crítico literário é possivelmente a mais actual e perene.

2.ª: Sérgio negligenciou permanentemente a importância desta actividade, em que foi brilhante, esquecendo-se mesmo, muitas vezes, de a citar, ao fazer o rol dos seus trabalhos. Por exemplo: nas “Anotações” ao tomo V dos *Ensaio*s escreve: “Dos meus quatro modestos incitamentos para revoluções culturais, ou culturais-sociais (a económica, pelo cooperativismo; a filosófica, pela reflexão problemática a partir da ciência; a historiográfica, pela introdução da problemática sociológica na maneira de escrever a nossa história; e a pedagógica, enfim, na escola geral, pela instrução activa e de teor problemático, pela escola do trabalho e pelo *self-government* escolar), só o último não suscitou, ainda, uma resposta perceptível no ambiente pátrio” (p. 9).

3.ª: Terá porventura parecido a Sérgio que a crítica literária era para ele uma distração, pois que nos deixou esta afirmação curiosa, no prefácio do tomo III dos *Ensaio*s: “Para que serve a crítica literária? Qual o seu fim? Talvez não erre se começar por dizer que serve para o mesmo que um poema épico, uma tragédia, uma sonata, um quadro de género, uma escultura. O préstimo que tem é entreter a gente; a crítica serve para nos dar prazer”.

4.ª: O racionalismo estreme de Sérgio, base do seu pensar, muitas vezes o traiu, estabelecendo entre o seu pensamento e a realidade uma cortina, uma névoa prejudicial.

O verdadeiro crítico é um criador – criador de ideias e de doutrinas críticas. [...] As ideias críticas ocorrem ao crítico num estado de verdadeira inspiração artística e vão-se organizando em sistema crítico por uma outra forma de inspiração artística, que é a do carácter arquitectónico, – como se as do poeta se organizam em canto, as ideias do pintor se organizam em quadro, e as ideias do músico em sinfonia.

A. Sérgio, *Ensaaios III*, prefácio

Começemos por esta afirmação: A. Sérgio ocupa no panteão da língua portuguesa um lugar cimeiro, como Jorge de Sena afirmou. Concorreu para esta importante faculdade o seu contacto estreito, desde cedo, com os grandes mestres da língua, que leu atentamente e divulgou, como João de Barros, Francisco Manuel de Melo, Camões, António Vieira, Herculano, Camilo, Júlio Dinis, Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz. As afinidades essenciais de Sérgio, relativamente a Eça, são-nos reveladas neste passo de um artigo da *Seara Nova* de 1923, recolhido em *Ensaaios III*:

Nunca conhecemos romancista com mais declarado temperamento crítico, e que empreendesse mais inteiramente por vocação e por sistema, a análise crítica de uma sociedade. Começou por farpear com as férreas *Farpas* e vai depois por aí fora, criticando sucessivamente o sacerdócio, o jornalismo provinciano, etc. no *Crime do Padre Amaro*; a natureza da devoção e suas espécies, n' *A Relíquia*; a constituição da família pelo namoro, n' *O Primo Basílio*; a influência da política nos caracteres, e a maneira de nos libertarmos de tal influência, na *Ilustre Casa de Ramires*; os vícios e ridículos da sociedade lisboeta, e a incapacidade da educação para os vencer, no romance *Os Maias*; o ilusório da civilização material, e o elogio da simplicidade rústica, n' *A Cidade e as Serras*, e ainda as personagens, – uma galeria. (*Ensaaios III*, “Notas de literatura portuguesa”, p. 133)

“Artistas civilizacionais” chamou ele, com propriedade, aos supremos representantes da cultura nacional do século XIX.

É dele o mais formoso e percuciente ensaio acerca de Eça de Queiroz, escrito por ocasião do Centenário do escritor, em 1945, e integrado depois nos *Ensaaios VI*, em 1946, com o título de “O Problema Psicológico em Eça”. Na colecção em quatro volumes de *Textos Literários, Autores Portugueses, da Seara Nova*, deixou-nos primorosos estudos, muito particularmente os dedicados a Vieira, Camões e Herculano. Vejamos uma amostra do estudo sobre Ramalho, muito certo e ponderado:

As pretensões de porta-voz revolucionário vieram-lhe muito mais das ideias em voga, do que da índole profunda do seu ser interior. Era essencialmente um artista plástico cheio de luminosidade e de salubre equilíbrio, e um sólido moralista da moralidade caseira, da moralidade burguesa, e do bom-senso médio: e essas qualidades não são suficientes para fazerem de um homem um chefe de fila, entre verdadeiros apóstolos de uma remodelação social.

A evolução de Ramalho viria a ser negativa, segundo Sérgio:

Dera-se no escritor uma transformação profunda, que eliminou naquele homem, a personagem social, exuberante, comunicativa, heróica, sepultando o crítico revolucionário das *Farpas* permitindo o afirmar-se que daí para o futuro – e durante trinta anos – Ramalho Ortigão se sobreviveu a si mesmo.

Acerca de Eça, Sérgio produz, muito provavelmente, o mais belo texto de crítica e interpretação da bibliografia queiroziana. A sua tese de interpretação geral é a de que o “tédio do ócio” é o cerne da narrativa de Queiroz, ou seja, os “casos de dissolução na inércia”. O contraponto disto é a “revolução pelo santo”, expresso soberbamente no conto “São Cristóvão”, texto sutil que tem um expressivo passo – uma “missa negra”. Este extenso ensaio viria a ser classificado por David Mourão-Ferreira deste modo: “é, em nossa opinião, dos mais notáveis exemplos de crítica *intrínseca* que jamais se escreveram em qualquer literatura”.

E, no entanto, o racionalismo estreme de Sérgio impede-o de julgar claramente, por exemplo, a *Correspondência de Fradique Mendes*, não vendo nesta obra, quanto a nós a bíblia do queirozianismo, uma perfeita paródia. Esta postura leva-nos a esta interrogação: poderá o pensamento racionalista, em certas circunstâncias, ser exacerbado e ser praticado fora do controle de quem o usa, contaminando a reflexão? Creio que sim e o exemplo de Sérgio é deveras claro e explícito para que o possamos afoitamente afirmar. Esta afirmação parece-me crucial neste meu comentário, que estabelece limites para as incursões racionalistas do nosso grande ensaísta. Este racionalismo, por vezes, restringe falsamente a valorização e análise de certos textos queirozianos e os seus pendores militantes de doutrinador social ditam-lhe, com frequência, reflexões estritamente balizadas por estremos parâmetros judicativos. O rigor com que analisa Fradique não lhe permite ver, logo no início, que o modo como ele foi educado, as suas riquezas e as suas qualidades são uma perfeita paródia que Sérgio não quis ou não soube entender.

Este início é deveras parecido com a paródia d'O *Conde de Abranhos*! É também muito afim da abertura de *A Cidade e as Serras*, inteiramente parodiando as riquezas de Jacinto! Diz ele numa anotação às últimas páginas da *Correspondência de Fradique*: "Pretencioso! Não perdoou ao Eça que tivesse apresentado com simpatia e admiração esse *snob* da cultura, esse novo rico da inteligência e sabença". E, mais por diante: "Um pedaço de asno com vivacidade de espírito", concedendo-lhe por fim, perante as preocupações fradiquianas com as misérias de certas classes e com a violência dos seus conflitos: "Dois Fradiques: o jovem, *snob*; o velho, humano, compadecido". E, para terminar esta conclusão: "Os Fradiques são intrujões, que escondem sob uma máscara de desdém e cepticismo a enormíssima distância que vai da sua limitada capacidade à sua infinidade de pretensão". E no grande ensaio que dedicou a Eça escreve: "Uma personalidade falsa, radicalmente absurda". Levou-o a esta apreciação o facto de Eça nos dar Fradique como profundo pensador, não apresentando as suas cartas tal dimensão. Não bastou a Sérgio o que nelas podemos encontrar de justíssima e inteligente observação crítica. O poderemos topar na carta VII com uma profunda reflexão a que chamei de "Alegoria das faluas", por exemplo, escapou ao grande pensador, como lhe escapou o lado intensamente paródico daquela personagem... Já na apreciação do conto "Civilização", Sérgio anotava, a propósito de Jacinto: "Noção quantitativa e snobística de cultura". Também *A Relíquia*, uma das obras-primas de Eça, lhe merece reservas, parecendo ser influenciado pela crítica nacional que não viu nesta novela uma narrativa absolutamente original e altamente significativa. Logo acerca da epígrafe da obra – "Sobre a nudez forte e fria da Verdade o manto diáfano da fantasia" –, fez esta observação: "Muito mais fantasia que verdade", acrescentando: "Abuso de descrição. A descrição minuciosa é irreal. A do suplício de Jesus resulta confusa e desvigorosa por esse excesso. Compromisso infeliz entre realismo e a fantasia. Teodorico é uma personagem contraditória. Agregação de Eça a Teodorico".

Não viu o autor dos *Ensaio*s, n'A *Relíquia*, um final conclusivo, excelentemente gizado sobre as contradições e ambiguidades da natureza humana, todo absorvido em sustentar, como problema psicológico fundamental nas personagens queirozianas, o "tédio do ócio". Também as considerações que ele faz a um passo do *Primo Basílio*, em que Eça descreve com minúcia, já no fim da obra, uma montra de doces a decompor-se na vitrine, e que Sérgio considera um texto supérfluo, nos parece, pelo contrário, altamente simbólico, enriquecedor e representativo da sociedade que ele quer retratar.

Tema deveras decisivo é o da importância da biografia dos autores na crítica que se lhes pode fazer e que Sérgio radicalmente nega. Também aqui nos parece que o seu racionalismo estreme o traiu, pois não se pode, de modo algum, abstrair os dados biográficos de um autor no estudo dos seus textos e Eça, como grande dissimulador, é disso um exemplo cabal. Se não conhecermos previamente este seu vezo, seremos enganados pelas suas afirmações quer literárias, quer biográficas. E no entanto, no prefácio da 1.^a edição do tomo IV dos *Ensaio*s, escreveu:

É o valor artístico uma virtude intrínseca, independente das circunstâncias em que nasceu a obra, e por isso apreciável de maneira completa por quem saiba lê-la com critério estético e filosófico e não biográfico (p. 9).

E no tomo VII dos *Ensaio*s, em definitivo e, mais por diante, diz: “A biografia do autor não é necessária ao crítico” e, ainda, em guisa de conclusão: “ousou perguntar o seguinte: 1. se acaso, numa pura história da literatura de um povo, a matéria biográfica tem razão de ser; 2. Se, numa crítica literária no rigor do termo, não deveria tão só examinar-se a obra, ignorando-se o autor” (p. 10). Eis um radicalismo discutível que nos parece inaceitável, que nos faz dar como exemplo o caso de Eça de Queiroz.

Em todo o caso, a crítica contemporânea não soube ver o que havia de excepcional no ensaísmo literário sergiano, que só um comentador arguto como Castelo Branco-Chaves descortinou. Darei como exemplo as notáveis anotações que Sérgio fez aos *Sonetos* de Antero, nas três edições que produziu, de uma erudição, para a qual não vejo comparação na literatura portuguesa, muito embora a organização dos poemas possa ser contestável. A crítica à obra de Oliveira Martins, que ele exalta do ponto de vista estético, é também, de resto, de um rigor e clarividência excepcionais. A primeira crítica que publicou e ficou célebre, foi à incoerência ideológica da poesia de Junqueiro, publicada em 1920, no Brasil, em *Ensaio*s I. O seu ponto de vista nada afecta o estro fácil e expressivo do autor da “Sesta do senhor abade”, demolindo, todavia, as pretensões filosóficas de um poeta que pretendia criar um “sistema filosófico”, mas que se contradiz flagrantemente n’*A Velhice do Padre Eterno*.

Outro exemplo que demonstra a sua primorosa escrita e percuciente visão crítica são os textos que dedicou a Herculano, autor sempre presente nas suas epígrafes: o primeiro, de 1918, recolhido no tomo III dos *Ensaio*s o segundo, de 1937, publicado nos Textos Literários, colecção escolar de divulgação. Referimos do primeiro:

É Herculano um meridional, no tom apaixonado do seu protesto. Mas essa candência de temperamento, em vez de se unir, como tanto sucede, a uma inteligência de vivacidade – de pura vivacidade, superficial e saltarela, – aparece-nos aqui enquadrada pelo cérebro mais lúcido, mais verrumante, mais bem afinado e sistemático que pensou em língua portuguesa. A paixão sistematizada produz o maior grau de força; e a força é, por isso mesmo, a característica do seu espírito. A sua força, porém, não se concentra sobre si própria, como a dos estóicos, para submeter a imaginação e dominar a sensibilidade até repousar na compreensão, na calma aceitação de todas as cousas; o que lhe repugna à consciência rígida, Herculano não o compreende nem o aceita. O seu carácter essencialmente heróico protesta e vocifera [...] (p. 120).

Do segundo:

O que se recebe de Herculano é um melhorismo enérgico, uma fé humanista na capacidade do espírito para modificar a sociedade por um ideal superior... Em historiadores desta têmpera, a história liberta-nos do passado histórico, mostrando-nos que aquilo que o liberalismo económico nos dava como fundado em leis naturais – de carácter absoluto, de valor eterno, - veio afinal de uma procedência histórica, e que nada nos impede de desfazer pela história uma congérie de resultados que pela história se fez (p. 16).

Estas considerações soberbas, poderiam aplicar-se, *ipsis verbis*, ao seu próprio autor. O que muitas vezes acontece é falarem os grandes sobre personalidades superiores que admiram, delas traçando o seu próprio retrato.

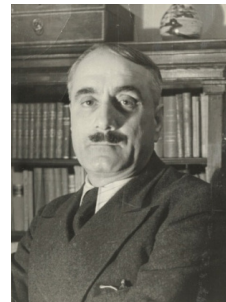
Na nota preambular ao conto “O tesouro” de Eça, comentado por Sérgio, Castelo Branco Chaves (revista *Ocidente*, n.º 387, de 1970) refere “As falsificações com que os preconceitos de escola haviam deformado a extraordinária organização estética do nosso grande romancista”, revelando-nos depois: “muitas vezes nos encontramos concluindo ter sido nos *Contos* que Eça atingira o apogeu da sua arte literária”. Na importante nota sobre Eça de Queiroz que introduz o texto queiroziano “Uma colecção de arte”, que escolheu para uma antologia intitulada *Prosa doutrinal de Autores Portugueses*, Sérgio escreve: “Pode-se supor que o naturalismo não era congenial com o seu modo de ser: era Queiroz por natureza um lírico, um humorista além de um artista essencialmente clássico”.

As restrições sergianas são compensadas, e largamente, pelo uso e entendimento profundo daquilo que ele chamava “a subtil sinfonia das relações mentais”, enquadrando-se a preceito nesta constatação:

Fiz crítica literária, analisando os livros, comentando, relacionando, apreciando, admirando, criando ideias a propósito das obras, tentando esclarecer e estimular os leitores. (Notas de Esclarecimento, 1950, p. 7)

A partir do conjunto dos variados temas com que podemos classificar a sua vasta obra, parece-nos importante observar que o seu papel de crítico literário, de crucial importância e actualidade, não lhe merece essa importância e é frequentemente esquecido. “Sou apenas um pedagogo, uma sorte de pregador, um filósofo, um campeador pela cultura e pelo bem do Povo”, como escreveu no prefácio da 2.ª edição de *Ensaio II*; e ainda: “Mais que pela literatura (exceptuando a poesia) me interessei pela filosofia, pela ciência, pelos temas da psicologia, pelas questões da ética; e, a partir do ano de 1910, pelos do ensino e da organização social” (*Ensaio VII*, prefácio).

Para concluirmos: esta última é uma curiosa constatação tanto mais que no conjunto das suas modalidades, a produção de crítico literário constituiu uma genuína vocação que ele exerceu com excepcional capacidade e prazer.



Lisboa, Outubro de 2019



António Sérgio

Jornada Sexta: da ideação sergiana em torno da crítica literária

João Miguel Gonçalves

Professor de Filosofia

“A única realidade concreta que se oferece diretamente ao leitor, incontestavelmente, é a obra.”

Guy Michaud

“Nasci livre e agregário: não mo considereis como um crime.”

António Sérgio

“[...] ao que se me afigura, passou despercebida, ou nunca foi suficientemente sublinhada, a fundamental originalidade da posição de Sérgio [no âmbito da crítica literária]: o seu completo desinteresse pelos elementos biográficos.”

David Mourão-Ferreira

1. Existem, de facto e felizmente, Homens que fazem a diferença. O Professor Carlos Morais, cuja ideação (pensamento-ação) é, notoriamente, de matriz sergiana, é um desses raros seres humanos que é capaz de fazer acontecer o que sonha e pensa. Tenho a agradecer-lhe a existência deste texto, que agora partilho com todos. Por motivos de ordem profissional sempre fui adiando a sua concretização – tomando por base a apresentação que fiz sobre Sérgio como crítico literário, no encontro subordinado ao tema Jornada Sexta, em 21 de novembro de 2019, na Escola Secundária António Sérgio, em Vila Nova de Gaia –, mas o Professor Carlos Morais, amavelmente mas com tenaz disciplina e assertividade argumentativa, a cada

passo me ligava a perguntar pelo escrito, até que me não deixou mais margem para procrastinar. É muito bom termos treinadores do intelecto (de que Sérgio é o exemplo máximo, como nenhum outro autor português do século XX) que, além disso, são também eficientes disciplinadores do nosso trabalho e produção intelectual.

2. Há um outro agradecimento a fazer. Algures no ano de 2018, o Professor Rui Albuquerque, Amigo sabedor da minha patologia crónica, que se traduz na aquisição feroz e repetitiva de obras de António Sérgio, alertou-me para a venda de umas cartas do nosso autor, numa certa casa alfarrabista do Porto – onde, mais tarde, adquiri também três volumes encadernados e um fascículo solto com números da revista *LVSITANIA* (cuja diretora era Carolina Michaëlis de Vasconcelos). Adquiri as cartas para depois tentar perceber do que tratavam. Incrível coincidência: tratavam de problematizar a linha editorial da *LVSITANIA – Revista de Estudos Portugueses*, que, na visão de Sérgio, entre outras reflexões – e como exploraremos à frente –, devia manter-se fiel ao propósito da sua criação, ou seja, ser uma revista dedicada à literatura e aos estudos portugueses, deixando para a *Nação Portuguesa* e para a *Seara Nova* os debates de carácter político.

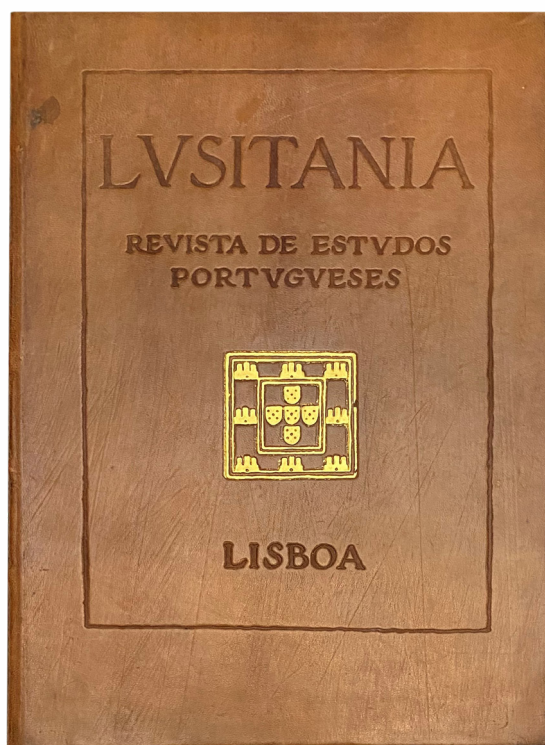


Fig. 1 – Revista *LVSITANIA*

3. Com este texto não se pretende produzir um estudo exaustivo sobre a temática. Aqui não caberia talvez, mas sobretudo não tenho no momento fôlego para tal empreendimento. Procura-se, assim, tão-só, construir uma síntese-matriz que permita ao leitor, de forma muito rápida, compreender a densidade do conglomerado multidimensional que representa a crítica literária sergiana, bem como a sua intrínseca ligação com o sentido mais radical de toda a sua ideação-ação (e, mais profundamente, da sua própria vida).

4. Marcos cronológicos que tomei como referência – Sérgio, enquanto ensaísta e crítico literário, foi colaborador de inúmeras revistas e jornais, entre os quais avultam, no que concerne à crítica literária, a revista *A Águia*, entre 1911 e 1932, a *LVSITANIA*, entre 1924 e 1927 e a *Seara Nova*, entre 1921 e 1956, tudo isto representando um arco histórico que vai de 1911 a 1956.

5. Textos de partida – para elaborar este estudo utilizei a seguinte bibliografia:

- (i) prefácio à primeira edição do tomo III dos *Ensaio*s (1932). Utilizei a edição Clássicos Sá da Costa, *Obras Completas*, Tomo III, na sua 1.^a edição de 1972, Lisboa. As citações de António Sérgio, presentes neste texto, que não estejam acompanhadas de referência bibliográfica, pertencem a este prefácio, pp. 5-18;
- (iii) David Mourão-Ferreira, *Situação de António Sérgio na História da Crítica Literária*, texto de 4 de novembro de 1975. Utilizei a edição de 1976 da Academia das Ciências de Lisboa, Instituto de Altos Estudos, Coletânea I, *Homenagem a António Sérgio*, pp. 53-70;
- (iii) Carlos Reis, António Sérgio Queirosiano, 1983, p. 321, in António Sérgio, Tomo I, *Revista de História das Ideias*, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras, Coimbra, 1983;
- (iv) oito cartas a Reinaldo dos Santos (afigura-se-me que não estão publicadas, mas até hoje ainda não me foi possível validar definitivamente esta hipótese pelo que, se alguém verificar que ela não colhe, peço que me faça chegar essa informação através de joaomiguelg@gmail.com). Para quem queira aprofundar esta temática, aconselho vivamente a leitura dos textos referidos em i, ii e iii.

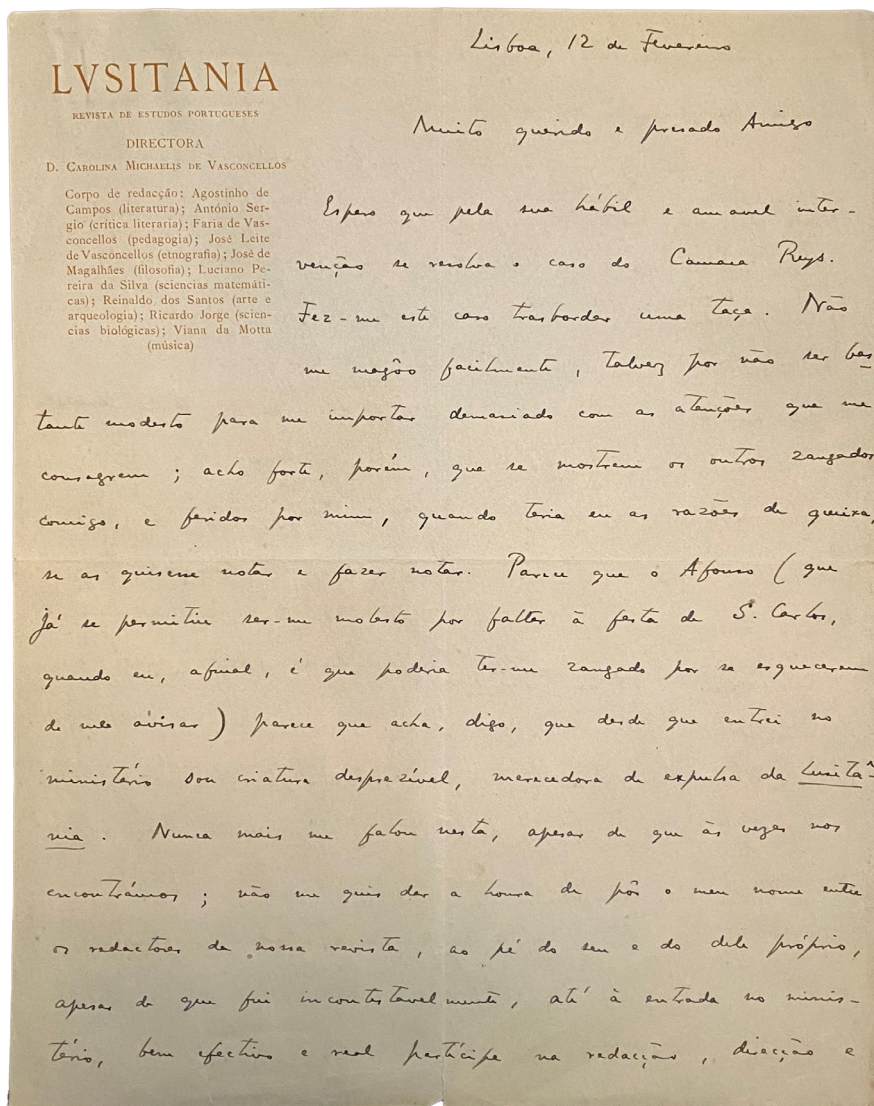


Fig. 2 – Carta de António Sérgio a Reinaldo Santos

6. Identifiquei, a montante das dimensões que abaixo explorarei, sete eixos matriciais da crítica literária sergiana, a saber: liberdade, autonomia, antidogmatismo, originalidade, modernidade, profunda problematização do facto literário, radicalidade. Para quem esteja familiarizado com a ideação sergiana, vislumbra, de imediato, que alguns deles são comuns a toda a sua obra. Sérgio pensa sempre as coisas livremente, autonomamente, antidogmaticamente e radicalmente.

7. No caso da crítica literária, essa abordagem emerge nas perguntas “Para que serve a crítica literária? Qual o seu fim?”; e é por esta via problematizadora-radical, que procede à fabricação da sua própria conceção de crítica literária, como que ligando pérolas (ideias/hipóteses) através de um fio, construindo a sua sustentação recíproca (o que decorre do substrato epistemológico de toda a ideiação sergiana). A resposta sergiana, ao tempo, foi profundamente desestruturante (chocante mesmo!) das conceções em voga: “[...] serve para o mesmo que um poema épico ou uma tragédia, uma sonata, um quadro de género, uma escultura. O préstimo que tem é entreter a gente; a crítica serve para nos dar prazer. Ousemos dizer que é uma obra de arte, e que se lê como tal”.

8. Dâmaso Alonso (*vide* Mourão-Ferreira, 1976, p. 65) pergunta “não porquê, [ou] como se originou [a obra de arte, coisa própria do século XIX], mas sim o que é”. Ora, esta é a linha que o nosso autor adota. Estamos aqui perante uma originalidade de Sérgio. É o primeiro com esta abordagem em Portugal – a ideiação sergiana em torno da crítica literária era do século XX enquanto a dos outros permanecia no século XIX.

9. Uma outra originalidade é o facto de Sérgio integrar a sua crítica literária num programa mais global e radical para a sociedade portuguesa, o seu combate demopedagógico contra a literatura oficial, contra o jornalismo irresponsável, contra o academismo sem substância, ousando desmascarar falsos valores e destruir ídolos. Tudo na obra de Sérgio obedece a uma ideia primacial: transformar Portugal pela educação do povo (é necessário ter muito presente o que era o nosso país no início do século XX).

10. Identifiquei as seguintes dimensões na crítica literária sergiana:

a) A crítica literária como arte

“[...] não será a crítica também uma arte – a arte das artes, ou a arte sobre as artes?”

b) A crítica literária como epistemologia

“[...] Dá-nos a crítica um enredo de ideias, que são provocadas pela obra de arte”. O crítico emerge como “criador de ideias e de doutrinas críticas” (pérolas num fio; sustentação recíproca; conglomerado teórico; teia; rede; emaranhado; sistema de carácter arquitetónico).

c) A crítica literária como motor de revolução paradigmática no domínio das artes

A crítica “é o necessário e eficiente prelúdio dos grandes renovamentos da matéria artística”.

d) A crítica literária como diferenciador (crivo histórico) estético-estilístico

O nosso autor destaca o papel da crítica como correção das preferências do «grande público», “esse «grande público» [que] é um grande cego”. “A crítica dá vida ao que merece vida, conservando em torno das grandes obras a atmosfera do interesse e da admiração” operando a construção/reconstrução das próprias conceções estético-estilísticas dentro de cada paradigma (ou, visto de outro prisma, operando o seu esboroamento).

e) A crítica literária como demopedagogia

“[...] uma crítica que tem por finalidade não compreender e apreciar a obra literária pelo que em si mesma representa, mas sim pelo que significa para a cultura ou para o progresso mental do país”. “Para mim pedagogia e cultura são a mesma coisa”. Sérgio propõe quatro revoluções para Portugal (económica, filosófica, historiográfica, pedagógica). Assume, por isso, aquilo a que chamou o seu apostolado cívico centrado na reforma da mentalidade do povo português – atividade de reformador sociocultural –, na construção de um país melhor, mais culto, desenvolvido e justo. É o sonho de um país melhor, pela educação do povo e pela reforma das mentalidades. Dedicou a sua vida a este projeto de teor reformista e humanista.

f) A crítica literária como método

O método caracteriza-se por ser analítico, relacionador, original, libérrimo, cultor de uma inteligência crítica, assumindo-se a cultura como atitude estética propiciadora do florescimento do eu, do ser anímico, da veracidade perfeita, do espírito largo fora de qualquer preconceito, tudo isto assente na formosura desinteressada do saber científico, no antidogmatismo/recusa de verdades intocáveis, pressupondo que a inteligência só ao nível do problema é libertadora e construtiva de novas relações (questão pedagógica de fundo).

g) A crítica literária como abstração centrada na obra (vs. biografismo)

O autor destaca o valor artístico como virtude intrínseca da obra de arte (independentemente da circunstância ou biografia do autor – originalidade/pioneirismo

pouco notado segundo David Mourão-Ferreira – ver ponto 7, acima). “Arte é arte, moral é moral, filologia é filologia”.

h) A crítica literária como ética

Sérgio coloca o foco na dignidade humana e no alcançar da plenitude humana enquanto projeto.

11. Note-se, em síntese, que a crítica literária é configurada por Sérgio como uma (i)epistemologia (que pressupõe conhecimento metodologicamente construído), mas, simultaneamente, como uma (ii)ética e como uma (iii)estética, para a ação de emancipação total do sujeito (conhecimento + método + ação). Pense-se no exemplo de Antígona e pense-se também na frase “[...] é a escola trabalhando, e não na praça pública a barricada, quem pode vir a fundar a verdadeira democracia”. (Advertência a *O Método Montessori de Luísa Sérgio*, 1915). A crítica literária é assumida por Sérgio como um dínamo da sua epistemologia-ação com objetivos demopedagógicos no contexto da missão de apostolado cívico que assumiu para si, com o propósito de salvação nacional, por via da emancipação de cada uma das “pedras vivas” do “país real” (*Cartas do Terceiro Homem*, 1953).

12. Como se verá à frente, é muito interessante cruzar esta síntese-matriz sobre a crítica literária sergiana com as concepções que o nosso autor revela nas oito cartas (inéditas?) que adquiri. Antes, porém, de explorar este aspeto, é importante apresentar alguma informação sobre as cartas.

13. Trata-se de um conjunto de oito cartas manuscritas, da autoria de António Sérgio, dirigidas a Reinaldo dos Santos, um outro vulto ligado à revista *LVSITANIA*, bem como a outras de igual ou maior relevo à época (para quem quiser saber um pouco mais sobre esta personalidade, e apenas para uma informação de enquadramento, aconselho a visita ao site da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, em <https://www.medicina.ulisboa.pt/newsfmul-artigo/96/o-professor-reynaldo-dos-santos>). As cartas apresentam-se, umas escritas em papel de carta vulgar, outras em papel timbrado da revista *Seara Nova*, outras em papel timbrado da revista *LVSITANIA*, e uma em papel timbrado da União Intelectual Portuguesa. Todas estão assinadas por Sérgio e apenas duas têm referência a data (só dia e mês, não refere o ano). No entanto, pelo conteúdo, devem ter sido escritas algures em torno de fevereiro de 1925, uma vez que António Sérgio se lamenta por ser o único

dos responsáveis (redatores fundadores) que, à data, não tem ainda qualquer artigo publicado (note-se que a revista começou a ser publicada em janeiro de 1924), o que vem apenas a acontecer em outubro desse mesmo ano (1925) com um artigo intitulado *As duas políticas nacionais* (com referência a uma conferência feita na Sociedade de Geografia, a 14 de janeiro de 1925), no Fascículo VII, Vol. III. Todas as cartas se encontravam acompanhadas de uma versão datilografada, o que, aparentemente, indicaria a preparação da sua edição (por isso, apesar de nunca as ter encontrado publicadas, tenho reservas em afirmar que não o foram, pelo que continuo a investigar), agrupadas dentro de uma pasta de dobra, em cartolina cinzenta, com – no interior, do lado direito – uma aba em papel vegetal que permite que todo o conjunto de documentos esteja perfeitamente protegido. Estavam, assim, muito bem conservadas.

14. Antes de prosseguir, importa também clarificar que não farei aqui um estudo exaustivo sobre estas cartas, o que reservarei para trabalho posterior, em forma que permita maior densidade de enquadramento, profundidade de análise e, eventualmente, a sua publicação.

15. As cartas debruçam-se sobre a linha editorial da revista *LVSITANIA*, tornando bem evidentes as diferenças inconciliáveis de conceção editorial que existiam entre os responsáveis e revelando uma enorme animosidade pessoal entre os diversos fundadores (especialmente de Sérgio para com António Lopes Vieira e António Sardinha, mas não só). Nas cartas, Sérgio enuncia um conjunto de juízos sobre os diferentes propósitos/linhas editoriais da *Lusitânia*, *Seara Nova* e *Nação Portuguesa*, o que é muito interessante porque permite perceber o que eram os bastidores de todas estas publicações, ou seja, dá-nos acesso ao que não se publicava, mas se pensava e dizia/escrevia em conversas privadas.

16. Passo agora à transcrição de alguns excertos das cartas que me parecem reveladores do que acima se afirma, permitindo por esta via o confronto do leitor com o texto do próprio Sérgio, sem a intermediação dos meus juízos.

Temo que o prestígio da *Lusitânia* comece a correr grande risco, pois desata a ser colaborada por “curiosos”. Outro dia era o [António] Sardinha a dissertar sobre psiquiatria; agora é o Sousa Costa armado em pedagogo.

Proponho que combinemos evitar na *Lusitânia* os ataques e as defesas de coisas que tenham significado político: monarquia, república, liberalismo, reacionarismo, democracia, jesuítas, inquisição. Para isso é que são a *Nação Portuguesa* e a *Seara Nova*.

[...] suponho que se não fizermos assim, cairemos na anarquia e na retórica ignara e superficial que pretendemos combater, – ou que pelo menos devíamos combater.

Já li dois terços dos linguados do Sardinha. Aquilo é um peixe-raia político, a dar choques nos liberais por môr dos jesuítas. Ora, de política reacionária já temos nós tido bastante na Lusitânia. Se o Jaime Cortesão, por exemplo, pode escrever artigos sem política, porque não os poderá escrever o Sardinha, ou o Agostinho [de Campos]? Proponho que se proponha ao homem que publique aquilo na *Nação Portuguesa* para eu lhe responder na *Seara*.

[...] não esqueça que o Afonso é muito boa pessoa mas histérico [...].

O Afonso exigiu que se não publicasse o meu artigo sobre Camões e D. Sebastião, e alegou que eu não tinha competência para escrever sobre Camões.

Sou até hoje o único membro da Lusitânia com um artigo já composto desde o primeiro número, sistematicamente afastado; o único a quem se rejeitou imperiosamente um artigo, passando-lhe ainda por cima um atestado de incompetência. Não me deixaram publicar a resposta ao Sardinha no mesmo fascículo que o artigo dele

Sei de fonte segura que o Sardinha disse algures que era preciso “destruir-me” e mais à minha “crítica racionalista”. Se me não arrasou não é por falta de vontade, mas porque não tem inteligência suficiente para o fazer em duas penadas, e teme sair-se mal do atentado.

Protesto: e tenho a certeza que a D. Carolina (pouco eclesiástica) também não gostou. [...] era mais próprio de uma revista de estudos portugueses não esquecer a exposição bibliográfica do que celebrar uma missa. [...] é a gente de mentalidade crítica que deve dirigir uma revista. Em suma: ainda acabamos todos em anjinhos de procissão, e o Afonso sob o pálio, bispo de letras, a espargir água benta é o diabo, é o diabo!

17. Em conclusão, afigura-se-me que quer a análise que faço sobre a crítica literária sergiana, quer os dados que emergem das cartas sobre as suas conceções editoriais, vêm confirmar que António Sérgio, também nestas áreas, era um homem profundamente contemporâneo do seu próprio tempo, ao contrário da quase tota-

lidade dos intelectuais portugueses da época, bem como um dos mais implicados na reforma das mentalidades, para transformar Portugal num país hodierno.

Referências bibliográficas

Mourão-Ferreira, D. (1976). Situação de António Sérgio na História da Crítica Literária. In *Homenagem a António Sérgio* (Coletânea I, pp. 53-70). Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Instituto de Altos Estudos.

Reis, C. (1983). António Sérgio Queirosiano. *Revista de História das Ideias*, 5, 321-352.

Sérgio, A. (1953). *Cartas do Terceiro Homem*. Lisboa: Inquérito.

Sérgio, A. (1972). *Ensaio III*. Lisboa: Clássicos Sá da Costa.



António Sérgio

Metaforizando a língua. Mesclagens conceptuais no texto “Em torno do problema da ‘língua brasileira’” de António Sérgio

Rosa Lúcia Coimbra

DLCC/CLLC, Universidade de Aveiro

1. Introdução

O texto da autoria de António Sérgio (1883-1969) de que nos ocuparemos neste artigo intitula-se “Em torno do problema da ‘língua brasileira’” e trata-se de uma separata de 35 páginas, inserida na coleção *Cadernos “Seara Nova” Estudos Pedagógicos*, de um texto que, com o título “Línguas brasileiras faladas e língua brasileira escrita, línguas portuguesas faladas e língua portuguesa escrita”, foi publicado nas páginas 403 a 410 do número 525 do periódico semanal *Seara Nova. Revista de Doutrina e Crítica*, no ano de 1937 (ver figuras 1 a 3).

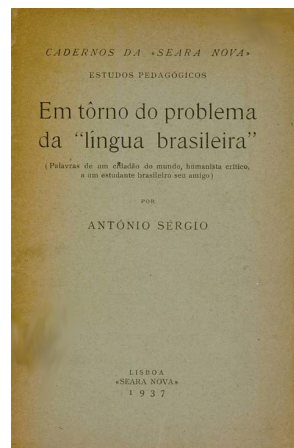
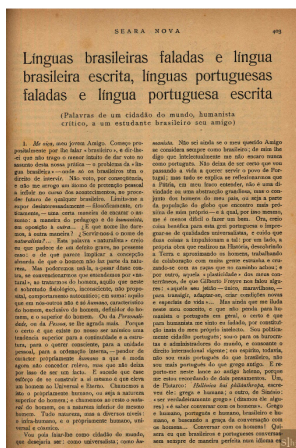
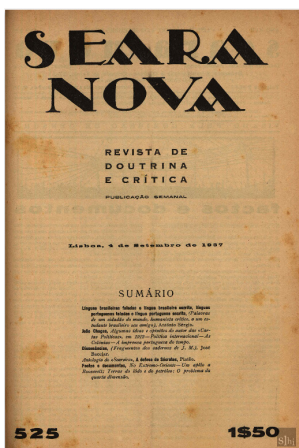


Fig. 1 a 3 – Frontispício da revista, primeira página do ensaio, frontispício da separata

Fonte: <http://ric.slihi.pt/visualizador?id=09913.023.021> (acedido em 04-09-2019)

Em ambas as publicações, o ensaio tem o mesmo sugestivo subtítulo de “Palavras de um cidadão do mundo, humanista crítico, a um estudante brasileiro seu amigo”, o que aponta para a natureza epistolar deste ensaio em que a voz autoral se dirige ao amigo, 17 anos mais novo, Gilberto Freyre (figuras 4 e 5), como o estudante destinatário da missiva (Pereira, 2018, p. 212).



Fig. 4 e 5 – António Sérgio e Gilberto Freyre

Fontes: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gilberto_Freyre e https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_S%C3%A9rgio (acedido em 04-09-2019)

Quando o referido texto sai do prelo, estava ainda em acesa discussão o primeiro acordo ortográfico, uma iniciativa da Academia Brasileira de Letras. No Brasil, “em 30 de abril de 1931, por meio do Decreto n.º 20.108, firma-se o primeiro Acordo Ortográfico luso-brasileiro sobre o uso da ortografia nas repartições públicas e nos estabelecimentos de ensino” (Aguiar, 2007, p. 99). Em Portugal, o texto “foi aprovado pela Academia das Ciências de Lisboa, em 1931, e publicado no Diário do Governo, n.º 120, I série a 25 de maio” (Ricardo, 2009, p. 372). No entanto, a ortografia simplificada terá gerado muita polémica e uma ortografia unificada luso-brasileira não chegou a ser definitivamente alcançada.

Neste ensaio, publicado neste contexto de discussão do acordo de 1931, Sérgio afirma, justificando assim a primeira versão do título:

[...] não haverá, nesse caso, uma língua única de brasileiros e uma língua única de portugueses, mas várias línguas brasileiras faladas e várias línguas portuguesas faladas, – e, ao lado dessas, uma língua luso-brasileira escrita. Na língua falada, as diferenças

que se notam entre regiões brasileiras e as diferenças que se comprovam entre regiões portuguesas não são mais pequenas, muitas vezes, que entre uma região brasileira e uma portuguesa. (Sérgio, 1937, p. 12)

No entanto, o interesse e a atenção de António Sérgio em relação à língua portuguesa, não se restringia, de modo nenhum, a questões de ortografia. É curioso, por exemplo, saber que lhe é atribuída a entrada no português de diversos vocábulos:

Como escritor, tem de se referir que Sérgio introduziu termos novos na língua portuguesa tais como “devir”, “percepção”, “experianciar”, “autodomínio”, etc. A maioria destes neologismos prende-se com a gnoseologia. Usamo-los hoje correntemente [...], sem nos lembrarmos de que foi Sérgio quem os introduziu, cumprindo assim um belo objectivo – o de “aperfeiçoar a língua portuguesa”. É esta talvez a maior homenagem que se pode fazer a alguém: utilizar as suas ideias, sem nos apercebermos de quem as pensou. (Mota, 2000, p. 34)

É, portanto, neste contexto histórico que surge o texto de que aqui nos ocuparemos. Não vamos, nesta introdução tecer considerações sobre o autor, tanto mais que “António Sérgio manifestou sempre uma grande indiferença pelas abordagens biográficas, não lhes concedendo qualquer importância para a compreensão das obras” (Hameline & Nóvoa, 1990).

Também não entraremos na polémica que o texto suscita sobre norma e variação diatópica e diastrática na língua ou no diassistema linguístico, neste caso o português, uma língua pluricêntrica (Silva, 2016). Sendo uma das línguas mais faladas no mundo, os seus falantes encontram-se espalhados pelos vários continentes, em países afastados uns dos outros:

Há um dado curioso em que não é habitual reparar: entre os grupos linguísticos do mundo, o do português é o único em que não há dois países que partilhem uma única fronteira. [...] Os países falantes da língua portuguesa não são vizinhos entre si. Ficou, assim, verdadeiramente, mais do que todas as outras, a língua portuguesa “pelo mundo em pedaços repartida” [Camões, poema *Junto de um seco, fero e estéril monte*], imitando a vida do poeta que dela costuma funcionar como símbolo. (Teixeira, 2016, p. 7)

No mapa da CPLP (ver figura 6), podemos constatar isto mesmo:

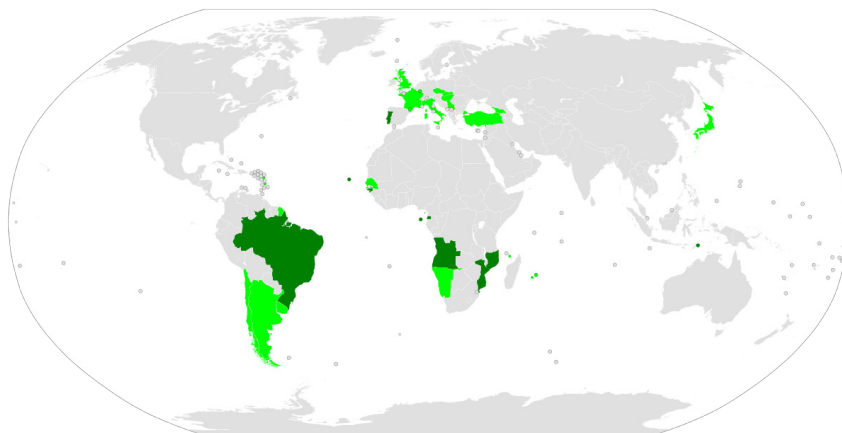


Fig. 6 – Mapa da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa.

Fonte: Mapa com os países membros da CPLP e países observadores, extraído de: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:CPLP_map-fr.svg (autor Bourrichon, sem alterações, acessado em 19-10-2021)

Um texto tão rico de ideias, reflexões e incursões culturais e literárias merece, certamente, diversos tipos de abordagens e um estudo muito aprofundado. O pequeno contributo que aqui nos traz prende-se com a análise da linguagem metafórica utilizada pelo autor na sua reflexão metalinguística sobre a língua. Utilizaremos, como quadro teórico a abordagem da linguística cognitiva e apresentaremos as mesclagens conceptuais presentes no texto.

2. Enquadramento teórico

Como enquadramento teórico da presente pesquisa, socorremo-nos da teoria cognitivista sobre projeções conceptuais e espaços múltiplos, no que respeita à linguagem metafórica (Fauconnier & Turner, 1994, 2008), e na teoria sobre o desenvolvimento metalinguístico do falante (Gombert, 1990), no que diz respeito à expressão metalinguística.

2.1. Metalinguagem

Segundo Jean Émile Gombert (1990, p. 11), a capacidade metalinguística do falante advém de um processo consciente de reflexão sobre o fenómeno da linguagem:

Une chose est de traiter le langage de façon adéquate en compréhension et en production, autre chose est de pouvoir adopter une attitude réflexive sur les objets langagiers et leur manipulation. C'est cette dernière capacité qui est désignée sous le vocable «métalinguistique» par une toute récente tradition psycholinguistique.

Esta atitude reflexiva do metalinguismo implica, portanto, uma consciencialização dos processos implicados na atividade linguística e distingue-se do epilinguismo, em que essa consciencialização não está presente e, conseqüentemente, as atividades metalinguísticas são inconscientes (Gombert, 1990, p. 22).

O desenvolvimento, no falante, de uma consciência metalinguística, manifesta-se nos diversos níveis da análise linguística. Ver infra o quadro que elaborámos com alguns dos exemplos de atividades metalinguísticas apontados por Gombert (1990).

Nível de reflexão metalinguística	Exemplos de atividades metalinguísticas
metafonológico	identificação e manipulação de sílabas e de fonemas
metassintático	julgamentos de gramaticalidade de frases; correção de frases julgadas inaceitáveis
metalexical e metassemântico	segmentação lexical; diferenciação entre palavra e referente; produção e compreensão de metáforas
metapragmático	controlo da explicitude de uma mensagem verbal; o humor
metatextual	controlo da coerência; controlo da coesão; controlo da estrutura textual

Quadro 1 – Síntese (nossa) sobre o desenvolvimento metalinguístico no falante, segundo Gombert (1990), na qual destacamos o lugar da consciência metafórica

Como podemos observar no quadro, é no nível metassemântico que o autor posiciona a consciência metalinguística sobre a produção e a compreensão de metáforas, definindo-as nos seguintes termos: “les métaphores seraint la trace linguistique et l’outil privilégié d’un transfert de connaissances d’un domaine connu à un autre en cours de découverte” (p. 116).

É precisamente este percurso cognitivo que é estudado pelas teorias da integração conceptual sobre a metáfora.

2.2. Metáfora e mesclagem conceptual

A metáfora, mais do que um fenómeno linguístico, é um fenómeno conceptual, um modo de pensar, que está por detrás de expressões linguísticas figuradas, mas também, por exemplo, de gestos, de imagens e símbolos visuais. A mesma metáfora, por exemplo A VIDA É UMA VIAGEM, origina expressões linguísticas tão diversas

como: “foi um grande obstáculo na vida minha”, “chegou a uma encruzilhada e não sabe o que fazer da vida”, “não deixa que ninguém o ultrapasse nos seus objetivos de vida”, “é uma pedra no meu caminho”, “passei por muito nesta vida”, “nasceu rico, teve um bom ponto de partida”, “chegou ao fim sem ter concretizado o que queria”, etc. etc. Então, no estudo da linguagem metafórica, devemos distinguir: por um lado, a metáfora como uma forma de pensamento em que há uma projeção de um domínio do conhecimento (*VIAGEM*) em outro (*VIDA*); e por outro lado, as expressões linguísticas metafóricas que realmente são produzidas nos textos e nos discursos.

É com base na teoria dos espaços mentais introduzida por Fauconnier (1994, 2004) e Fauconnier & Turner (1998, 2002, 2008) que nos propomos analisar as expressões linguísticas presentes na reflexão metalinguística de António Sérgio no texto de que aqui nos ocuparemos. Segundo esta teoria, no processo da sua decodificação/ compreensão, o leitor será levado a ativar pelo menos dois espaços mentais de entrada (*input spaces*) diferentes, fonte e alvo)¹, que se combinam num espaço de mesclagem (*blended space*), com base em características comuns, explicitadas no espaço genérico (*generic space*), tal como sintetizado na figura 7 infra.

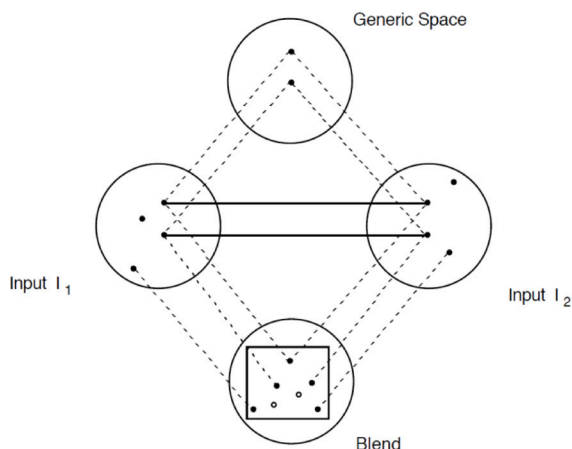


Fig. 7 – Diagrama mostrando o processo de integração conceptual

Fonte: Fauconnier, 2004, p. 667

¹ Na bibliografia de língua portuguesa no âmbito da linguística cognitiva, estes domínios são também designados por domínio origem e domínio meta. Nas palavras originais, de George Lakoff, “each metaphor has a source domain, a target domain, and a source-to-target mapping” (1990, p. 276).

Aplicando este esquema a um dos exemplos acima referidos, obteremos algo como o que aqui apresentamos na figura 8.

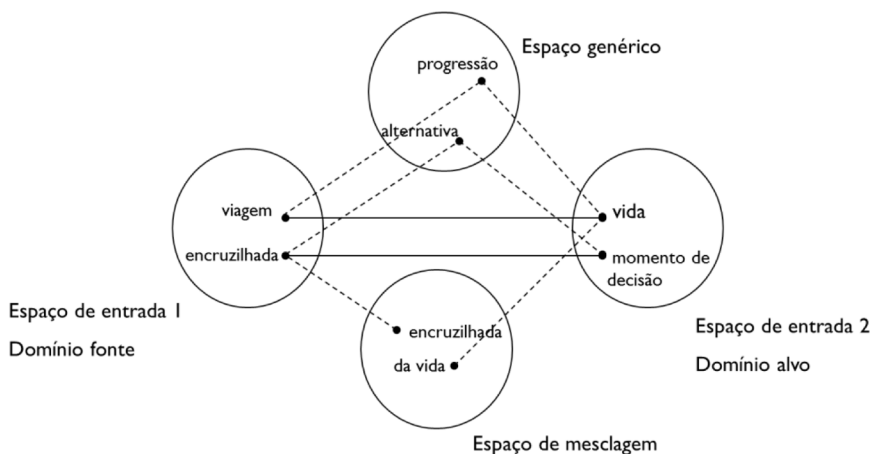


Fig. 8 – Diagrama (nosso), mostrando o processo de integração conceptual na expressão metafórica “a encruzilhada da vida”

As metáforas de que aqui nos ocuparemos têm todas como domínio alvo da mesclagem conceptual a língua portuguesa, diferindo as diversas projeções na escolha dos domínios fonte, de acordo com as diferentes conotações semânticas pretendidas.

3. Análise do texto. As metáforas metalinguísticas

O ensaio “Em torno do problema da “língua brasileira” Palavras de um cidadão do mundo, humanista crítico, a um estudante brasileiro seu amigo”, constituindo uma reflexão sobre a língua portuguesa, a sua unidade e diversidade, terá necessariamente presente uma fundamentação metalinguística. E o autor, sendo escritor e dominando com mestria as possibilidades expressivas da língua, não deixa de utilizar a metáfora na sua argumentação. Procuraremos identificar as metáforas conceptuais e, nelas, identificar os mapeamentos de conceitos e os domínios envolvidos. Os resultados da nossa análise serão apresentados em forma de quadros, por nós elaborados, com base nas projeções metafóricas identificadas no referido texto de António Sérgio. As transcrições que dele faremos nos quadros respeitam a ortografia do texto de 1937, mas os destaques gráficos são nossos.

3.1. A LÍNGUA É UM ANIMAL

Na metáfora A LÍNGUA É UM ANIMAL², Sérgio estabelece um mapeamento entre a diversidade e estabilidade linguísticas e os traços que num animal permanecem e se alteram ao longo da sua vida. O autor escolhe, para exemplificar este processo, a figura de um gato que, ao longo do tempo, vai sofrendo alterações naturais e objetivas, mas sempre sem deixar de ser o mesmo animal, único e diferenciado de todos os outros. Do mesmo modo, a língua é una e diversa de todas as outras, embora apresente variações. No quadro 2, apresentamos, com as palavras do autor, os mapeamentos metafóricos desta analogia.

Espaços conceptuais	Mapeamento	
Espaço genérico	“[...] eis o elemento de <i>diversidade</i> e de <i>fluxo</i> ”	“Eis aí a face complementar daquela, a face da <i>unidade</i> e da <i>permanência</i> ”
Domínio alvo	“ <i>variam as línguas, sem dúvida alguma</i> ”	“mas mantêm-se idênticas em certo grau; e é na medida em que se mantêm idênticas que servem principalmente o seu mesmo fim: a comunicação espiritual entre os seres humanos”
Domínio fonte	“[...] este seu <i>gatinho</i> . Já não é hoje o que há dez anos era. Cresceu primeiro, e envelheceu depois”	“E no entanto continua a ser gato; é distinto do cão e do camondongo, do macaco-aranha e da capivara.”
	“[...] sem embargo das modificações que nele se operam”	“A estrutura do gato será sempre a do gato [...]”

Quadro 2 – Projeção metafórica A LÍNGUA É UM ANIMAL (cf. Sérgio, 1937, pp. 9-11)

Esta metáfora dá, portanto, conta do aspeto ao mesmo tempo uno e diverso da realidade das línguas naturais, unanimemente reconhecido pelos linguistas:

Qualquer língua natural varia ao longo do tempo e do espaço da sua utilização. Varia ao longo da própria história como varia ao longo da vida dos falantes que a utilizam quer como língua materna quer como língua não materna. Varia de região para região onde é utilizada, varia em função do contacto com outras línguas, varia em função das pertenças sociais e culturais dos seus falantes, varia em função das próprias situações em que é utilizada. Ao mesmo tempo que os falantes nativos de uma dada língua são capazes de reconhecer a sua língua e de reconhecer que outras línguas não

² Em linguística cognitiva e por convenção, colocam-se as designações das metáforas cognitivas em versaletes (maiúsculas pequenas), para as distinguir das expressões metafóricas.

são a sua, apercebem-se também que a sua língua é objeto de variação e de mudança. (Faria, 2003, p. 33)

É, pois, a simultânea variedade e unidade, duas faces da mesma realidade, que António Sérgio tão bem espelha nesta bela metáfora do gato.

3.2. A LÍNGUA É UMA FAMÍLIA

Uma outra metáfora interessante utilizada neste ensaio faz um mapeamento entre as variedades presentes nas línguas naturais e os seres que pertencem a uma família e que, sendo indivíduos, partilham traços comuns e relações de ascendência, descendência e colateralidade.

António Sérgio parte da consideração de que a língua escrita, que é a que faz a face da unidade, nos veio de escritores como Camões e António Vieira, os quais, plasmando essa unidade, serão tanto de portugueses como de brasileiros, tal como um indivíduo não é mais neto do seu avô do que os seus irmãos, igualmente netos do mesmo avô (ver quadro 2, domínio 1). Nesta metáfora, o autor encaixa ainda uma segunda analogia, desta vez com a universalidade do conhecimento científico, não obstante a sua origem específica (ver quadro 3, domínio 2).

Espaços conceptuais	Mapeamento
Espaço genérico	Uma entidade única e comum
Domínio alvo	"Não, não e dos portugueses que nos há-de vir a lei. O <i>idioma escrito</i> de todos nós veio-nos de um Camões e de um António Vieira, –e é tanto dos portugueses como dos brasileiros porque Camões e António Vieira são tanto dos brasileiros como dos portugueses. Para mim, considerar que um Camões e um António Vieira como mais dos portugueses que dos brasileiros é tão absurdo [...]"
Domínio fonte 1	"[...] como dizer um homem que um seu <i>avô</i> vem a ser mais seu que de seus irmãos, netos também desse mesmo avô. O facto de um neto morar em um sítio, e outro neto em outro, não vem modificar de maneira alguma as relações de parentesco entre o avô e os netos."
Domínio fonte 2	"[...] assim como a <i>Copérnico</i> , por exemplo, [devemos] a hipótese heliocêntrica que ambos nós seguimos. Mas diremos que Copérnico era um senhor polaco, e que portanto em matéria de ciência astronómica é o povo polaco que nos dá a lei?"
	"O mesmo sucede com a <i>ciência</i> matemática, com a ciência física, com a ciência biológica... Outrora existiram uma astronomia assíria, uma astronomia grega, uma astronomia azteca; hoje existe uma astronomia única. E os sinais matemáticos –essa língua científica– são também os mesmos para todos nós"

Quadro 3 – Projecção metafórica A LÍNGUA É UMA FAMÍLIA (cf. Sérgio, 1937, pp. 17)

A representação das línguas como famílias não é uma metáfora nova, existindo mesmo árvores genealógicas com propostas de classificações internas. Palavras como “família”, “mãe”, “aparentadas” e “genealogia” são comumente utilizadas em história da língua para referir as relações entre as diversas línguas com origens comuns, veja-se o seguinte exemplo: “A árvore genealógica do Português seria a seguinte. A família do Indo-Europeu deu origem à subfamília do Itálico, que por sua vez deu origem ao Românico, este ao Romance Ocidental e este por fim às várias línguas novi-latinas ocidentais, onde se inclui o Português” (Machado, pp. 23-24)

3.3. A LÍNGUA ESCRITA É UM OBJETO RÍGIDO

Na sequência da ideia da metáfora anterior, o autor exprime a opinião de que a escrita é, ao contrário da fala, algo de estável. Para isso, serve-se de vários domínios fonte que têm em comum a identificação de um objeto sólido e rígido, elemento fixo, que permanece imutável e que garante a estabilidade e a permanência. Por outro lado, mapeando a flexibilidade das línguas faladas, o autor contrapõe-nas a elementos flexíveis, fluidos e instáveis. Nestas projeções, dois domínios fonte são escolhidos, como se representa no quadro *infra*.

Espaços conceptuais	Mapeamento
Espaço genérico	Solidez vs. flexibilidade
Domínio alvo	“Ter o empenho de que a <i>língua escrita</i> imite a variabilidade das <i>línguas faladas</i> é tirar-lhe precisamente o carácter próprio, o papel que lhe cabe, o seu mesmo mister: o de ser um instrumento de progressiva unidade [...]”
Domínio fonte 1	“[...] é querer que a <i>ponte</i> tenha a fluidez do <i>ribeiro</i> [...]”
Domínio fonte 2	“[...] é desejar para a <i>coluna vertebral</i> do bicho a flexibilidade e a moleza dos seus <i>epitélios</i> .”

Quadro 4 – Projeção metafórica A LÍNGUA ESCRITA É UM OBJETO RÍGIDO (cf. Sérgio, 1937, pp. 18-19)

3.4. UMA LÍNGUA FALADA É UM OBJETO COMPÓSITO

Continuando na sua linha argumentativa, Sérgio adverte que a consequência de considerar a língua falada como uma realidade uma será considerá-la um objeto composto, integrando elementos muito díspares na sua constituição. Daí os domínios fonte estabelecendo analogias com uma receita de culinária e os seus diversos ingredientes, e com uma manta de retalhos e seus quadradinhos de tecidos diferentes.

Espaços conceptuais	Mapeamento
Espaço genérico	Objeto composto
Domínio alvo	“De duas uma: ou escreveis uma língua realmente falada, –e não poderá nesse caso ser brasileiro, mas sim amazônico, ou então cearense, ou então nordestino, ou então baiano, ou então sertanejo, etc., etc.; ou fareis uma <i>mistura de dialectos</i> vários”
Domínio fonte 1	“com <i>receita</i> vossa e em proporções arbitrárias”
Domínio fonte 2	“uma <i>manta de retalhos</i> que jamais se usou.”

Quadro 5 – Projeção metafórica UMA LÍNGUA FALADA É UM OBJETO COMPOSTO (cf. Sérgio, 1937, p. 19)

3.5. A LÍNGUA É UM SER VIVO

No mesmo parágrafo do seu texto, o autor introduz nova metáfora para explicar o seu ponto de vista em relação à língua portuguesa. Desta vez, a língua é apresentada como um ser vivo e, quando falada, está ligada a uma determinada época e contexto, sendo apercebida como morta umas décadas mais tarde. Pelo contrário, a língua escrita formal, dada a sua muito maior estabilidade no tempo e no espaço, já referida em metáforas anteriores, é apercebida como viva mesmo tendo decorrido muito tempo sobre a génese do texto. Daí a analogia da primeira com uma múmia e um cadáver e da segunda com uma flor fresca acabada de abrir.

Espaços conceptuais	Mapeamento	
Espaço genérico	Elemento perecível	Elemento resistente
Domínio alvo	“Um livro <i>escrito numa língua falada</i> [...]”	“a elocução <i>camoneana</i> , pelo contrário,”
Domínio fonte	“Certas <i>páginas pitorescas</i> de um Fialho de Almeida que êle supôs moldadas numa linguagem mais viva (e que no tempo o foram)”	“parece-nos uma <i>flor que neste instante abriu</i> , com o frescor vivíssimo de uma mocidade intrêmina.”
	“é muito provável que passado um século seja já [...] <i>sediço e mumiesco</i> para os leitores vulgares.”	“cheiram já a <i>cadáver</i> a um português actual”

Quadro 6 – Projeção metafórica A LÍNGUA É UM SER VIVO (cf. Sérgio, 1937, pp. 19-20)

3.6. A LÍNGUA ESCRITA É UMA OBRA DE ARTE

E continuando sempre sem sair do mesmo parágrafo, vamos encontrar umas linhas mais à frente nova linguagem metafórica reforçando a ideia da perenidade da escrita, quando formal e cuidada, face à perecibilidade da fala. Desta vez é usada a

analogia com uma obra de arte, uma escultura, que permanece imutável no tempo, por oposição ao seu modelo vivo, que não apresenta essa propriedade.

Espaços conceptuais	Mapeamento
Espaço genérico	Elemento perecível vs. Elemento resistente
Domínio alvo	"A <i>língua escrita</i> está para as <i>línguas faladas</i> (quando a escrevem bem)"
Domínio fonte	"como a <i>obra de arte</i> de um superior artista para o <i>modelo</i> vivo que lhe deu o ensino: morre o modelo, e a obra fica." "Repare: a imortalidade da beleza das <i>virgens</i> e a do <i>duro metal</i> em que a esculpiu o artista."

Quadro 7 – Projeção metafórica A LÍNGUA ESCRITA É UMA OBRA DE ARTE (cf. Sérgio, 1937, p. 20)

3.7. A LÍNGUA ESCRITA É ADULTA

Umás páginas mais à frente, e desenvolvendo as ideias anteriores, Sérgio junta uma nova metáfora metalinguística à sua reflexão, abordando a questão da exigência da escrita cuidada, que requer esforço e aprendizagem formal.

Espaços conceptuais	Mapeamento
Espaço genérico	Espontaneidade vs. esforço formal na aprendizagem
Domínio fonte	Erram aqueles que para comunicar com as crianças imitam as puerilidades do <i>papear infantil</i> : dirijamo-nos aos meninos numa elocução claríssima, sim, mas que tenha o <i>vocabulário</i> e a <i>sintaxe do adulto</i> . O ideal dos pimpolhos não é sermos nós bebês: é serem eles «crescidos», ou tratados como tais."
Domínio alvo	"Pois o mesmo princípio não desdiz no povo: falemos-lhe simples, falemos-lhe fácil: mas na linguagem adulta, que é a <i>linguagem escrita</i> . Que é servir o povo? Descultivarmo-nos nós? Não: é cultiva-lo a êle. Não tomemos nós o «pitoresco» do povo, mas libertemos o povo dos « <i>pitorescos</i> » que o afligem."

Quadro 8 – Projeção metafórica A LÍNGUA ESCRITA É ADULTA (cf. Sérgio, 1937, p. 28)

3.8. A LÍNGUA ESCRITA É MÚSICA

Ao referir a originalidade do estilo da língua escrita nos grandes vultos da literatura, Sérgio situa a questão mais na mestria e originalidade com que os recursos linguísticos comuns são utilizados do que propriamente na inovação pela desagregação provocada pela "extravagância linguística".

Espaços conceituais	Mapeamento
Espaço genérico	Ser original com recursos comuns
Domínio alvo	"Fraquíssima originalidade a do escritor que precisa, para poder <i>escrever uma língua própria</i> , de usar vocabulário e sintaxe diversos dos que são empregados por tôda a gente!"
Domínio fonte	"Precisaram um Bach, um Mozart, um Haydn, precisaram um Beethoven, um Berlioz, um Wagner, de só usar instrumentos inteiramente novos, de um sistema sonoro absolutamente distinto, para <i>se distinguirem uns dos outros como compositores musicais?</i> "

Quadro 9 – Projeção metafórica A LÍNGUA ESCRITA É MÚSICA (cf. Sérgio, 1937, pp. 30-31)

Mais uma vez, Sérgio busca um domínio fonte que, de algum modo, também se encontra relacionado com a língua, não só porque a manifestação artística das linguagens verbal e musical se entrelaça no canto, como também porque a linguagem verbal falada possui a sua própria "musicalidade" a que chamamos entoação ou prosódia.

4. Nota conclusiva

A obra de António Sérgio de que aqui nos ocupámos constitui uma reflexão sobre a diversidade e unidade da língua portuguesa. Nela, o autor defende o ponto de vista de que é a escrita cuidada que unifica a língua, permanece e resiste às flutuações do tempo e do espaço, ao passo que na fala encontramos uma pluralidade de "línguas", com os seus pitorescos, matizes, tantas vezes efémeros e sempre dependentes do contexto. Ao longo da sua argumentação, vão surgindo metáforas muito diversas, sempre com mapeamentos dicotómicos provenientes de domínios fonte que nos são familiares e conhecidos. Apresenta-se, na figura 9 infra, uma síntese das principais metáforas que acabámos de analisar.



Fig. 9 – Esquema-síntese das projeções metafóricas dicotômicas língua escrita/línguas faladas presentes na obra analisada (fonte: própria)

O uso de mapeamentos metafóricos constitui-se, pois, como um precioso instrumento argumentativo, uma vez que permite construir argumentos por analogia, através de um processo deliberado e consciente:

Assim, um estudo sobre o papel argumentativo da metáfora e [...] da analogia em geral, na linguagem em uso, deve considerar que o uso desses dois recursos cognitivo-discursivos pressupõe um certo grau de intencionalidade e, portanto, de consciência. “Acordar” uma metáfora, estendê-la em nichos metafóricos, construir o objeto de discurso por meio de mapeamentos ou analogias [...] requerem uma postura metadiscursiva, que necessariamente se reveste de, pelo menos, algum grau de deliberalidade. (Vereza, 2016, pp. 25-26)

Ao mesmo tempo, as mesclagens conceptuais daí resultantes espelham a originalidade e genialidade do escritor, a argúcia do seu raciocínio e a abrangência do seu pensamento. Mesmo tratando-se de um assunto polémico, não podemos deixar, seja qual for a nossa posição sobre o assunto, de admirar a sagacidade com que os argumentos são apresentados e o belíssimo colorido com que as diversas metáforas pintam o texto e fazem com que este, mais do que uma carta, seja uma verdadeira obra de arte.

Referências bibliográficas

- Aguiar, M. (2007). As reformas ortográficas da língua portuguesa: uma análise histórica, linguística e ideológica. *Filologia e Linguística Portuguesa*, 9, 11-26.
- Faria, I. H. (2003). Contacto, variação e mudança linguística. In M. H. Mira Mateus et al. *Gramática da Língua Portuguesa* (5.ª ed., pp. 31-37). Lisboa: Caminho.
- Fauconnier, G. (1994). *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. (2004). Pragmatics and Cognitive Linguistics. In L. Horn & G. Ward (eds.). *The Handbook of Pragmatics* (pp. 657-674). Oxford: Blackwell.
- Fauconnier, G. & Turner, M. (1998). Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science*, 22(2), 133-187.
- Fauconnier, G. & Turner, M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*. Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. & Turner, M. (2008). Rethinking Metaphor. In R. Gibbs (ed.). *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (pp. 53-66). New York: Cambridge University Press.

- Hameline, D. & Nóvoa, A. (1990). Autobiografia inédita de António Sérgio escrita aos 32 anos no Livre d'Or do Instituto Jean-Jacques Rousseau (Genève). *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 29, 141-177.
- Lakoff, G. (1990). *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Machado, J. B. (2012). *Introdução à história da língua e cultura portuguesas*. Braga: Edições Vercial.
- Mota, C. A. M. G. (2000). *António Sérgio. Pedagogia e Político*. Porto: Cadernos do Caos Editores.
- Pereira, L. M. (2018). A "Casa-mãe" e as "sucursais": colonialismo, nacionalismo e cosmopolitismo no pensamento de António Sérgio. *Revista Esboços*, 25(39), 197-213.
- Ricardo, M. M. C. (2009). O acordo ortográfico da língua portuguesa. Breve abordagem do ensaio de António Sérgio Em torno do problema da "língua brasileira". *Revista de Estudos Lusófonos, Língua e Literatura, dos Colóquios da Lusofonia*, 0(11-12), 371-373.
- Sérgio, A. (1937). *Em torno do problema da "língua brasileira" (Palavras de um cidadão do mundo, humanista crítico, e um estudante seu amigo)*. Cadernos da Seara Nova. Estudos pedagógicos. Lisboa: Seara Nova.
- Silva, A. S. (2016). O português como língua pluricêntrica: indicadores linguísticos e sociais e novos metidos de investigação. In J. Teixeira (org.), *O português como língua num mundo global. Problemas e potencialidades* (pp. 67-83). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Teixeira, J. (org.) (2016). *O português como língua num mundo global. Problemas e potencialidades*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Vereza, S. (2016). Mal comparando...: os efeitos argumentativos da metáfora e da analogia numa perspectiva cognitivo-discursiva. *Scripta*, 20(40), 18-35.



António Sérgio

As *Rimas* de António Sérgio como poesia filosófica

João Príncipe

CEHFCI-IHC
Universidade de Évora

Enfim, não houve forte Capitão
Que não fosse também douto e ciente,
Da Lácia, Grega ou Bárbara nação,
Senão da Portuguesa tão somente.
Sem vergonha o não digo: que a razão
De algum não ser por versos excelente
É não se ver prezado o verso e rima,
Porque quem não sabe arte, não na estima.

Por isso, e não por falta de natura,
Não há também Virgílios nem Homeros;
Nem haverá, se este costume dura,
Pios Eneias nem Aquiles feros.
Mas o pior de tudo é que a ventura
Tão ásperos os fez e tão austeros,
Tão rudos e de engenho tão remisso,
Que a muitos lhe dá pouco ou nada disso.

Camões, *Lusíadas*, canto V, 97-98¹

¹ Cf. Sérgio (1971-1974, *Ensaíos* IV, p. 87), passagem transcrita no ensaio 'Questão prévia de um ignorante aos prefaciadores da lírica de Camões'. Usarei como abreviatura de António Sérgio, AS.

As *Rimas* são o único volume de poesia de António Sérgio (1883-1969), tendo sido editadas em 1908, por iniciativa de um amigo. Os poemas aí contidos terão sido escritos maioritariamente no início da primeira década do século, estando biograficamente ligados ao período em que Sérgio conhece aquela que virá a ser sua esposa e companheira intelectual - Luísa Estefânea Gerschey da Silva (1879-1960)². Em 1909 serão editadas as suas *Notas sobre Antero de Quental*. Em ambos os volumes sente-se a mesma presença, constante, profunda e dominante, de preocupações filosóficas. Isso mesmo foi reconhecido por um dos seus primeiros e sagazes leitores: o eminente publicista brasileiro Sylvio Romero escreveu a propósito das *Rimas*, tratar-se de uma poesia: “larga e forte, como filha de um pensamento disciplinado pela filosofia”³.

De facto, é possível encontrar nas *Rimas* algumas das intuições e atitudes filosóficas fundamentais que alicerçam o seu ideário e o seu activismo intelectual. Vale a pena destacar entre elas, a do primado da moral e a centralidade do Todo-Uno ou do Uno-unificante. Perceber a génese dessas intuições e atitudes, às quais Sérgio se conservará fiel, mostrando como elas se constituíram co-habitando com uma vivência de dúvida e angústia existencial que se plasmou num sentir e expressão poéticos é aqui o nosso propósito. O carácter autónomo e primevo da voz da consciência que nos dita um sentimento moral, de altruísmo e de cooperação, é um aspecto no qual Sérgio coincide com Antero, tendo este aí sido inspirado quer por Proudhon (no lado mais interveniente socialmente) quer por Schopenhauer (que

² As 173 cartas trocadas entre AS e Luísa Sérgio no período 1901-1910, publicadas em 1983 por Matilde de Sousa Franco, são o grande documento de carácter biográfico que permite reconstituir a vida do jovem AS. Sérgio conheceu Luísa na quinta dos Vargos (propriedade de uma tia de Sérgio, Maria do Pilar), concelho de Torres Novas (próxima de Paialvo, cuja estação de comboio era ponto de paragem nas viagens de comboio de Sérgio, quando aí ia de Lisboa) isto em 1901 ou 1902. As *Rimas* são publicadas pelo seu amigo José Estevam de Campos França (ver Sérgio, 1983, p. 790-c; e Sousa, 2017, p. 319); este amigo de AS prezava-o como poeta, tendo-o incentivado, em 1909, a concorrer a um prémio de poesia, em Salamanca (cf. Sérgio, 1983, Carta n.º 67, de 4-8-1909, p. 871). As *Notas* tal como vários dos poemas das *Rimas* terão sido escritos lá por 1903 (cf. Sérgio, 1909/2008, ‘Ao leitor’, p. 60; e Sérgio, 2001, p. 425). Vários dos poemas das *Rimas* ligam-se ao relacionamento amoroso que leva ao casamento em 1910; é o caso dos poemas ‘Os Bois’ e ‘À Ilusão’ (cf. Sérgio, 1983, Cartas n.º 5, p. 793; n.º 9, p. 795; n.º 29, p. 817). Nestas cartas AS insiste no carácter formativo do estudo da poesia e do teatro; Sérgio interessa-se pela educação superior de Luísa, numa atitude de feminismo avant-la-lettre; citando Guyau incita Luísa: “Vivez, soyez femme, / Au lieu d’être un jouet charmant” (Sérgio, 1983, Carta n.º 33, p. 822); e recomenda-lhe: “Acostume-se [...] a ser poeta, a entrar nos sentimentos e nos caracteres, a sentir a riqueza, a variedade, a complicação das coisas” (Sérgio, 1983, Carta n.º 28, p. 814).

³ Citação da Carta de Sylvio Romero a AS, escrita no Rio de Janeiro a 6-9-1909. Cf. Sérgio, 1983, Carta n.º 105, p. 899. AS e Sylvio Romero (1851-1914) colaboraram na *Encyclopédia e Dicionário Internacional/ organizado e redigido com a colaboração de distintos homens de ciência e de letras brasileiros e portugueses/* W. M. Jackson editor, Lisboa, Rio de Janeiro, São Paulo, Londres, Paris, Nova York.

criticando o que lhe parecia o formalismo vazio do imperativo categórico kantiano, valorizou o sentimento de simpatia e de compaixão). O Primado do Todo e a intuição da profunda unidade de todos os seres tem uma inspiração não tanto anterior, mas antes ligada a Espinosa e a alguns elementos do pensamento indiano antigo, alguns dos quais foram também importantes para Schopenhauer. Com as *Rimas* e as *Notas sobre Antero* o jovem Sérgio, o futuro autor dos *Ensaio*s, reage ao domínio entre nós do cientismo positivista, de que a obra de Sousa Martins sobre Antero – a *Nosografia* – foi um dos sinais, afirmando um pensamento metafísico-construtivista, assumidamente espiritualista.

Vale a pena recordar que as *Rimas* se apresentam divididas em três partes: A primeira parte, intitulada ‘Os navegadores’, demonstra por um lado um experienciar poético da sua vida de oficial de marinha, e por outro a percepção das contradições da Expansão Marítima dos portugueses, um passado que se afirmava glorioso, mas que havia sido feito com muito sofrimento, porventura muito do qual vão. Na segunda parte – ‘A natureza e a ideia’ – surge a interrogação filosófica que se enfrenta com a nossa condição de precariedade e insignificância existenciais face à imensidade e indiferença do mundo. Como se lê num verso de Alfred de Vigny (1797-1863), que serve de epígrafe (ao terceiro poema do ciclo ‘Il pensieroso’), a Natureza diz ao autor:

On me dit une mère et je suis une tombe. (Sérgio, 1908, p. 41)⁴

É nesta segunda parte que as preocupações filosóficas de Sérgio mais explicitamente brotam em discurso poético. A terceira parte, a mais existencial das três, intitula-se ‘Via dolorosa’, mantendo aí o jovem poeta um tom sempre comedido (nos antípodas de António Nobre), mesmo quando o acto poético é suscitado pela morte de um ente-querido, como no caso do primeiro poema que fala de uma visita (em sonhos) do que foi o seu “melhor, mais belo amigo” (Sérgio, 1908, p. 109); se se quiser uma interpretação biográfica pode aí ver-se uma referência ao seu pai, António Leite Sérgio de Sousa que morreu em 1906, meses antes de fazer 64 anos⁵.

⁴ Eis a estrofe pertinente do poema ‘La maison du berger (III)’: “Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre, / À côté des fourmis les populations; / Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre, / J’ignore en les portant les noms des nations. / On me dit une mère et je suis une tombe. / Mon hiver prend vos morts comme son hécatombe, / Mon printemps ne sent pas vos adorations.” Vigny é recomendado a Luísa por AS. Cf. Sérgio, 1983, Carta n.º 144, p. 922; e Carta n.º 147, p. 924.

⁵ Nas *Rimas*, Sérgio recorre a formas tradicionais, usando a redondilha, o soneto, etc.; ele deve ter estudado atentamente a arte de versificação, conhecendo o *Tratado de metrficação portuguesa* que António Feliciano de Castilho publicou em 1851, no qual a influência francesa é nítida. Pela leitura das cartas a Luísa Sérgio, quase todas de 1909, Sérgio prezava particularmente entre os portugueses: Camões, Herculano, Garret, Castilho,

O carácter culto da poesia de Sérgio, manifesta-se na densidade do pensamento expresso e no diálogo com grandes autores, o que é patente nas epígrafes que se encontram ao longo de todo o volume: máximas ou pensamentos da filosofia indiana antiga (o hino 129 do Rigveda e a máxima 'tat twan asi' dos Upanissades), de Espinosa (*Ética*), de Fichte (*A destinação do homem*), de Charles Renouvier (*A nova monadologia*), de Alfred Fouillée (*Moral das ideias-força*), de Roberto Ardigo. Como se constata, a maioria das epígrafes remetem para filósofos, a seguir para a Bíblia (Evangelho de São Mateus, Eclesiastes, o livro de Job), depois para poetas e autores da literatura clássica (Ésquilo, Camões, Antero, Leconte de Lisle, Vigny e Carlyle)⁶.

A perplexidade existencial e a dúvida filosófica

Nas *Rimas* perpassa um sentimento de perplexidade face à indiferença da Natureza e à falta de sentido para a morte. A tal não é alheia a frequência do pensamento de Antero de Quental (1842-1891), ao qual dedicará o seu primeiro livro de prosa, as *Notas sobre os Sonetos e as Tendências Gerais da Filosofia*.

É importante, reconhecer que, quer Antero, quer o jovem AS meditam a partir de um quadro cultural onde pesa o transformismo biológico de Lamarck e de Darwin que inscreve a nossa espécie na evolução geral das espécies vivas. A sua integração no naturalismo positivista provocou debates e generalizações filosóficas e sociais que foram conhecidas em Portugal, na segunda metade do século XIX, sobretudo a partir da leitura de Herbert Spencer e de Ernst Haeckel, generalizações que favorecem a naturalidade do egoísmo e da luta pela vida no quadro do viver social. Uma das leituras culturais do transformismo biológico é a de que ele prolonga a diminuição do estatuto do Homem (à luz do *Génesis* bíblico) bem como degrada o valor da consciência humana como sede das normas do comportamento moral. Se essa perda de estatuto se tinha de algum modo desencadeado com a revolução copernicana (da nova astronomia e da mecânica newtoniana) o naturalismo positi-

Anthero; e entre os franceses: Victor Hugo, Sully Prudhomme, Alfred de Vigny (cf. Sérgio, 1983, Carta n.º 46, p. 840; e Carta n.º 170, p. 936). É, pois, razoável concluir que a grande inspiração para a poesia filosófica vem de Anthero. Sérgio continuou a escrever versos, de modo mais esporádico; na correspondência com Luísa encontram-se outros poemas e durante a década de 1910 AS publicou poemas na revista *A Águia*, tendo planeado traduzir poetas estrangeiros, caso de Lord Byron (Sérgio, 1972, Carta a Álvaro Pinto, n.º 23, p. 34). Na revista *Seara Nova*, publicou poemas sob o pseudónimo de Álvaro de Clarival (em 1934 e 1935). Os seus *Ensaio*s, em particular aqueles sobre Antero e sobre Camões, mostram o seu constante interesse pela significação da poesia enquanto forma superior de expressão do Espírito.

⁶ A imensa cultura de AS revela-se nas referências bibliográficas das *Notas* de 1909 e também nos textos mais significativos dos anos de 1910.

vista veio extrapolar o determinismo cego das ciências do inorgânico (associado ao princípio das causas eficientes no qual não se encontra finalidade) para o mundo orgânico e humano, o que não deixaria margem para actos livres, colocando-nos num mundo regido por leis alheias à nossa natureza humana, para a qual os fins da acção são fundamentais para o exercício da vontade. Antero e Sérgio defenderam sempre a autonomia da esfera moral⁷.

Nas *Notas* de 1909, AS identificou em Antero a primazia do sentimento ético que reagia contra o naturalismo, e a co-habitação entre um pessimismo filosófico, ligado à emotividade caracterizada por uma susceptibilidade exagerada e a uma visão utópica resultado do amor platoniano do bem (Nota II), e uma metafísica de optimismo cósmico, pampsiquista, de inspiração hegeliana mas onde se infiltrou o Inconsciente de Eduard von Hartmann e o pessimismo de Schopenhauer, com o seu budismo romântico que vê no estado de nirvana uma salvação que resulta de uma ilógica identificação da plenitude do Ser com o não-Ser (Notas XXVI, XLII, XLIII)⁸.

Por seu lado, o nosso jovem poeta apresenta a nossa humana situação existencial de perplexidade e de angústia perante a insignificância da vida face à natureza cujas leis nos são uma prisão e um mistério. Nos versos seguintes, ele diz à Natureza:

Que sou eu para ti, quem és, não sei,
Mas sinto – oh sinto bem! a garra dura

⁷ Ana Leonor Pereira assinala que “em Portugal a teoria biológica da evolução foi invocada, usada e abusada enquanto arma científica na luta politico-cultural, sobretudo desde os anos 80 do século XIX até aos anos 20 do século XX, *grosso modo*” (Pereira, 2006, p. 24); esta conclusão, por quem estudou cuidadosamente o assunto, mostra a singularidade de AS para quem as extrapolações filosóficas a partir a ciência merecem reserva e atenção crítica.

⁸ Na carta autobiográfica a Wilhelm Storck, Antero afirma que construiu o seu ideário filosófico – que designou por pampsiquismo ou psicodinamismo, “uma fusão do hegelianismo com a monadologia de Leibniz” na qual optimisticamente resolve, em favor das forças morais, o estado de asfixia em que o naturalismo o colocara, naturalismo que “na sua forma científica ou empírica, é o *struggle for life*, o horror duma luta universal no meio da cegueira universal”, referindo também como na solução que encontra, fazendo do espírito “o tipo da realidade”, se inspirou na filosofia de Hartmann e no misticismo budista e na Teologia alemã (cf. Quental, 1989, pp. 207-209; ver tb. ‘A filosofia da natureza dos naturalistas’, Quental, 1989, pp. 106-107). Sobre a inspiração da Teologia alemã, ver a cuidadosa análise em Catroga (2001, pp. 57-62). A crítica deste elemento schopenhaueriano ecoa a de Fouillée, que, na sua obra sobre a liberdade e o determinismo, assinala que: “Schelling na sua derradeira filosofia, e em seguida Schopenhauer, colocaram acima do *lógico* e acima do *sensível* a vontade como princípio das coisas. Nesta vontade reconheceu Schopenhauer a *liberdade numenal*, onde o seu pessimismo nos queria fazer entrar pelo aniquilamento de toda a existência material e intelectual. Enfim os discípulos de Schopenhauer deram à vontade supra-consciente o nome de Inconsciente, e daí fizeram derivar o mecanismo e a finalidade universal, com a perspectiva de uma salvação final por via do *nirvana*” (Fouillée, 1872/1890, p. 341).

Que me traz oprimido à tua lei,
(Sérgio, 1908, *Il pensieroso*, p. 38)

Essa percepção do mistério, em que nos vemos mergulhados ao procurar resposta para as grandes questões do Ser e do sentido da existência, perpassa toda a segunda parte das *Rimas* (senão mesmo todo o volume), desde a epígrafe inicial – o fim do hino 129 do livro X dos *Rig-Veda* (ao qual voltaremos) até ao último ciclo de poemas, intitulado *Clarões*, onde as dúvidas geradas pelo honesto estudo da história da filosofia, são a outra face das iluminações àquele associadas:

Assim também, tu que pensas
Sobre o grande enigma oculto
Pelo estrondoso tumulto
Do ruir das várias crenças,

Hás-de julgar muitas vezes
Que uma ideia penetrante
Como uma espada gigante
Que corta os melhores arneses,

Fulgurando pelo espaço
Sobre o véu que cobre o mundo
Ao teu meditar profundo
— o vai rasgar de um só traço;

E que essa luz repentina
Que o teu cérebro incendeia
Há-de aclarar a cadeia
Da verdadeira doutrina...

Mas o fogo em que te abrasas
Se extingue em breve no estudo
O mistério, sobre tudo
Desdobra de novo as asas...
(Sérgio, 1908, pp. 102-103)⁹

⁹ Outro dos momentos em que é mais explícita a dúvida, que chega até à tese (mais uma sentida representação) da incapacidade da inteligência em captar a complexidade e riqueza do real, é no poema 'Cegueira'.

A dúvida e o mistério manifestam-se pela variedade e até oposição não resolvida entre várias teses filosóficas que, como Sérgio dirá mais tarde na sua anotação aos dois sonetos de Anthero intitulados ‘Espiritualismo’, surgem como “sentidas representações”, sem que correspondam necessariamente a uma posição final ou quiescente do autor¹⁰.

O primado do sentimento moral

Da correspondência amorosa com Luísa, percebe-se que o jovem Sérgio praticava a poesia como modo de expressão sentimental e intelectual, e que as preocupações morais e intelectuais estavam no centro dos seus interesses. Em carta de 14-05-1909, lê-se:

Tenho dois deuses em mim, duas urnas, duas chamas: a paixão da bondade, e a paixão do ideal das almas cândidas. Queria realizar alguma coisa muito transparente na amizade, no amor, no pensamento. Já hoje atingi uma, e foi a amizade. A do pensamento há-de trazer-me muitas lutas, muitas indecisões, desalentos, dúvidas, - e no fim naturalmente a derrota... (Sérgio, 1983, p. 801)

Esta carta está assinada no fim por ‘Il Pensieroso’, um cognome (O Pensativo, ou o Meditabundo) do jovem Sérgio. Este cognome dá título ao primeiro ciclo da segunda parte das *Rimas* e no qual precisamente, após um conjunto de interrogações (onde ecoa a voz do autor do Ciclo *A Ideia*), AS vai afirmar um eticismo que lembra o aspecto mais solar da moral schopenhaueriana, assente nos sentimentos de compaixão e de simpatia, em ressonância com a máxima do pensamento indiano antigo ‘tat twan asi’ (Tu és aquilo), a qual encima o poema de AS ‘Solidariedade’.

que usa como epígrafe uma passagem do livro sapiencial de Job, XXIII, 12-14: “... qual é o lugar da inteligência? O abismo diz: ela não reside em meu seio; e o mar publica: ela não está comigo”. Eis o fim deste poema, em redondilha menor: “Uma vida corre, /ama, pensa e crê, /mas um dia morre /já ninguém a vê: /ei-la que se esconde, /foge... para onde? /não há quem o sonde, /não se diz porquê. //Dentro deste pégo /nada existirá? /tudo é louco e cego, /ninguém *saberdá?* /nada! nada! nada!... /crença desolada, /solidão gelada,/ conclusão tão má!” (Sérgio, 1908, p. 82). Este pessimismo é rebatido noutros poemas, por exemplo no poema ‘Flor campestre’ onde o despontar do pensamento humano é comparado à beleza de uma pequena flor campestre que, apesar da sua fragilidade, otimisticamente sabe rir da sua pequenez porque percebe que a sua beleza é apreciada pois “que o outeirinho em que nasceu / se revê nela extasiado” (Sérgio, 1908, pp. 97-99); este último poema está em sintonia, de algum modo, com o pampsiquismo de Anthero.

¹⁰ Anotação ao soneto ‘Espiritualismo’, em Sérgio (1943b, p. 273). As sentidas representações que Anthero fez de doutrinas filosóficas nas suas obras poéticas, encontram-se, como veremos, nas *Rimas*.

O jovem AS aprofundou a sua compreensão de Anthero lendo Schopenhauer. Transcrevo um excerto da entrada sobre o mestre alemão na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (iniciada em 1935), feita por AS:

O mundo é, contra a concepção optimista de Leibniz, o pior dos mundos possíveis. O facto de que toda a vida, toda a existência é uma miséria e um mal, segue-se, na opinião de S., da essência de vontade do próprio Mundo, que é um esforço constante sem-fim, sem orientação e sem fundamento. A vontade está sempre descontente, consome-se em esforços que nunca conduzem a uma satisfação duradoura. [...] Só existe um meio de escapar à miséria do universo: o libertarmo-nos da existência. A intuição estética dá-nos um começo do sabor dessa libertação [...] porém, a felicidade que a contemplação estética nos permite é de curta duração; uma redenção duradoura só pode ser alcançada pela negação da vontade de viver. Negando-se a vida sobre todas as formas (o que se não faz por meio do suicídio, que é só a negação de uma forma determinada individual da vida), acaba com a vida presente a vida em geral, e então penetramos no Nirvana, onde existe o repouso absoluto. Com isto se liga a ética de S. A vontade egoísta, que afirma a vida, especialmente a vida própria, e que trata de conservar-se à custa de outros, é para ele o mal radical; pelo contrário, a compaixão, que sente como próprios os sentimentos das outras criaturas, e que em S. se estende aos animais, é o alicerce do procedimento moral. Depois da morte de S., houve um período em que correu uma vaga de pessimismo sobre o mundo e em que o seu pensamento teve grande voga; entre nós, o máximo representante dessa corrente foi Anthero de Quental, que deu expressão insuperável ao pessimismo nos seus sonetos, e sobre tudo no estupendo *Hino à Manhã*.

Na sua obra de 1840 sobre o fundamento da moral (*Die Grundlage der moral*, traduzida para francês, *Le fondement de la morale*, por A. Burdeau, em 1879; para inglês, *The basis of moral*, por A. B. Bullock, em 1903), Arthur Schopenhauer insurge-se contra o que julga ser o irrealismo da ética kantiana, tal com é apresentada na *Fundamentação da metafísica dos costumes*, a qual parece se referir a um ser racional hipotético, que obedece ao imperativo categórico, e do qual não há verdadeira experiência. Procurando essa base de experiência, Schopenhauer vai afirmar que na base da conduta humana se encontram apenas três fontes: 1) o Egoísmo, que procura apenas e de modo ilimitado a satisfação do ego (de acordo com a máxima: não ajudes ninguém, e se disso tirares vantagem faz mal aos outros); 2) A Malícia, que deseja o mal dos outros (e que age de acordo com a máxima: não ajudes ninguém e faz mal aos outros tanto quanto te for possível); 3) A Compaixão, que deseja o bem

dos outros e que se pode elevar à nobreza e à magnanimidade (de acordo com a máxima: não façás mal a ninguém, mas antes ajuda os outros, tanto quanto isso te seja possível). Ora Schopenhauer irá dizer que só a compaixão é o motivo genuíno do agir moral, sendo o pensamento indiano antigo dos *Vedas* uma das mais antigas no qual se manifesta esse espírito de compaixão universal (Schopenhauer crê que aí reside a única fonte da moralidade, e que isso é sentido por todos aqueles que não se deixaram anestesiar pelo pensamento do *Velho Testamento* que invoca a punição divina – o ‘chicote judaico’ – para evitar o mau comportamento)¹¹. A compaixão, a simpatia, é assim a base psicológica da moralidade. Ora o que distingue aquele indivíduo que age por compaixão daquele que o faz pelos outros motivos, é o facto de para ele ser menor a distinção entre si e os outros do que aquilo que é habitual. O santo e o homem de bem sabem desfazer o véu da ilusão que está sempre a produzir distinções entre o eu e o não-eu (tal como ocorre no variado mundo fenoménico, que oculta e impede o acesso à coisa-em-si), e por essa via conseguem reconhecer no outro o seu próprio eu verdadeiro. Essa profunda verdade metafísica que fundamenta o comportamento moral que se traduz no comportamento compassivo, encontra-se na verdade mística que se expressa pela máxima em sânscrito ‘*tat twan asi*’, a qual surge em várias passagens dos *Upanissades*, e que significa que todas as individualidades e diversidades são superficiais em contraste

¹¹ Cf. a secção 22, ‘fundamento metafísico’ da obra de Schopenhauer de 1840; esse fundamento é, na linguagem de Kant, a tese de que a coisa-em-si não coincide com o mundo fenoménico no qual domina a forma da multiplicidade espaço-temporal; ora nesse mundo numenal “toda a multiplicidade é pura aparência; todos os indivíduos deste mundo, co-existentes e sucessivos, por maior que seja o seu número, são apenas um único e mesmo ser, o qual, presente em cada um de nós, e em tudo igual, o único verdadeiramente existente, se manifesta em todos”, a individuação é uma pura aparência; ela nasce do espaço e do tempo’. Schopenhauer afirma que esta teoria se encontra nos *Vedas* e nos *Upanissades*, na filosofia dos Eleatas, dos neo-platónicos, entre os sufis, em Giordano Bruno, tendo “o nome de Espinosa se tornado sinónimo desta doutrina”; Kant subscreve também esta teoria, tendo Schopenhauer, segundo ele próprio, dado disso a demonstração. A supressão da barreira entre o eu e o não-eu, o levantar do véu da ilusão (Maya), ocorre nos actos piedosos do homem justo, do filósofo prático, e assim “a virtude ultrapassa largamente a sabedoria teórica: esta última é sempre uma obra imperfeita, só atingindo o seu fim por uma via sinuosa, a do raciocínio” (AS fará eco repetidamente deste pensamento, por exemplo nas *Cartas de Problemática*, circa 1955). Schopenhauer cita a máxima indiana na passagem seguinte: “O meu ser interior, verdadeiro, está também no fundo de tudo aquilo que vive, ele é tal qual me aparece a mim próprio nos limites da minha consciência.” - Esta verdade, foi expressa na sua fórmula definitiva no sânscrito: ‘*Tat twam asi*’, ‘tu és aquilo’ (tu es cela, no francês), tradução minha a partir de Schopenhauer (1879, p. 186, 188, 189). AS deve ter usado a versão francesa, uma vez que na inglesa a transcrição é ‘*tat tvam asi*’. Além da obra de Schopenhauer ver Fouillée (1893, ‘*Livre V - La morale pessimiste*’, pp. 243-279) e Tsanoff (1910).

com a profunda unidade de sujeitos e de objectos¹². AS traduz poeticamente esse sentimento de compaixão e de profunda unidade das criaturas sofredoras e dos seus ambientes em dois dos poemas das *Rimas*. O primeiro é o poema final do primeiro ciclo da segunda parte. Eis uma longa passagem deste, onde é clara a simpatia para com os humildes e os que sofrem e para com aquilo que é humano e, portanto, único e fugaz na sua presença actual:

Il Penserioso

IV

[...]

Darei o meu canto à desgraça,

Não há pomposa altivez:

Eu quero amar o que passa,

O que no mundo esvoaça,

O que não volta outra vez;

Hei-de acolher no meu peito

Tudo que vive e que sente,

Tudo que ofega sujeito

Ao vexatório direito

Da potestade inclemente:

O meu irmão, que disputa

Á morte o seu magro ser,

E nesta mansão poluta

Numa continuada luta

Foi condenado a sofrer;

As aves, que em ledro bando

Na transparência do ar

Unidas vão, emigrando,

¹² AS, na sua entrada 'Upanissades' da *GEPB*, nota que os *Upanissades* resultam de meditações feitas sobre os *Veda*, textos mais antigos (hinos que se mantiveram por tradição oral, muitos originários da Era do Bronze); aí se lê: "o vocábulo *Upanissade* deriva da raiz *sad* e das proposições *upa* e *ni*, que no seu conjunto significam 'combate à ignorância pelo conhecimento do supremo espírito'. A máxima 'tat twam asi' (um dos ensinamentos centrais dos Upanissades) encontra-se no famoso diálogo entre o sábio Uddalaka e o seu filho Svetaku (Chandogya Upanissade VI-viii-7); ver Mahadevan (1953, p. 56, 62) e Ganeri (2007, p. 32).

Em busca de um céu mais brando,
Para as terras de além mar;

O cão, de olhos pacientes,
Afectuoso e fiel;
As abelhas diligentes
De finas asas trementes,
Laborando o doce mel;

E as existências cativas
Sobre a terra maternal:
As rosas contemplativas,
As honestas sensitivas
A multidão vegetal...

Assim o meu sentimento
Na vastidão se espalhava:
Levado do mesmo vento
Já o próprio entendimento
Limites não divisava...

A pouco e pouco expandido,
De asas abertas no espaço,
Estava o meu ser diluído
E tudo enfim confundido
No mesmo amoroso abraço...

Eis percebi de repente
Iluminar-me outra fé;
E perguntei: finalmente
Tudo que vive e que sente
Não será tudo que é?

Suspeitando a coincidência
Do pensamento e da acção,
Vi a mais profunda essência
Da conhecida existência
Dentro do meu coração:

A realidade seria
 Como a vibração incerta
 Das almas, que a simpatia
 Numa crescente harmonia
 Gradualmente conserta...

E a luminosa bondade,
 Transposta de mundo em mundo,
 Faria da imensidade
 A verdadeira Cidade
 De Deus: a do Bem fecundo.
 (Sérgio, 1908, pp. 45-48)

O poeta exprime aqui também a esperança melhorista de construção da “Verdadeira Cidade de Deus” (referência à obra de Santo Agostinho, onde a construção dessa Cidade implica luta e esforço), esperança condizente com o ideal moral que faz coincidir o pensamento com a acção. O segundo poema que escolhi apresenta a referida máxima indiana em epígrafe. Ei-lo, no seu ambiente repousante de fim de tarde; repare-se que o ocaso da luz solar, celebrado com um coro de pequenos e humildes seres capazes de voar, é uma condição metafórica de igualização ou da indiferenciação dos seres:

Solidariedade
 tat twan asi.

Ao ocidente o sol, perdido em nuvens d’ouro,
 Já mal dá brilho à cor dos cimos da folhagem
 Onde antes de dormir, a passarada em côro
 junta o cantar tardio à voluptuosa aragem:

– Vão se acolhendo enfim às covas dos seus ninhos –
 As sombras que projecta um pinheiral gigante
 Ganham a pouco e pouco as curvas dos caminhos
 Em que lento recolhe um carro murmurante;

Na fonte pedregosa, a veia cristalina
 Cai com murmúrio triste e líquida harmonia;
 Como o mar junto à costa, aos flancos da colina
 Ondula o milheiral, que o vento acaricia.

No rebanho que vem, a ovelha, o bode, a cabra,
 Tem a mesma doçura, a mesma suavidade,
 Que o pastor que os conduz, na sua cara glabra,
 Que as águas no ribeiro, e a luz na imensidade.

Todo o rumor que vai nesta amplidão selvagem,
 A lenta e meiga voz dos bosques e do vento,
 Entoa em misteriosa e mística linguagem
 Um hino que de terra ascende ao firmamento.

Agora, na cidade, em confusão na rua
 Recolhe a multidão que vem do seu lidar:
 Ai do que está tão mal que não se lhe insinua
 A doce quietação da luz crepuscular!

Na proa do navio, o marinheiro rude
 Fitando o mar azul, recorda os sonhos vãos,
 Derrotas, temporais, labor da juventude ...
 — O mundo é todo o mesmo, os homens são irmãos:

Nas serras ou no mar, no campo ou na cidade,
 A tarde é triste sim, mas doce aos desgraçados;
 Sentimos uma paz, uma serenidade,
 Calmar em nós o ardor e a febre dos cuidados:

É que revive o amor das gerações antigas,
 À hora em que acolhido à sombra vespertina
 O camponês, cantando as rústicas cantigas,
 Goza o repouso augusto e aspira a paz divina.
 (Sérgio, 1908, pp. 49-51)¹³

¹³ Sobre o conflito entre bem e mal: “para que a prática do bem seja meritória, é preciso que haja luta, e deve o mal ser possível, e, portanto, existir. Si tollis pugnam tollis et coronam” (Sérgio 1909/2001, Nota XXV, p. 105). Sobre o primado do som, da impressão musical, sobre a impressão visual na poesia de Anthero, cf. Sérgio (1909/2008, nota II, p. 63). Sylvio Romero sobre as *Rimas* disse: “Para mim, porém a nota capital do seu poeatar está na doçura, no enlevo, no quebranto, ia dizer – na meiguice, com que sente e fala das horas crepusculares, da invasão das sombras, no descer das noites sobre a terra, os mares, as matas, as cidades, os homens...” (Sérgio, 1983, Carta n.º 105, p. 900).

É naquela estrofe onde um marinheiro contempla o mar (Sérgio era então oficial da marinha) que surge de um modo mais sintético a máxima dos Upanissades ‘tat twan asi’: — O mundo é todo o mesmo, os homens são irmãos:”, ou seja, a profunda unidade das coisas, das criaturas e dos membros da humanidade. A vertente de simpatia desta máxima dá o mote à atitude moral, mas esta máxima aponta para uma afirmação de carácter ontológico – a profunda unidade das coisas, a qual se esconde por detrás das aparências, aspecto que designamos por ‘primado do todo’ e a que consagraremos a próxima secção.

Mas mantendo-nos, por agora, no campo da moral, cabe assinalar que AS não partilha da crítica radical que Schopenhauer faz ao imperativo categórico kantiano; a ideia de lei moral que pretende fundar do ponto de vista transcendental uma ética não-utilitarista, é também uma ideia cara ao jovem Sérgio, e isso transparece no poema seguinte:

IDEALISTAS

I

O ESCRAVO

“... Não nos elevamos e conservamos acima desse Nada senão pela nossa moralidade.”

Fichte - A destinação do homem

Tenho um senhor, um Deus oculto,
Que me combate e me domina:
Existe lei, mas não há culto,
Na sua Igreja adamantina.

Julga ou conduz severamente
A minha acção, que traz sujeita
A prescrições que muita gente
Ou não percebe, ou não suspeita.

Mas se a paixão entra minh’alma
Com guerra atroz, que a desordena,
O seu poder, que tudo acalma,
Converte a lucta em paz serena.

Então júbilo: reconheço
Que sob aquela autoridade
A escravidão de que padeço

É toda a minha dignidade.
(Sérgio, 1908, pp. 63-64)

A citação de Fichte (que foi mestre de Schopenhauer) pertence ao parágrafo derradeiro da secção I da terceira parte da obra *A destinação do Homem*, intitulada 'Fé' (as duas outras são partes de um caminho ascensional e intitulam-se: 'Dúvida' e 'Conhecimento'). Nesta terceira parte, Fichte usa uma linguagem muito próxima da de Kant, afirmando que "a Razão prática é a raiz de toda a Razão" pois "a partir da necessidade de actuar surge a consciência do mundo real"; ou seja, é a nossa fé, ou crença, na nossa liberdade e força patentes no nosso obrar e nas suas leis ("o meu mundo é o objecto e a esfera dos meus deveres") que constituem o fundamento da consciência do real (e não a crença na influência de coisas fora de nós). É nesse real que a nossa auto-actividade (da qual tenho um sentimento imediato do impulso para ela) obra sobre a natureza e sobre "seres semelhantes a mim", aqueles com quem me ligam os deveres morais. Para o jovem Sérgio o ideal que se forma na reflexão moral parece integrar o sentimento altruísta de compaixão e o respeito associado ao imperativo categórico kantiano. Fichte virá a ser um dos filósofos favoritos de Sérgio (como mostrámos nos nossos livros de 2004 e de 2012)¹⁴.

O segundo poema do ciclo 'Os idealistas' tem como epígrafe a seguinte máxima de Alfred Fouillée: "L'homme de bien est un artiste qui travaille sur soi, au lieu de travailler sur une matière" *Morale des idées-forces* (Sérgio, 1908, p. 65). AS soube encontrar nas concepções metafísicas de Alfred Fouillée (1838-1912), o autor de *Platon* (1869), de *La Liberté et le Déterminisme* (1872), de *L'évolutionnisme des idées-forces* (1890) e do *Psychologie des idées-forces* (1893), um claro paralelo com as de Anthero. O jovem AS muito deve à leitura das principais obras de Fouillée (mais de uma dezena de obras do pensador francês encontram-se na sua biblioteca com óbvios sinais de manuseamento) nas quais se exemplifica o seu método de síntese conciliadora: aí AS recolheu um estímulo para um pensamento idealista que parte de uma leitura *sui generis* da teoria das ideias platónica (activismo da ideia e carácter totalista ou organicista da obra do demiurgo do Timeu). AS reconheceu essa inspiração ao citar Fouillée nas *Rimas* e nas *Notas* de 1909 e também no ensaio inicial 'Educação e Filosofia' do primeiro volume dos *Ensaio*s¹⁵.

¹⁴ Esta obra de Fichte foi publicada em 1800; ver Fichte (1800/2011, pp. 135, 132, 120, 13).

¹⁵ Nas *Notas*, Fouillée é referido na Nota XVI, a propósito do realce dado entre os filósofos do fim do século XIX aos aspectos volitivos na acção e pensamento humanos; na Nota XXIII cita-se o quarto volume de *La Philosophie de Platon*. No ensaio de 1920 'Educação e filosofia' Fouillée é o autor mais citado, sendo a sua tese da eficácia

O jovem AS interessou-se pela filosofia social de Alfred Fouillée, a qual favorecia as formas de associação cooperatistas. Na sua obra de 1880, *La Science sociale contemporaine*, Fouillée afirmou que a evolução das sociedades no sentido das relações contratuais era um sinal de progresso, desde que os contratos garantissem a liberdade e a igualdade, concebidas estas não como factos naturais mas como decorrentes do ideal kantiano de que as pessoas deviam ser consideradas como fins e nunca exclusivamente como meios, e desde que a liberdade deixasse de ser um privilégio de uma minoria, para ser um direito de todos os humanos que se relacionavam solidariamente (no que seguia Proudhon e Renouvier). O seu conceito de solidariedade é de todo distinto do de solidariedade orgânica, associada a uma dependência que decorre naturalmente da existência de laços sociais, os quais muitas vezes violam a dignidade da pessoa humana, antes estando intimamente ligado a um personalismo afim do de Renouvier, para quem a solidariedade resulta da adesão voluntária das pessoas ao ideal da dignidade de todos e de cada um; ambos os pensadores recusavam aquela solidariedade amoral evidenciada num historicismo fatalista que exhibe laços em situações onde domina o conflito e o estado de guerra, de acordo com Hayward (1963, p. 208).

Numa atmosfera intelectual muito marcada pelo transformismo biológico que colocava a tónica nos processos de selecção natural associados à competição da luta pela sobrevivência, Fouillée, que era um filósofo que buscava a síntese de correntes diversas (nomeadamente o positivismo comteano e o criticismo kantiano, a simpatia de Schopenhauer, e o evolucionismo de um Spencer), recorreu a analogias organicistas que se baseavam na sociabilidade espontânea presente no mundo animal, a qual havia sido evidenciada pela obra de Alfred Espinas, *Les sociétés animales* (1877), para criticar o excessivo ênfase dado ao *struggle for life*. Num organismo evidencia-se a especialização funcional e a interdependência das partes constitu-

das ideias um dos *Leitmotive*. Cf. Sérgio, 1971, pp. 100, 103, 105, 110-113. Se, com justiça, Mário Sottomayor Cardia (1982) chamou a atenção para a influência de Alfred Fouillée sobre o ideário do jovem Sérgio, reconhecendo não ter investigado a biblioteca de AS, é apressada a sua interpretação de que a partir da década de 1930 AS, rendido ao idealismo físico matemático dominante em França durante o exílio parisiense, passaria a ocultar esta inspiração: *Ensaio I* (1920) é republicado em 1949, sem que as referências a Fouillée e à tese das ideias-força tenham sido alteradas. Mas Cardia aponta na direcção correcta do movimento das ideias: o evolucionismo cósmico de inspiração hegeliana que se encontra em Anthero e em Fouillée e a resposta espiritualista ao transformismo biológico deixaram de ser relevantes na discussão filosófica, uma vez que a teoria da evolução das espécies era tida como algo de adquirido definitivamente (ver Randall, 1961, p. 435). Cardia não disse porque AS foi ler Fouillée; ora, para nós a resposta é que em Fouillée o jovem AS encontrou uma filosofia racionalista e evolucionista, atenta à formulação consistente de um pampsiquismo, com uma moral e filosofia social solidarista e optimista; e isso permitiu-lhe entender criticamente as intuições filosóficas de Anthero.

tivas. Ora nas sociedades humanas a competição redundava sobretudo em desperdício, sendo de toda a vantagem para a espécie que a sua actividade se organizasse segundo princípios de cooperação. Esta não deve ser entendida numa perspectiva sobre-personalista, de subordinação, mas numa perspectiva de coordenação, de dependência mútua e de reciprocidade entre as partes. A sociedade não é pois nem a soma de vontades individuais nem uma entidade transcendente – ela não é um Eu colectivo, mas sim um ‘Nós’ em constante actualização pelas constantes e sucessivas relações entre indivíduos; esse princípio dialógico estendia-o à natureza do nosso intelecto (indissociável da volição), substituindo a fórmula cartesiana ‘Cogito, ergo sum’ pela forma dialéctica ‘Cogito, ergo sumus’ (Eu penso, logo nós somos), a qual fundava a sua psicologia social. O seu esforço de conciliação sintetizava-se na noção de ‘quasi-contrato social’ que pretendia significar um ponto médio entre um organicismo social totalizante e um contratualismo social atomizante, conceito que veio a influenciar o solidarismo de Léon Bourgeois¹⁶.

Para Fouillée a interdependência entre as pessoas devia ser plasmada numa ordem jurídico-social a qual regularia os processos económicos, impedindo nomeadamente a hegemonia de uma ordem económica naturalizada, em que o trabalho humano era considerado como uma mercadoria, e em que a lei do mais forte, a sobrevivência do mais apto, justificava o *laissez-faire* indiferente à responsabilização social e em que se emulava os bem sucedidos (sem se cuidar que muitas vezes eram por uso da fraude e da força). Fouillée declarava-se socialista na medida em que visava à justiça e à solidariedade sociais, favorecendo uma perspectiva reformista, para a qual o Estado tem como principal função o estabelecimento e manutenção da justiça social, a ‘justiça reparativa’ que é um ponto médio entre a não-intervenção e a perspectiva inquisitorial e totalitária (o Estado ultra-paternalista), chamando a atenção para a contradição daqueles revolucionários (os da Segunda Internacional que defendiam a ditadura do proletariado) que oscilavam entre o total pessimismo face à ordem social existente e o desmesurado otimismo em relação à sociedade futura que eliminava a luta de classes por extinção das mesmas, sem buscarem um ponto médio de síntese que permitisse as transformações sem grande destruição. Fouillée tendia, pois, para um ideal de cooperação económica em que os dividendos ou mais-valias não seriam extintos, mas universalmente distribuídos (concordando assim com o princípio de continuidade de pragmatistas

¹⁶ Cf. Hayward (1963, pp. 210-212); a obra de Léon Bourgeois *La Solidarité* é de 1896; a fórmula latina encontra-se na obra de Fouillée, de 1905, *Éléments sociologiques de la morale*, p. 166, citado de Hayward (1963, p. 214).

como William James). A reparação das desigualdades sociais exigia que os direitos formais dos cidadãos fossem acompanhados dos meios para o seu exercício e para tanto um cuidado especial devia ser dado à educação, sobretudo nos aspectos da preparação profissional e cívica, de modo a que se garantisse uma efectiva igualdade de oportunidades, convicção que Fouillée partilhava com Proudhon e Louis Blanc, Hayward (1963, pp. 217, 219-221).

Entre as 'sentidas representações' que vertem em forma poética ideias filosóficas, uma que porventura talvez não corresponda ao pensamento mais íntimo de António Sérgio, para o qual se assume a autonomia do moral em relação ao meramente psíquico e ao biológico, encontra-se no poema 'A morte do Leão' (o qual tem em epígrafe: 'Bem-aventurados os mansos, porque eles possuirão a terra' Evangelho segundo São Mateus V,4). Eis o fim desse poema, onde o velho leão contempla do alto de uma colina o sucesso das espécies que vivem em bandos fraternais:

Porque triunfa a grei que vive em sociedade;
De que serviu a raiva, a guerra, a fortaleza,
Se a vitória há-de ser o prémio da bondade?

Agora vejo a luz que está na treva acesa,
O segredo da vida, o seu oculto norte,
A regra divinal que segue a natureza:

Quem tiver mais amor é quem será mais forte!"
— E como se dissera a última oração
Caiu, da luz banido e condenado à morte,

Vencido pela paz e pela mansidão.
(Sérgio, 1908, pp. 83-85)¹⁷

¹⁷ Cf. Sérgio (1909/2001, p. 95). Este poema impressionou particularmente Sylvio Romero: "valente inspiração só por si suficiente para sagrar um poeta" (Sérgio, 1983, p. 900). O ideal pacifista que é encontrado, por simpatia, no comportamento de algumas espécies animais encontra-se plasmado no poema 'Os bois'; eis dele um excerto: "Em vós, bois d'alma serena, /Quando vem a tarde amena /Se reflecte a criação //Sonháveis ao sol nascente /O que andaes sonhando ainda... /Segui, bois, tranquilamente, /Na vaga luz dessa mente, /O sonho que não finda." (Sérgio, 1908, pp. 60, 61). Cf. Sérgio (1983, Carta n.º 46 a Luísa Sérgio de 24-6-09, p. 839), para uma interpretação auto-biográfica do poema, que aponta para a colaboração estreita entre amigos – "os boi-sinhos vão aos pares" –, que AS experienciou nos tempos do Colégio Militar. Eis aqui uns versos alusivos, de minha lavra: "Uma mão/ e um braço/ que se estende/ para nos levantar /um gesto/ para nos manter/ vivos e quentes/ confiantes /esperançosos / pela memória/ ligados", sem data.

Cotejando com as *Notas*, percebe-se que a sua mensagem central – a da solidariedade entre os membros da espécie como condição da sua sobrevivência e mesmo do seu sucesso – reflecte aquela literatura filosófica na qual se argumenta a partir do transformismo biológico para favorecer uma moral social de cariz cooperativista, solidarista ou de altruísmo.

Entre os expoentes do pensamento moral francês da segunda metade do século XIX, dois haviam sido muito sensíveis à necessidade de harmonizar o evolucionismo ou transformismo biológico com uma moral não utilitarista – Alfred Fouillée e Jean-Marie Guyau. De Fouillée já falámos; ora, nas *Notas* de 1909, AS, após uma breve digressão por diversos pontos de vista sobre a moral, valoriza as ideias de Jean-Marie Guyau (1855-1888), para o qual “a vida envolve, na sua *intensidade* individual, um princípio de *expansão*, de fecundidade, numa palavra de generosidade”¹⁸.

Vale a pena deixar aqui um excerto da pena de Kryptokin, que inscreve a ética de Guyau, na perspectiva biológica evolucionista:

Guyau coloca na base de sua ética a concepção da vida no sentido mais amplo da palavra. A vida manifesta-se ela própria em crescimento, em multiplicação, em expansão. A ética, de acordo com Guyau, deve ser um ensino sobre os meios através dos quais o objectivo especial da natureza é atingido, – o crescimento e o desenvolvimento da vida. O elemento moral no homem não precisa, portanto, de nenhuma coerção, de nenhuma obrigação compulsória, de nenhuma sanção proveniente de cima; ela desenvolve-se em nós, em virtude da própria necessidade do homem de viver uma vida plena, intensa e produtiva.

O homem não se contenta com uma existência banal e comum; ele procura a oportunidade de ampliar seus limites, para acelerar o seu ritmo, para enchê-lo com impressões variadas e experiências emocionalmente ricas. E enquanto ele sente em si a capacidade de atingir este fim, ele não vai esperar por uma qualquer coerção ou comando vindo de fora. “O dever”, diz Guyau, é “a consciência de um certo poder interior, por natureza superior a todos os outros poderes. Sentir-se interiormente que se está fazendo o melhor de que se é capaz, tal é realmente a consciência primeira do que é o seu dever fazer.

(Kryptokin, 1922, cap. XIII, pp. 203-204)

¹⁸ Cf. Sérgio (1909/2001, *Notas* XIII, XXI e XXII). Sérgio recomenda a leitura de Guyau a Luísa (cf. Sérgio, 1983, *Cartas* nºs 12, p. 798, nº 33, p. 822, nº 37, p. 828, nº 46, p. 838 e 840, nº 57, p. 860). A obra de Guyau mais conhecida é o *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction* (1884).

Para o jovem Sérgio, seguindo Fouillée, a metáfora oriunda da biologia que melhor representa as necessidades de sociabilidade é a da sociedade entendida como organismo, no sentido de órgãos diversos por sua função e que concorrem para um fim comum; à luz desta metáfora o altruísmo surge como uma tendência básica, sendo o princípio darwinista do ‘struggle for life’, que tão negativamente impressionou Anthero relativamente ao naturalismo (a “completa imoralidade da natureza indiferente”), uma generalização abusiva do biológico para o moral. Mas importa salientar que a crença profunda de António Sérgio foi sempre a de que a moral tem como ponto de partida a autonomia da voz da Consciência. Essa consciência é aquela que intui e percebe a profunda unidade das coisas que se esconde à consciência sensível. Isso mesmo será dito com particular clareza, e num contexto que apela directamente para a filosofia indiana (de que o budismo é uma via heterodoxa), numa passagem do texto *Um problema anterior* (1943):

Mas não deixava o naturalismo de o impressionar e abalar (A Anthero), e de o forçar a esse trabalho de reacção difícil, — e nem sempre vitorioso, como talvez notasses. Por um lado, a doença, prendendo-o à consideração do seu próprio corpo, impedia-o de atingir de maneira estável os factores confluentes e correlativos de toda a alta e equilibrada atitude moral, isto é: o desapego em relação à consciência sensível e a todas as limitações que lhe estão inerentes, e o apego à consciência intelectual e objetiva, e portanto ao princípio imanente do Bem, ao de integração do Universo, buscado por um trabalho de concentração reflexiva, por um movimento centrípeto da consciência humana e para a fonte criadora da sua própria ação, — quer dizer, *para a unidade do princípio que liga o homem ao todo e as inteligências dos indivíduos entre si*; e por outro, o naturalismo positivista e a filosofia romântica afastavam-no do caminho desse pensamento centrípeto, de meditação reflexiva: pois aquele propendia a buscar normas éticas abaixo do nível da consciência humana (como tu bem o sabes) ao passo que a segunda (e reporto-me em especial à sua forma hegeliana, a que mais pesou no poeta) insistia em apresentar-se como filosofia do espírito mas situava-se de facto para lá da consciência — superiormente a ela — ambicionando aprender a orientação moral, não na interioridade do pensar reflexivo, mas naquela “Razão” objectivada e externa, situada para além da actividade do juízo, que era aos olhos do hegeliano a sociedade.

(Sérgio, 1943c, pp. 16-17, sublinhado nosso)

O Primado do todo

De acordo com os sucessivos relatos que AS nos deixou sobre o seu dealbar filosófico, a leitura da *Ética* de Espinosa, feita no tempo em que foi aluno do Colégio Militar, foi um episódio decisivo. Vale a pena lembrá-lo aqui¹⁹:

Entre a mais fundas emoções estéticas que me foi dado ainda experimentar na vida, contam-se as que tive na adolescência, quando estudei a geometria analítica. [...] Para mim, aquele conjunto de relações matemáticas, desprendidas de todo da percepção externa, mas afinal traduzíveis por figuras, – tinha a beleza e harmonia clássicas. Pela álgebra superior e pela geometria analítica sentia-me conduzido por uma série de relâmpagos à plena consciência do meu próprio ser, à noção verdadeira da actividade da mente, ao intrínseco valor da claridade da ideia, à espiritualidade do acto que cria o juízo. [...] Da libertadora visão da geometria analítica nasceu-me o desejo de ler o Espinosa, cuja *Ética* era (lera eu algures) *more geometrico demonstrata*, concebida e desenvolvida sob aquela inspiração que me encantara. [...] Li a *Ética*, então como quem ouve por uma boa orquestra uma alta e mozártica arquitectura de sons: era um crescendo incomparável de harmoniosíssimo pensar, cujo clímax para mim, foi o teorema que me soava a eterno: ‘o amor intelectual da alma para com Deus é uma parte do amor infinito com que Deus se ama’²⁰.

Precisamente a Espinosa é dedicado um dos poemas das *Rimas*, sendo aliás o único poema em cujo título figura o nome de um filósofo. Ei-lo:

¹⁹ Alguns comentadores sugerem que essas reminiscências são tardias e que AS idealizou a génese do seu ideário (ver Cardia, 1982, pp. 415-418; e Príncipe, 2004, § 0). De facto, o papel iniciático atribuído à geometria analítica, iluminação que ocorreu numa viagem de comboio até Paialvo para ir a Vargos, é relatado por AS em notas autobiográficas pelo menos desde 1915.

²⁰ Ver Sérgio (1971-1974, *AS Ensaios II*, ‘O clássico na educação’, pp. 135-136), escrito circa 1926. O pai de AS, possuía um tratado francês de geometria analítica (caderno azul, listagem de livros, na casa AS). O valor que AS deu, sempre, a esta ideia de amor intelectual é patente na entrada ‘António Sérgio’ da *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*: “Ardor cívico incapaz de corromper o homem universal que nele palpita; ‘amor intelectual de Deus’, à Espinosa, ou seja mente comovida e límpida diante da grandeza espiritual que tudo explica e subsume; religiosidade inconfessional mas subtil e simpática à imponência absoluta do cristianismo e à sua relação com a nossa eticidade histórica; entusiasmo criador transparente numa iniciativa intelectual e moral incansável, servida por um engenho de grande escritor e de pensador nato – tudo isto num homem equânime, largamente tolerante e convivente”.

Numa página de Spinoza

O amor intelectual da alma para com Deus é uma parte do amor infinito com que Deus se ama

Ética, V, prop. XXXVI

Quem és? Natureza afeita à sua essência,
 O Ser, que A si se amou, amando a inteligência:
 E quando viste a lei à luz da eternidade,
 tornando a submissão em calma liberdade,
 O teu verbo imortal era a razão que ouvia
 A própria voz de Deus cantando essa harmonia.
 (Sérgio, 1908, p. 89)

Nas *Notas sobre Anthero*, AS deixou-nos uma anotação sobre Espinosa a qual complementa a leitura do poema, sendo de notar o paralelo estabelecido implicitamente com Fichte, pela referência ao ‘pensamento absoluto’:

Tudo o que existe existe em Deus. Um modo da extensão e a ideia desse modo são a mesma coisa expressa de duas maneiras. Sem dúvida não é o nosso pensamento que é idêntico ao Ser, mas o Pensamento absoluto. Ora a dialéctica permite-nos subir dos sentidos à razão, da razão à intuição – do primeiro ao segundo e ao terceiro género de conhecimento, – e atingir assim a ideia do Pensamento universal, infinito, absoluto. A compreensão das coisas aproxima-nos da compreensão de Deus, e podemos fazer de modo que todas as ideias sejam referidas à sua ideia. [...] A passagem do pensamento ao ser reduz-se à passagem de um pensamento inferior a um pensamento superior, mas imanente. A eterna realidade é idêntica ao pensamento eterno, e achá-la-emos, não fora ou acima do intelecto, mas no mais profundo e no mais íntimo do nosso acto de intelecção. (Sérgio, 1909/2001, Nota XXXV, pp. 124-125)

A profunda unidade das coisas e simultaneamente o mistério em que a ocultação de muitas das relações significativas (e da sua estrutura profunda) nos mergulha, e cuja vivência caracteriza a nossa existência, obrigando-nos à humildade e à dúvida activa e a uma atitude prospectiva e agnóstica quanto a muitas das grandes questões, são sugeridas pelas duas epígrafes do pensamento indiano antigo presentes nas *Rimas*. Se quiséssemos cair no preconceito do biografismo, diríamos que aí se manifestam as raízes étnicas de AS, que nasceu em Damão e de mãe em

cujas veias corria sangue indiano. Há, no entanto, que subtilizar o argumento uma vez que Sérgio pouco tempo viveu na Índia e que Schopenhauer, e Anthero por via do filósofo alemão, recorreram ao pensamento indiano, em particular na sua versão budista. Mas o facto curioso é que se aqueles penderam para um lado mais sombrio da interpretação do pensamento indiano, aquele que propõe a aniquilação do ser pelo nirvana, AS escolheu aspectos mais solares.

Para o jovem Sérgio as preocupações metafísicas são absolutamente legítimas e acompanham a história humana desde há muito tempo; essas preocupações que colocam questões de grande alcance como a questão cosmológica e a do estatuto do acto de conhecer fizeram também despertar o sentimento crítico, e tais questões surgem no hino 129 do livro 10 dos *Rig-Veda*, no qual se descreve a produção ou projecção do que há ('criação a partir do nada' no sentido cristão não é uma boa correspondência). Este hino já tinha feito correr bastante tinta ao longo da segunda metade do século XIX (embora não talvez entre nós). Sérgio colocou o seu último versículo como epígrafe da secção central das *Rimas*, 'A natureza e a Ideia', a mais filosófica das três secções:

"...Sabe-o aquele que contempla lá do alto o firmamento.
Talvez ele mesmo o não saiba."
Rig-Veda.
(Sérgio, 1908, p. 33)²¹

Decerto AS se interessou pela significação geral deste poema cosmológico que termina de modo agnóstico; é possível dar deste poema uma interpretação idealista com ressonâncias espinosistas. Começemos por o apresentar numa tradução feita a partir da edição dos *Rig-Veda* de Stephanie W. Jamison and Joel P. Brereton²²:

²¹ Na entrada '*Upanissades*' da GEPB, publicada três décadas depois, AS volta a referir esta passagem: "Os Upanissades são obras de remota antiguidade, não nasceram todos ao mesmo tempo, mas correspondem à fase evolutiva da religião, em que, saindo da crença simplista dos primeiros invasores arianos, esta começa a ser devastada pelo fermento da "Dúvida", o que força os intelectuais a meditar e a explicar. Colocado em face da natureza, da Divindade e do Homem, o intelectual procura penetrar os seus mistérios. No *Rigveda* surge a dúvida: "Acaso se sabe quem criou a criação? Foi criada ou incriada? Talvez O que vela no céu, o saiba. Mas saberá Ele mesmo?"

²² Ver *Rigveda* (2014, p. 1608). Para comparação apresenta-se uma tradução à qual AS poderá ter tido acesso, a de Griffith de 1897: "X, 129. 1.THEN was not non-existent nor existent: there was no realm of air, no sky beyond it. What covered in, and where? and what gave shelter? Was water there, unfathomed depth of water? 2. Death was not then, nor was there aught immortal: no sign was there, the day's and night's divider. That One Thing, breathless, breathed by its own nature: apart from it was nothing whatsoever. 3. Darkness there was: at first

X. 129 Criação

1. Então não havia inexistente nem existente.

Não havia o reino do ar, nem céu além dele.

O que se movia para a frente e para trás? de onde provinha e quem lhe dava abrigo?
Havia água, uma profundidade insondável de água?

2. Não havia morte então, nem havia imortalidade. Nenhum sinal havia nem do dia nem da noite.

Aquele Uno, sem respiração, respirava por sua própria natureza; além dele não havia absolutamente nada.

3. Escuridão havia, a princípio escondida em escuridão. Esse Todo era um oceano indiscriminado.

O que existia como uma coisa surgindo, oculta pelo vazio – pelo grande poder do Calor nasceu esse Uno.

4. Então no começo surgiu o Desejo, do espírito germinou o Desejo, que foi a semente primordial.

Os Poetas que pesquisaram com o inspirado pensamento do seu coração descobriram o parentesco do existente no inexistente.

5. A sua corda foi esticada: o que estava acima dela então, e o que abaixo dela?

Havia progenitores, havia forças poderosas; ação livre aqui e energia que se oferecia lá em cima.

6. Quem realmente sabe e quem aqui pode declará-lo, de onde nasceu e de onde vem essa criação?

Os Deuses estão deste lado da produção deste mundo. Quem sabe então de onde ele veio à existência inicialmente?

concealed in darkness this All was indiscriminated chaos. All that existed then was void and form less: by the great power of Warmth was born that Unit. 4. Thereafter rose Desire in the beginning, Desire, the primal seed and germ of Spirit. Sages who searched with their heart's thought discovered the existent's kinship in the non-existent. 5. Transversely was their severing line extended: what was above it then, and what below it? There were begetters, there were mighty forces, free action here and energy up yonder. 6. Who verily knows and who can here declare it, whence it was born and whence comes this creation? The Gods are later than this world's production. Who knows then whence it first came into being. 7. He, the first origin of this creation, whether he formed it all or did not form it, Whose eye controls this world in highest heaven, he verily knows it, or perhaps he knows not", transcrita a partir de Shankar (2015).

7. Esta criação – a partir de onde proveio, se foi produzida ou não – Ele cujo olhar controla esse mundo no céu mais alto, Ele, na verdade, sabe, ou talvez ele não saiba.

Sérgio, dada a sua cultura filosófica, terá encontrado este hino numa boa obra disponível no princípio do século sobre a filosofia indiana: por exemplo no livro de Max Müller (1823-1900) publicado em 1899, *Seis sistemas filosóficos indianos*. Este orientalista de origem alemã foi uma figura cosmopolita; inicialmente fez uma tese sobre a *Ética* de Espinosa, depois foi estudar sânscrito para Paris e veio a instalar-se na Grã-Bretanha (onde traduziu a Primeira Crítica de Kant). Müller, na sua obra de 1899, nota como o tema da produção do mundo fez o autor do hino X.129 tomar uma direção metafísica ousada, na qual se vai além de uma plêiade de deuses com diversos nomes, propondo-se um único poder ilimitado e absoluto, Tad Ekam – Aquele Uno, que de algum modo pre-existia potencialmente, num estado de nascituro²³.

O hino X.129 é um dos mais famosos do *Rig-veda* e um dos mais significativos para as cosmogonias indianas posteriores. Não sendo nosso propósito fazer uma história da exegese deste hino, assinalamos que uma das leituras mais recentes e

²³ Sérgio conhecia bem a literatura sobre os *Rigveda*. Na entrada 'Rigveda' da Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, escreveu: "As primeiras traduções europeias dos *Rigveda* [...] datam dos meados do século XIX, tendo aparecido quase ao mesmo tempo: em francês, a de Langlois (1848-1859) e em inglês, a de Ch. Wilson (1850-1866). Podem ainda citar-se as traduções alemãs de Benfey (1860-1868), de Max Müller em inglês [...]. De todas sobressai a do grande orientalista Max Müller [...]." Transcrevo, em tradução minha, a secção pertinente do livro de Müller: "Temos agora que dar outro passo em frente. Ao lado da corrente de pensamento que seguimos até agora, vemos na Índia outro movimento poderoso que postulou algo acima de um deus, mas, no entanto, figurando entre outros deuses. Aos olhos de homens mais atentos, cada um dos deuses, chamado por um nome pessoal e próprio, era limitado ipso facto e, portanto, não era adequado para ocupar o lugar que deveria ser preenchido por um poder ilimitado e absoluto, como causa primária de todas as coisas criadas. Nenhum nome que expressasse idéias relacionadas com o sexo masculino ou feminino, nem mesmo Pragâpati ou Visvakarman, foi considerado adequado para tal ser, e assim vemos que, desde os hinos védicos, era considerado como Tad Ekam, aquele Um, o qual não era nem homem nem mulher, isto é, era neutro. Nós o encontramos no hino de Dirghatamas (I, 164, 6), onde, depois de se perguntar quem estabeleceu esses seis espaços do mundo, o poeta pergunta: "Talvez fosse o Único (neutro), na forma do Nascituro (masc.)" Isso deve ser lido em conexão com o famoso quadragésimo sexto verso: –'Eles chamam Indra, Mitra e Varuna, Agni: então (vem) o pássaro celeste Garutnum; aquilo que é o Uno, os poetas chamam de várias maneiras, eles chamam de Agni, Yama, Mâtârisvan.' Aqui vemos a distinção cara entre o Uno que é nomeado e os nomes, isto é, os vários deuses, e novamente entre o Uno sem forma ou o não-nascido, isto é, o não-manifestado, e aqueles que estabeleceram o mundo inteiro. Este Uno, ou o Não-Nascido, é mencionado também em X, 82, 6, onde lemos: 'O Uno é colocado na nave dos não-nascidos, onde todos os seres descansam'. De novo no hino ao Visve Devos, III, 54, 8, o poeta, ao falar do céu e da terra, diz: 'Eles separam todas as coisas criadas, e não tremem, embora suportem os grandes deuses; o Uno governa tudo o que é imóvel e que se move, que anda ou voa, nascendo diferentemente'. O mesmo Ser postulado é descrito mais detalhadamente no hino X, 129, 1, do qual eu também dei uma tradução no meu 'History of Ancient Sanskrit' (1859), p. 569. Foi traduzido com frequência desde então, mas o significado permaneceu em geral o mesmo" (Müller, 1899, pp. 63-65).

avaliadas – a do orientalista Joel Brereton, actualmente professor da Universidade do Texas em Austin – vê neste hino a afirmação de que o pensamento está presente no acto criativo e primordial: o Uno do v. 3 corresponde ao pensamento do v. 4 e por isso é o pensamento dos poetas inspirados que captam a ligação entre o existente e o inexistente (v. 4); portanto o hino parece sugerir a natureza inteligível e unitária do que vem a existir. Mas o fim inconclusivo do hino, o seu tom agnóstico, fazem dele um estranho exemplar de proposta de cosmogonia. Embora outros textos védicos contenham perguntas sem resposta (tal acontece também no livro sapiencial de Job no versículo 38, livro que é citado nas *Rimas*) há algo de notável e específico neste hino. Brereton assinala a especificidade deste hino:

Muito apontada é a abertura do v. 6, na qual o poeta pergunta quem sabe (veda) ou quem proclamará (prá vocat) a origem das coisas. Nem o conhecimento humano nem a fala, mesmo que sejam reflexos do poder criativo primordial, podem capturar essa origem. [...] Mas em X.129 a questão em aberto funciona de um modo um pouco diferente. Ao fazer os seus ouvintes reflectirem, o hino faz com que recuperem o princípio criativo fundamental, que é o próprio pensamento. O hino não oferece uma imagem detalhada da teoria das coisas, nem descreve a natureza ou o agente do pensamento primordial, pois isso derrotaria seus próprios propósitos. Pois, se sua função é gerar o pensamento através do questionamento, o poema deve evitar uma resolução final que traria um fim ao questionamento e um fim ao pensamento. Assim como o poema começa com algo entre o existente e o inexistente, ele deve deixar seus leitores entre o conhecimento e a ignorância. Assim, o carácter aberto do poema aponta para o processo de pensar como uma resposta aproximada ao enigma sem resposta sobre a origem das coisas. (Brereton, 1999, p. 258)²⁴

²⁴ Traduzo um excerto do comentário de Jamison e Brereton: “Este hino, portanto, mostra uma estrutura omphalos, na qual o verso do meio, neste caso o verso 4, contém a chave do hino. Aqui, essa chave é a revelação de que o pensamento é o Único, que é a fonte última da criação. Não é de surpreender, portanto, que a “conexão” (bándhu) entre “existente” e “não existente”, a conexão que é pensada, tenha sido descoberta pelos poetas “por pensamento inspirado” (v. 4d). No versículo 5, essa “conexão” também se torna um “cordão” divisor (raśmi) e, por meio dela, surge a distinção entre machos (os que colocam o sêmen e a oferta) e fêmeas (“grandezas”, isto é, gravidez e vontade independente). Mas mesmo que o pensamento seja o ato criativo último e primordial, a origem do mundo ainda é desconhecida, mesmo pelos deuses (v. 6c). Se existe um superintendente do mundo, ele pode saber ou não (vv. 7cd). A falta de resposta significa que “pensar” não chegará ao fim. O poema termina com uma irresolução métrica e sintática e com uma pergunta para que seus ouvintes fiquem pensando e, desse modo, repitam o ato fundamental da criação, o ato de pensar” (Rigveda, 2014, p. 1608). Noto que este hino dificilmente pode ser interpretado num sentido hegeliano, que foi subscrito por Anthero, por exemplo na sua ode ‘Panteísmo’ que Sérgio comentou dizendo: “A Natureza, na doutrina do Hegel, constitui o grau preparatório do Espírito, a ânsia inconsciente ([...] para chegar à razão e à liberdade (“sereno ascenda à

Os conhecedores do pensamento de Sérgio notarão como o que ele dirá mais tarde, num registo metafísico, sobre a Actividade-Mundo e o Uno-unificante se encontra em consonância com esta interpretação do hino védico, o qual, de facto, surge como uma das fontes de uma notável tradição filosófica idealista, não apenas ocidental. O agnosticismo expresso na sua conclusão terá também grande impacto nos sectores racionalistas que assumem que a actividade pela qual se vai conhecendo não tem fim e que atribuem à dúvida e ao erro um papel fundamental.

Para concluir: Sérgio prolonga uma longa tradição humanista na qual se valoriza a poesia como um acto humano simbólico por excelência, no qual há identificação entre sentimento, expressão imanente de uma interioridade reflexiva e significação objectiva, isto é conhecimento gerador de compreensão profunda e de acção adequada e eticamente bem dirigida. Ou, como disse Jorge de Santayana:

Na própria filosofia, a investigação e o raciocínio têm um papel preparatório e servil, são meios para um fim. Elas vão conduzir a uma intuição de um todo, ou seja, àquilo que no sentido mais nobre da palavra se pode chamar teoria, contemplação quiescente de todas as coisas em sua ordem e valor. Tal contemplação é da mesma ordem que a imaginação. Ora, ninguém o pode alcançar sem alargar o seu horizonte espiritual e sem domar o seu coração. Um filósofo que o alcança é, no momento dessa intuição, um poeta; e um poeta que dirige a sua imaginação, habitualmente prática e apaixonada, para a ordem geral de todas as coisas, ou para captar uma dada coisa à luz das suas relações com o todo, é nesse momento um filósofo. (Santayana, 1910, pp. 10-11)²⁵

Referências bibliográficas

- Brereton, J. P. (1999). Edifying puzzlement: Rigveda 10.129 and the uses of enigma. *Journal of the american oriental society*, 119 (2), 248-260.
- Cardia, M. S. (1982). O pensamento filosófico do jovem Sérgio. *Revista Cultura – História e Filosofia*, 1, 411-467.
- Catroga, F. (2001). *Antero de Quental – história, socialismo, politica*. Lisboa: Notícias.
- De Sousa, M. M. de A. P. (2017). Sérgio na intimidade: epistografia íntima – análise de um acervo íntimo. *Cem*, 8, 313-324.

luz da liberdade”, “através de mil formas, mil visões, o universal espírito palpita, subindo na escala das criações”) (Sérgio, 1943a, p. 30).

²⁵ A minha tradução é algo livre. Os paralelos entre os dois pensadores são vários: ambos estão ligados ao mesmo tempo ao velho continente e aos USA; e ambos se interessam pelo pragmatismo norte-americano, ambos têm interesses culturais alargados.

- Fichte, J. G. (1800/2011). *El destino del hombre* (Tradução castelhana por Juan R. G. Reyzábal). Salamanca: *Sígueme*. [Título original: *Die Bestimmung des Menschen*; tradução francesa de Barchou de Penhoë (1832): *Destination de l'homme*].
- Fouillée, A. (1872). *Liberté et déterminisme*. Paris: Félix Alcan.
- Fouillée, A. (1893). *Critique des systèmes de morale contemporains* (3.^a ed.). Paris: Félix Alcan.
- Ganeri, J. (2007). *The concealed art of the soul*. New York: Oxford University Press.
- Hayward, J. E. S. (1963). «Solidarity» and the reformist sociology of Alfred Fouillée. *The american journal of economics and sociology*, 22 (1), 205-222; 22 (2), 303-312.
- Kropotkin, P. (1922). *Ethics: Origin and development* (L. S. Friedland and R. Piroshnikoff, Trad.). New York: The anarchist library.
- Mahadevan, T. M. P. (1953). The Upanisads. In Radakrishnan (Ed.), *History of philosophy eastern and western* (pp. 55-74). London: George Allen and Unwin.
- Müller, M. (1899). *Six systems of Indian philosophy*. London: Longmans.
- Pereira, A. L. (2006). A recepção do darwinismo em Portugal. In A. L. Pereira, H. B. Domingues, J. R. Pita, & O. Salveberry (Orgs.), *A Natureza as suas Histórias e os seus caminhos* (pp. 9-26). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Príncipe, J. (2004). *Razão e Ciência em António Sérgio*. Lisboa: INCM.
- Príncipe, J. (2012). *Quatro novos estudos sobre António Sérgio* (postfácio por Herminio Martins). Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Quental, A. (1982). *Prosas sócio-políticas* (publicadas e apresentadas por Joel Serrão). Lisboa: INCM.
- Quental, A. (1989) *Filosofia* (organização, introdução e notas de Joel Serrão). Lisboa: Comunicação e Universidade dos Açores.
- Randall, J. H. (1961). The changing impact of Darwin in philosophy. *Journal of the history of ideas*, 22 (4), 435-462.
- Rigveda (2014). *The Rigveda: the earliest religious poetry of Índia*. (Translated by Stephanie W. Jamison and Joel P. Brereton). New York: Oxford University Press.
- Rigveda (2017). *Rigveda* Livro 10, traduzido para português por Eleonora Meier (Rig Veda, ano de 2017), incluindo a de Ralph T. H. Griffith, cuja Segunda Edição é de 1897).
- Santayana, G. (1910). *Three philosophical poets Lucretius Dante Goethe*. Cambridge: Harvard University Press.
- Schopenhauer, A. (1879). *Le fondement de la morale* (Traduction par A. Burdeau). Paris: Librairie Germer Baillière.
- Sérgio, A. (1908). *Rimas*. Lisboa: Anuario Commercial.
- Sérgio, A. (1909). *Notas sobre os sonetos e as tendencias geraes da philosophia de Anthero de Quental*. Lisboa: Livraria Ferreira. In Sérgio (2001, pp. 57-144).
- Sérgio, A. (1943a). *Odes Modernas de Anthero de Quental* (edição organizada, prefaciada e anotado por António Sérgio). Lisboa: Couto Martins.
- Sérgio, A. (1943b). *Sonetos de Anthero de Quental* (edição organizada, prefaciada e anotado por António Sérgio). Lisboa: Couto Martins.

- Sérgio, A. (1943c). *Um problema anterior*. Lisboa: Portugália.
- Sérgio, A. (1971-1974). *Ensaios* (8 tomos, edição moderna). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- Sérgio, A. (1972). *Cartas de António Sérgio a Álvaro Pinto (1911-1919)* (introdução e notas de Rogério Fernandes). Lisboa: Revista Ocidente.
- Sérgio, A. (1983). *Cartas inéditas de António Sérgio: da Juventude* (Correspondência com Luísa Sérgio 1902-1910, introdução de Matilde Figueiredo de Sousa Franco). In F. Catroga e A. Homem (Ed.), *António Sérgio, Revista de História das Ideias*, 5, 785-937.
- Sérgio, A. (2001). *Notas sobre Anthero, Cartas de Problemática e outros textos filosóficos* (prefácio de António Pedro Mesquita). Lisboa: INCM.
- Shankar, S. (2015). *Rig Veda* 10.129. (a background paper). Retirado de <http://www.astitva.info/>, em 12 Novembro de 2019.
- Tsanoff, R. A. (1910). Schopenhauer's criticism of Kant's theory of ethics. *The philosophical review*, 19 (5), 512-534.



António Sérgio

Su alcune riscritture in chiave politica del mito di Antigone nel Novecento

Maria Pia Pattoni

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

La rilettura del mito di Antigone come filtro interpretativo della contemporaneità trova una delle sue massime espressioni nel Novecento, soprattutto in corrispondenza delle tragiche esperienze delle due guerre mondiali e dei regimi dittatoriali che con le loro sanguinose repressioni e violazioni dei diritti umani caratterizzarono la storia europea di quei decenni¹. Nell'ambito della ricchissima e quanto mai variegata galassia delle riscritture politiche del mito, l'*Antígona* di António Sérgio rappresenta uno dei primi e più interessanti esempi, unico nel suo genere per molti aspetti, non ultimo l'afflato pedagogico che fa dell'eroina un modello a cui ispirarsi per la nascente democrazia². Su alcune di queste Antigoni politiche si sofferma questo mio intervento, che prendendo le mosse dal dramma di Walter Hasenclever, unico precedente novecentesco significativo per la riscrittura di Sérgio, seleziona alcune delle rivisitazioni più efficacemente esemplificative dei diversi approcci al mito.

1. Con l'*Antigone* 'espressionista' di Hasenclever (1917), ambientata in una Tebe spettrale al di fuori dalla storia e proprio per questo efficace specchio interpretativo della Germania contemporanea³, si apre la lunga serie novecentesca delle riscritture

¹ Tra le rassegne più recenti e complete, Silva, 2017, pp. 391-474, con ulteriori rimandi alla bibliografia critica anteriore.

² Il testo dell'*Antígona* di António Sérgio è ora disponibile nell'accurata edizione filologica di Morais, 2020, pp. 21-22.

³ Sul discusso concetto di 'espressionismo', oltre alla monografia di Göhler (2012), si veda l'efficace sintesi bibliografica riportata da Fornaro (2013, pp. 11-12, n. 5) nella sua introduzione alla versione italiana del dramma. Per

antihegeliane del mito (Creonte tiranno in senso deteriore, Antigone eroina positiva del dissenso). Hasenclever era partito volontario per il primo conflitto bellico, ma la devastante esperienza della guerra finì per trasformarlo in convinto pacifista. In sanatorio, dove si era fatto ricoverare per instabilità mentale, egli portò a conclusione la stesura del dramma, iniziata in trincea. Più di un decennio dopo, rievocando quella sua esperienza letteraria, l'autore ne indicò lo scopo principale nella volontà di sfuggire alla censura, che aveva colpito un'altra sua "tragedia politica", *Der Retter (Il salvatore)*:

La mia riscrittura poetica dell'*Antigone* di Sofocle aveva uno scopo politico. Scritta nel 1916, in un tempo in cui ogni parola libera cadeva sotto i colpi della censura, aveva il compito di protestare contro la guerra e la violenza in un travestimento antico. Così io vidi in Antigone una figura dell'amore e dell'umanità, la quale, nonostante il divieto del re, dà sepoltura al nemico, che è pure il suo stesso fratello. Il destino individuale fu elevato a destino universale: il mito antico ottenne un nuovo contenuto. La tragedia divenne grido di battaglia contro il principio del potere, che era personificato in Creonte e nella sua corte. Il sacrificio di Antigone stava a significare la vittoria dell' 'Idea' e nello stesso tempo la redenzione di un popolo indifeso e fuorviato la cui liberazione politica avrebbe avuto luogo due anni dopo⁴.

Il Creonte di Hasenclever è caratterizzato in maniera quasi univoca come un tiranno brutale e cinico, che disprezza il popolo e interpreta il diritto a suo piacimento, chiara controfigura delle autorità politico-militari tedesche che, con la guerra, avevano rivelato la propria natura autoritaria. Alla fine dell'Atto I, alla domanda del Vecchio "Che cosa è buono? che cosa è cattivo?", Creonte risponde: "Lo decide la legge. E sono io a decidere che cosa è legge!" ("Das Recht regiert. Und ich entscheide es!"). Ma nella

una contestualizzazione di questa tragedia all'interno della produzione coeva dello scrittore risulta ancora utile la monografia di Hoelzel (1983, in part. pp. 25-112). Sull'*Antigone* di Hasenclever si vedano inoltre Secci, 1969, pp. 132-147; Elwood, 1972, pp. 48-68; Fraisse, 1974, pp. 122-124; Koch, 1992, pp. 55-60; Scheidl, 1995, pp. 1105-1118; Spreizer, 1999, pp. 75-81; Kulder, 2001, pp. 48-70; Bañuls Oller & Crespo Alcalá 2008, pp. 280-284; Miglino, 2018, pp. 97-106.

⁴ Hasenclever, 1929, p. 381 (ora in Hasenclever, 1997, p. 316): «Meine Nachdichtung der *Antigone* des Sophokles hatte einen politischen Zweck. 1916 geschrieben, zu einer Zeit, in der jedes freie Wort der Zensur verfiel, hatte sie die Aufgabe, im antiken Gewande gegen Krieg und Vergewaltigung zu protestieren. So sah ich in Antigone eine Figur der Liebe und Menschlichkeit, die trotz des Verbots des Königs den Feind begräbt, der ihr eigener Bruder ist. Das individuelle Schicksal wurde zum universellen erhoben; die alte Mythe erhielt einen neuen Inhalt. Die Tragödie wurde zum Kampf gegen das Machtprinzip, das in Kreon und seinem Anhang verkörpert war. Der Opfertod der Antigone bedeutete den Sieg der Idee und zugleich die Erlösung eines wehrlosen, irregeleiteten Volkes, dessen politische Befreiung zwei Jahre später erfolgen sollte». Grazie al 'mascheramento' mitologico, il dramma sfuggì infatti alla censura e, benché diffondesse un messaggio apertamente antibellico, fu pubblicato ancor prima della fine della guerra, ottenendo nel 1917 il premio Kleist.

visione pessimistica che permea il dramma Creonte non è il solo responsabile della catastrofe che si abbatte sul popolo di Tebe e sulla stessa stirpe regale. L'altro soggetto-oggetto della catastrofe è la massa, presentata come volubile e incontrollata nelle passioni. Ed è proprio la massa l'attore principale della tensione drammatica scaturente dall'evocazione della prospettiva di un nuovo ordine che sembra costantemente in procinto di realizzarsi, ma che è invece costantemente rinviato ad un futuro indistinto e apocalittico. Sin dalle prime scene la *polis* non è il luogo chiuso e sicuro in cui proteggersi dalla minaccia che viene da un nemico esterno, quanto piuttosto il centro di un potere corrotto e malvagio che, secondo un classico schema apocalittico, può essere superato in una rigenerazione totale solo attraverso l'incendio purificatore del vecchio mondo.

Nell'Atto II, scena II, davanti a tutto il popolo, ha luogo lo scontro tra Creonte, convinto di avere gli dèi dalla sua parte ("Gott ist mit uns")⁵, e Antigone che si appella a "una legge ancora non scritta" ("ein Gesetz noch ungeschrieben"), che nessun araldo ha annunciato al mondo e il cui nome è Amore ("Es heißt die Liebe"). E accusa Creonte, profanatore di morti, di avere infranto il dovere dell'uomo, l'ultimo rispetto ("die letzte Scham"), il diritto dei popoli ("das Völkerrecht"). Il suo scontro con Creonte si trasforma parzialmente in un confronto con il popolo, a cui ella cerca invano di proporre il tema della rivolta sociale:

ANTIGONE Popolo! Tu urla e spalanchi gli occhi.
 Perché questa marionetta deve avere gloria e onore?
 Perché uno solo sia sazio devono avere fame tutti gli altri?
 Perché uno viva, tutto il resto deve ridursi in polvere? (II, 2)⁶

Ma poco prima aveva detto che Dio è anche con i nemici ("Gott ist auch mit den Feinden"), ed è pertanto facile a Creonte lavarsi le mani dal suo sangue ("Ich nehme die Hand von diesem Blute") e rimettere la sentenza al popolo stesso, che grida unanime: «Deve morire!» ("Sie soll sterben") e la condanna alla lapidazione ("Steinigt sie!"). Questa sentenza di morte rimessa al popolo rafforza l'impressione che si possa istituire un parallelismo tra la figura di Antigone e quella di Cristo. Come Cristo Antigone proclama la sua missione di amore e la sua visione profetica; come Cristo ella ha un padre nei cieli:

⁵ Nella scena con Tiresia Creonte proclamerà con tono blasfemo: «Dio mi aiuta! Sono io il Signore! (So wahr mir Gott helfe! Ich bin der Herr!)» (III, 6).

⁶ [ANTIGONE]: Volk, du schreist und reißt die Augen auf. / Was soll der Popanz Ruhm und Herrlichkeit? / Weil Einer satt ist, müssen alle hungern? / Weil Einer lebt, muß alles in den Staub?

UNA VOCE	Picchiatele a morte!
UN SOLDATO	Ci spartiremo la loro carne. (II,4) ¹⁰

La violenza sulle due principesse sembra quasi inevitabile quando un giovane, brandendo un coltello, si frappone davanti alla folla, che prende a ritirarsi. Subito una schiera di ragazzi avanza per fare da schermo alle due sorelle e da questa nuova posizione di forza Antigone, in una tripla tornata oratoria, a quella folla che poco prima voleva umiliarla e violarla rivolge i suoi appelli alla riconciliazione e alla pace. Se nella scena precedente il popolo si era schierato dalla parte di Creonte condannando a morte Antigone, il finale di questa scena capovolge il verdetto:

POPOLO	Viva Antigone!
[...]	
UNA VOCE GRIDO	Antigone non deve morire!
MOLTE GRIDA	Deve vivere! [II,4] ¹¹

L'Antigone di Hasenclever, che considera tutti gli uomini come fratelli ("Alle Menschen sind Bruder", II,2), appartiene alla schiera dei non violenti che attraverso la loro passività combattono la violenza, ma né i suoi tentativi di convertire ai propri ideali la città di Tebe né il suo sacrificio sono di effettivo insegnamento al popolo. Il comandante dei soldati dà fuoco alla città, obbedendo a un ordine che Creonte aveva dato in precedenza. Il personaggio del comandante, fanaticamente fedele al suo signore, è un'innovazione di Hasenclever che rispecchia il pericoloso e cieco militarismo della sua epoca: diversamente dai saggi consiglieri che nel modello greco costituivano il Coro di vecchi Tebani, in grado di indurre il loro sovrano al ripensamento¹², il soldato non pensa per conto proprio, equivoca anzi sugli ordini che esegue senza porsi dubbio alcuno.

Il finale della tragedia si distanzia radicalmente dal modello greco. In una Tebe in preda alle fiamme, Euridice apprende la morte del figlio Emone da Ismene, che nel frattempo ha perso la parola: la concitata gestualità di Ismene sostituisce qui l'ampia

¹⁰ [EIN KRIEGER] Reißt ihnen die Schleier ab! / [ZWEITER KRIEGER] Wir wollen sie nackt sehen. / [DRITTER KRIEGER] Sie sollen tanzen, ehe sie sterben. / [DAS VOLK] (*johlend*) Tanzen, ehe sie sterben! / [ANFÜHRER] Habt ihr gehört? Ihr sollt nackt vor dem Volke tanzen! / Zieht euch aus! (*Ismene und Antigone stehn verschlungen auf den Stufen.*) [ANFÜHRER] Vorwärts, ihr Dirnen! / [EINE STIMME] Prügelt sie zu Tode! / [EIN KRIEGER] Wir wollen ihr Fleisch verteilen.

¹¹ [DAS VOLK] Es lebe Antigone! / [...] [RUF] Sie soll nicht sterben! [VIELE RUF] Sie soll leben!

¹² Così avviene alla fine della scena con Tiresia, ai nel corso del dialogo tra Creonte e il Corifeo ai vv. 1091-1114.

rhesis del messo sofocleo, ricca di dettagli narrativi. Dopo l'abdicazione di Creonte, che sconvolto dagli eventi e da visioni terrificanti si riconosce colpevole e va in volontario esilio, il popolo senza il suo Führer sprofonda ancora una volta nella violenza e abbandonando ogni freno si dà ai saccheggi e all'ubriachezza. Solo una voce, che si alza dalla tomba di Antigone e annuncia il giudizio di Dio, riesce a fermare quell'orgia sfrenata:

VOCE DALLA TOMBA: Popolo,
 prostrati!
 È il giudizio di Dio.
 *(Si voltano pieni di terrore. I pugni chiusi si abbassano, paralizzati.
 Si gettano a terra, battono con la testa al suolo).*
 Pregate,
 uomini peccatori
 nella vostra caducità!
 *(Alzano implorando le mani. Buio)*¹³.

Questa Antigone con tratti messianici che agisce in nome dello Spirito ("vissi ed elevai la mia testa all'azione dello Spirito eterno")¹⁴ è anche una sorta di controfigura del poeta¹⁵. Nella sua contemporanea produzione lirica Hasenclever esprime la sua fede nella missione redentrice e politica della parola poetica, propugnando con convinzione un ideale di vita anti-borghese. In una poesia che lo rese celebre, *Der politische Dichter (Il poeta politico)*, egli scrive:

Il poeta non sogna più nelle baie blu.
 Vede schiere luminose cavalcare dai cortili.
 Il suo piede calpesta i cadaveri dei malvagi.
 La sua testa si erge per accompagnare i popoli.

 Sarà la loro guida. Darà l'annunciazione.
 La fiamma della sua parola diventerà musica.

¹³ [STIMME AUS DEM GRABE] Volk, / Falle nieder – / Gott hat gerichtet. *(Sie wenden sich voller Entsetzen. Die geballten Fäuste sinken gelähmt. Sie fallen nieder, schlagen mit dem Kopf auf die Erde.)* Betet, / Schuldige Menschen / In der Vergänglichkeit! *(Sie heben flehend die Hände empor. – Dunkelheit).*

¹⁴ ANTIGONE: [...] ich lebte und mein Haupt erhob / zur Tat des ewigen Geistes (IV,1).

¹⁵ Questo aspetto avvicina il dramma di Hasenclever a quello di alcuni anni successivo di António Sérgio, dove pure l'eroina è una sorta di *alter ego* dell'autore, in lotta contro la dittatura militare e salazarista (Morais, 2020, pp. 14-15).

Fonderà la grande alleanza degli stati.
Il diritto dell'umanità. La repubblica.¹⁶

Nel dramma di Hasenclever, conseguentemente, Antigone non si limita a seppellire il fratello (il tema della sepoltura di Polinice è anzi in secondo piano), ma si propone di convertire a un ideale di fratellanza e umanità tutto il popolo allo scopo di detronizzare il tiranno guerrafondaio e instaurare un nuovo mondo. Rispetto al modello sofocleo, la sua eroina non agisce solo in nome di una legge morale nell'ambito del proprio γένος, ma intende diffonderla e renderla strumento politico, aspira ad essere una guida per il popolo di Tebe. A Creonte, alla fine del secondo Atto, essa proclama:

ANTIGONE Il tuo potere è finito. Il tuo mondo non esiste più.
 Ho tratto il tuo popolo dalla profondità della roccia.
 Ora è il mio popolo!
 Basta con la schiavitù:
 non abbiamo paura! (II,5)¹⁷

Per Hasenclever infatti, come la poesia educa in senso schilleriano l'umanità, anche il teatro è una istituzione morale, strumento di ribellione individuale e sociale. Il finale del dramma è tuttavia ambiguo, e comunque segnato da profondo scetticismo: la missione di pace di Antigone non si realizza nei termini che essa aveva auspicato, e senza una guida il popolo non appare in grado di autogovernarsi. L'aspirazione del poeta politico finisce dunque per vacillare sotto l'irruzione della realtà: la guerra e le sue stragi, il danno irrimediabile subito dai sopravvissuti, la paura delle rivoluzioni di masse incontrollate hanno il sopravvento sulla speranza nella funzione sociale e propositiva del poeta.

Uno sviluppo per vari aspetti analogo è nel "poema drammatico", anch'esso scritto durante la guerra, *Der Retter (Il salvatore)*, che dà voce alla disillusione seguita alla conclusione della guerra e al tentativo rivoluzionario del novembre 1918. Qui il protagonista è il Poeta, che in una sorta di dialogo filosofico si confronta con il Re, con

¹⁶ Hasenclever, 1919, p. 23: «Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten. / Er sieht aus Höfen helle Schwärme reiten. / Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten. / Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten. / Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden. / Die Flamme seines Wortes wird Musik. / Er wird den großen Bund der Staaten gründen. / Das Recht des Menschentums. Die Republik».

¹⁷ [ANTIGONE] Deine Macht ist vorbei. Deine Welt ist nicht mehr. / Aus der Tiefe des Felsens hab ich dein Volk gehauen. / Jetzt ist es mein Volk! / Zum letztenmal die Knechtschaft: / Wir fürchten sie nicht!

il primo ministro e con il capo delle forze armate all'interno di uno Stato in guerra¹⁸. Il Poeta, si propone di affermare i diritti dello Spirito e il potere salvifico della parola poetica: solo lui può indicare la via per prevenire distruzioni e catastrofi:

Se invece di corrotti romanzieri di successo si fossero lette le mie opere, certo non si sarebbe evitato lo scoppio della guerra, ma almeno la si sarebbe intuita. Talvolta è più importante essere armati nel regno dello Spirito che nel regno dei cannoni.

Il Poeta avverte dunque la necessità morale di agire, in quanto è il vero 'Salvatore', *der Retter*: la poesia non può infatti limitarsi a descrivere gli orrori della guerra, ma deve agire per scongiurarla, impedendo che l'omicidio sia elevato a legge e ad azione etica. Accanto alla critica al servizio militare obbligatorio, il Poeta muove una espressa denuncia contro la casta degli ufficiali e dei ministri che, mossa da falsi ideali di nobiltà e violenza, ha provocato tanta sofferenza nei deboli, nutrendoli di un odio smisurato quanto "ridicolo" nei confronti del nemico. Ma il Poeta non riesce nel suo intento: è il capo militare a imporsi presso il Re. La *Realpolitik* fa valere la ragione delle armi. Il Poeta, che tenta invano di convincere il Re della necessità di perdonare i nemici, viene incarcerato, nonostante il Re ne condivida il messaggio e gli eviti la pena capitale. Tornerà alla sua missione, grazie all'intervento della Regina, nell'ultima scena, per portare speranza a tutti gli uomini. Anche nell'*Antigone*, quando tutto sembra volgere alla catastrofe, la voce dalla tomba sembra riaccendere un tenue barlume di speranza.

Se António Sérgio farà di Antigone un modello positivo a cui ispirarsi per la nascente democrazia¹⁹, nell'*Antigone* di Hasenclever la fiducia nella missione della poesia si

¹⁸ Come per Antigone amore è la panacea per curare i mali di una società devastata dall'odio, anche in questo dramma il Poeta si appella al potere di Amore nel sostenere le proprie convinzioni contro lo «Staatsminister» e il «Feldmarschall». L'etica cristiana affiora con evidenza nel fatto che il «Dichter» chiede ai governanti di amare il proprio nemico («Liebet eure Feinde», Hasenclever 1919⁴, p. 40) e al «König» di lasciare prevalere l'amore nei suoi rapporti con tutti i suoi avversari («Reichen Sie die Hände der Rührung hinüber, öffnen Sie das Tor der Gute. Geben Sie eroberten Ländern das Leben wieder; denken Sie armer Gefangener, denen kein Frühling hilft», *ibid.* p. 41). Tuttavia, come ha scritto Hoelzel (1983, p. 75), «Hasenclever [...] was not a believer in any orthodox sense, but he still uses Christian symbols occasionally where they serve his purpose», Sulle corrispondenze tra *Antigone* e *Der Retter*, oltre ai capitoli II e III in Hoelzel, 1983, cfr. anche Fornaro, 2013, pp. 18-19.

¹⁹ Il valore paradigmatico di Antigone è espressamente riconosciuto da uno degli ufficiali nel finale del dramma (Atto III, scena 10): [CRITOBULO] «Cittadini! Piegatevi in silenzio al vostro dolore! Potrete dimostrare nel destino di Antigone com'è ingiusta la legge del mondo: una ragione tanto più forte perché combattiate per la giustizia! Giuriamo a noi stessi che renderemo il futuro migliore del passato, affinché la tirannia non si aderga più, no, mai più! Davanti a noi, vediamo ora un compito immenso: abbiamo il coraggio di svolgerlo e riponiamo la speranza nella gioventù di Tebe! Essa, alla fine, ci salverà tutti, se saprà ispirarsi alla santità di Antigone!» (la traduzione è di Cuccoro, 2012, pp. 175-176).

intreccia con il disincanto e con la disillusione. Disillusione che negli anni successivi arriverà a piena maturazione: nel romanzo autobiografico *Irrtum und Leidenschaft (Errore e passione)* Hasenclever dichiarerà di essersi definitivamente liberato dal “virus del salvatore del popolo”:

“L’uomo è buono” – questa semplice considerazione di un sognatore intellettuale rivela la propria inconsistenza già solo davanti a un qualsiasi tiro a segno, dove innocui padri di famiglia sparano addosso a pupazzi per divertimento. Fatale follia dei letterati animati da spirito di fratellanza per l’umanità, lanciare missili dall’alto del Parnaso sul popolo! [...] Ci eravamo completamente sbagliati. La realtà non aveva nulla di nuovo. Era la ripetizione dell’eterna bestialità, una nuova cloaca della storia, una pietra tombale nello scontro sanguinoso che i profeti, con ferma ostinazione, proclamano essere l’ultimo passo prima del paradiso. [...] Da allora non ho più avuto nessuna ambizione politica. Ero guarito dal virus del ‘salvatore del popolo’²⁰.

Dopo il 1920 lo scrittore abbandona infatti sia la lirica che la tragedia, passando alla satira politica e di costume, in cui, dopo il crollo degli ideali pacifistici e messianici degli anni della guerra, intenderà rappresentare il ‘troppo umano’, e non più il ‘sovraumano’. La satira politica e il misticismo sono i due vettori di fuga, solo apparentemente paradossali nel loro parallelismo, dalla problematica enucleata nell’*Antigone*, nella cui riscrittura si intrecciano linee cruciali della storia della cultura tedesca: dalla rivolta delle avanguardie espressioniste al fallimento della redenzione ‘poetica’ del mondo, distrutta dal confronto con la realtà della guerra moderna. La rinuncia alla rivoluzione, bollata da Hasenclever come una degenerazione della storia in barbarie ancora più radicale della stessa guerra, corrisponde alla vocazione alla morte di Antigone. A sua volta, il destino della protagonista, che con il suicidio si sottrae all’autorità politica e militare di Creonte, prefigura tragicamente il destino dello stesso poeta, che nel 1944, prigioniero nel campo di internamento di Les Milles presso Aix-en-Provence, preferì darsi la morte per non cadere nelle mani dei nazisti.

²⁰ Hasenclever, 1992, pp. 175-176: «“Der Mensch ist gut” – diese einfältige Behauptung eines intellektuellen Schwärmers wird schon vor jeder Schießbude hinfällig, wo harmlose Familienväter zum Spaß auf Marionetten knallen. Verhängnisvolle Torheit der menschenverbrüdernden Literaten, vom hohen Parnaß Raketen ins Volk zu schleudern! [...] Wir hatten uns gründlich getäuscht. Die Wirklichkeit war keine Premiere. Sie war die Wiederholung des Ewig-Tierischen, eine neue Kloake der Geschichte, ein Leichenstein in der blutigen Auseinandersetzung, von der die Propheten mit dem Sitzfleisch verkünden, sie sei der letzte Schritt zum Paradiese [...] Seitdem hatte ich keinen politischen Ehrgeiz mehr. Ich war vom Bazillus des Volksbeglückers geheilt».

2. In Spagna il mito di Antigone venne riutilizzato in chiave 'militante' nell'omonimo dramma del poeta catalano Salvador Espriu, che nelle sue diverse fasi compositive riflette la crisi politica a lui contemporanea²¹. Nella prima versione, composta di getto all'indomani dell'invasione franchista della Catalogna, l'interesse drammaturgico si concentra sul tema della lotta fratricida²². Creonte, incarnazione del Generale Franco, nel dramma appare corresponsabile dello scontro tra i due figli di Edipo, che egli sfrutta per conquistare la corona, come gli rimprovera Antigone nello scontro verbale nella Parte terza ("Els teus consells han estat fatals a la meva casa. Vares atiar les nostres discòrdies per aconseguir la corona, que ja és teva"). L'eroina tenta inutilmente di mediare tra i due contendenti per una riconciliazione che possa offrire allo sconfitto una via d'uscita dignitosa e onorevole. Convinta che vinti e vincitori abbiano gli stessi diritti, l'eroina dà sepoltura a Polinice, aiutata dal servo Eumolpo, che assume il ruolo della figura mitica di Argia nella *Tebaide* di Stazio²³. Nella sua seconda versione, pubblicata alla fine degli anni sessanta quando il potere di Franco si era ormai da tempo consolidato, Espriu introduce un nuovo personaggio, "el Lúcid Conseller", che, in accordo con l'evoluzione della situazione politica, argomenta sulla sostanziale inutilità del gesto di Antigone per il bene della città²⁴.

²¹ Salvador Espriu scrive la sua *Antigone* tra il primo e l'otto marzo del 1939, un mese dopo che il "Generalissimo" Franco aveva completato l'occupazione della Catalogna: la scelta stessa della lingua catalana rappresentava un gesto di protesta e resistenza intellettuale nei confronti del regime, che, con un proclama del generale Eliseo Álvarez Arenas, si era affrettato a relegare il catalano nell'ambito dell'"uso privato e familiare". La prima edizione a stampa vede la luce soltanto nel 1955, a Palma de Maiorca, in seguito alla posizione più morbida assunta dal regime franchista verso la lingua catalana. La prima rappresentazione teatrale ebbe luogo nel 1958, a Barcellona. Nell'arco di una trentina d'anni, seguono altre due edizioni a stampa della stessa tragedia, rispettivamente nel 1969 e nel 1975, e due messinscene. La seconda versione dell'opera venne rappresentata nel 1963, sempre a Barcellona, con alcune modifiche e l'introduzione di un nuovo personaggio (il Lucido Consigliere). La terza e ultima versione risale al 1967, ma conosce le luci della ribalta nella stagione teatrale 1978/79, ancora a Barcellona, e include qualche nuova variante suggerita da un fatto di cronaca giudiziaria: l'irruzione della polizia franchista durante una riunione di intellettuali, tra cui Espriu, nel convento dei cappuccini di Sarrià e il conseguente arresto dell'autore. Per la ricostruzione delle diverse fasi compositive del dramma, con le relative edizioni a stampa e messe in scena, si rimanda all'edizione critica a cura di Jori & Miralles (1993). In Italia il dramma ha avuto due traduzioni italiane a cura rispettivamente di Musso (1996) e di Palladino (2010).

²² L'eliminazione del personaggio di Emone consente all'autore di concentrarsi sul tema del legame fraterno.

²³ Espriu nel suo dramma fa ricorso alla tecnica antica della *contaminatio* introducendo nella tessitura sofoclea elementi tratti non solo dalla *Tebaide* di Stazio, ma anche dai *Sette a Tebe* di Eschilo e dalle *Fenicie* di Euripide (cfr. Silva, 2017, p. 412 n. 79).

²⁴ Il dramma, benché lontano dall'afflato 'demopedagogico' della riscrittura di Sérgio, presenta con quest'ultima varie analogie (cfr. Cuccoro, 2012, p. 29 n. 10, p. 65 n. 27, p. 250 n. 68). Simile ad es. è la struttura, tripartita, e simile è soprattutto la genesi: entrambe le opere vengono composte di getto – una quindicina di giorni quella di Sérgio (cfr. Morais, 2001, p. 19), dall'1 all'8 marzo 1939 quella di Espriu – sotto l'incalzare degli eventi, e poi lungamente ripensate e rielaborate dopo che all'urgenza contingente subentra il bisogno di una più distac-

La genesi 'politica' del testo enfatizza, in particolare, il tema dello scontro tra individuo e potere, con una vena di pessimismo finale, di cui si fa portavoce il Lucido Consigliere. E pone Antigone, che non è più l'eroina del mito, al "livello della sofferenza terrena". Ella diviene un comune cittadino che, in nome dei propri ideali e della propria libertà, cerca invano di opporsi al potente che la schiaccia. La sua morte vorrebbe auspicare la ricomposizione degli odi civili e un futuro di pace per Tebe²⁵. La guerra, che aleggia all'inizio del dramma ed è alla base della vicenda tragica, costituisce lo strumento con cui il sovrano si appropria del potere e soddisfa le sue ambizioni di conquista, causando lutto e rovine. Ma la pace, che dovrebbe chiudere la parentesi sanguinosa della guerra, è – nel caso specifico – soltanto una speranza per Antigone e una semplice promessa demagogica per Creonte. In tal modo i due personaggi cercano di dare una giustificazione al loro agire, quando si trovano di fronte a scelte estreme, come accade a conclusione dell'opera. In questo scontro senza quartiere tra suddito e sovrano si consuma la solitudine di Antigone, che si affida soltanto alla sua personale determinazione; ma Creonte non è meno solo nel suo incontrollato potere di vita e di morte, nonostante i suoi Consiglieri adulatori, Tiresia, Euridice e le altre donne della reggia; e decide appunto, da solo, la condanna a morte della nipote, in nome dei suoi doveri di monarca e della forza richiesta dalla sua sopravvivenza politica. Il conflitto tra uomo e destino, che si intreccia a tutti gli altri temi, è sviluppato da Espriu in prospettiva moderna e laica. Pur conservando, per l'autore catalano, i tratti di inesorabilità e di ineludibilità dell'dea greca di Fato, è modellato sui testi dell'illuminista Voltaire, in particolare sul *Dizionario filosofico* del 1764. Come ha dimostrato Olimpio Musso, traduttore di *Antigone*²⁶, l'influsso del filosofo francese si riscontra già dalla prima

cata ponderazione critica. In entrambi ricorre il dettaglio drammaturgico del controcanto ironico di un gruppo di potere ai trionfi proclamati propagandistici di Creonte ((gli Ufficiali in Sérgio, nell'Atto II; i Consiglieri in Espriu, nella "Parte terza"). In comune è inoltre la meditazione sulla storia, ispirata al pensiero illuminista (positiva in Sérgio, amaramente pessimista in Espriu).

²⁵ Manca in effetti al gesto di questa eroina il valore di esemplarità pedagogica che assume nella ripresa del testo di Sofocle da parte non solo di António Sérgio, ma anche di Brecht, la cui protagonista vuole infatti offrire al popolo il proprio gesto esemplare di protesta da imitare, contrapposto all'esemplarità del bando che Creonte aveva emanato come monito per i ribelli. L'Antigone di Espriu muore invece silenziosamente e non invita affatto il popolo a seguirla nella ribellione bensì alla pace e alla ricomposizione degli odi civili. Le sue ultime parole, prima di avviarsi alla morte, sono: "Calmate il popolo, che torni alle sue case, che ciascuno torni a casa sua [...]. Che la maledizione finisca con me e che il popolo dimentichi quello che lo divide e possa lavorare. Che il popolo possa lavorare, e si spera che tu, re, e tutti voi lo vogliate e sappiate servirlo" ("Calmad al pueblo, que vuelva a sus casas, que cada uno vuelva tranquilo a su hogar. [...] Que la maldición acabe conmigo y que el pueblo olvide lo que le divide y pueda trabajar. Que el pueblo pueda trabajar, y ojalá que tú, rey, y todos vosotros lo queráis así y lo sepáis servir").

²⁶ Musso, 1996, pp. XI-XVII.

redazione dell'opera e si rende più esplicito nelle rielaborazioni successive. Alcune voci del *Dizionario* volteriano («Destino, Legge, Libertà, Padrone, Guerra») innervano pensieri e stati d'animo di Creonte e di Antigone, e spiegano soprattutto la dolente e rassegnata riflessione finale del Lucido Consigliere, 'maschera' scettica dell'autore. Secondo Voltaire, "tutto è ordinato, ingranato e limitato", in base a leggi immutabili; e, dunque, "tutto è necessario"²⁷. Se il destino determina ogni accadimento, e condiziona l'agire dell'uomo, il quale scopre "tragicamente" di essere una marionetta nelle mani di un tale burattinaio, non servono gli eroi e i gesti smisurati. E inutile diventa – anche per Espriu – la lotta contro il tiranno e il potere. Antigone muore perché si trova di fronte a un'imposizione "fatale"; e giunge a desiderare la morte come un "bene" necessario e foriero di una strana felicità. Mentre contempla la patria per l'ultima volta, ella esclama infatti: "Non so se la mia morte sia giusta, ma sento che muoio contenta". E' evidente, in questo caso, che l'osservanza delle leggi non scritte degli dei non costituisce il *télos* esclusivo dell'esistenza della donna, a differenza di quanto accade all'omonima eroina di Sofocle. Nelle alterne vicende di vita e di morte, su cui il destino stende la sua *longa manus*, non c'è scampo per nessuno, umile o grande che sia. Perciò lo stesso Creonte, che all'apice del potere sopravvive ad Antigone, potrà durare, secondo il Lucido Consigliere, ancora un "lunghissimo pezzettino"; poi scenderà anche lui nel gorgo. E sempre "tutto ritorna e scivola via senza lasciare traccia".

Di qui il processo di abbassamento che subisce non solo il gesto di Antigone, tanto da apparire, in un monologo dello stesso autore, di molti anni successivo al dramma (1981)²⁸, quasi privo di finalità e quindi vanamente glorificato dal mondo; ma anche quelli di tutti gli uomini coinvolti nell'inesorabile gioco della guerra e del potere, ciascuno con la sua parte già scritta. Alla fine del monologo, ciò che di autentico rimane è soltanto la protesta della natura: "la protesta, senza canti di uccelli, dei vecchi ulivi bruciati".

3. È ancora in clima di guerra che matura l'*Antigone* di Jean Anouilh. Il dramma, nella forma di atto unico, fu scritto nel 1942, l'anno in cui la resistenza francese si organizzava

²⁷ Voltaire, 1999, s.v. "Destino", p. 149.

²⁸ Si tratta di una breve prosa narrativa all'interno della raccolta *Les roques i el mar: el blau*, ("Le rocce e il mare: il blu"), in cui compaiono differenti temi mitologici. Nel monologo di Antigone, rispetto alle ragioni politiche indagate nel dramma, subentrano motivazioni di tipo personale: l'eroina individua qui la vera ragione del suo gesto non tanto nell'amore fraterno quanto piuttosto nell'odio nei confronti dello zio: "Non posso sopportare lo zio: ecco qui la mia verità di fondo. Mi sfuggono le cause del mio odio, d'altro canto illogico, quando capisco che il mio complicato parente, nel fingere di patrocinare nozze illusorie, fa di tutto in modo inesorabile, pietoso, perché si compia in fretta il mio destino, il mio desiderio di rifugiarmi nel muro altissimo, nella liscia parete benigna della morte" (trad. di Musso, 1996).

e moltiplicava le azioni contro l'invasore, ma anche del governo collaborazionista del maresciallo Pétain. La rappresentazione ebbe luogo al Théâtre de l'Atelier di Parigi, con la regia di André Barsacq, il 15 febbraio 1944, davanti a una platea mista di francesi e di tedeschi, che ne avrebbero interpretato in modo antitetico le implicazioni pragmatiche circa il potere di Creonte e la 'resistenza' di Antigone nella Francia occupata²⁹. A favorire una lettura in chiave attualizzante furono anche i costumi scelti dall'autore e dal regista (il frac per Creonte e i membri della famiglia reale, lunghe vesti bianche e nere per Antigone e Ismene, smoking e impermeabili cerati per le Guardie) e la modernità dell'ambientazione (numerosi gli anacronismi: si parla di caffè, sigarette, automobili, film ecc.)³⁰. L'ambiguità della tragedia spiega peraltro le polemiche che ne hanno accompagnato il successo: la ragione e il torto, variamente ripartiti fra Antigone e Creonte nella storia della critica sofoclea, si sono qui spesso correlati con la presunta militanza dei personaggi rispettivamente per la Resistenza e per il governo collaborazionista di Vichy; altri critici hanno al contrario preferito ravvisare nell'opera – sganciata dalla contingenza storica dell'occupazione tedesca – una meditazione sulla condizione umana³¹.

La protagonista di Anouilh è una fragile adolescente, sorella minore di Eteocle e Polinice (in tal senso, sembra più vicina al personaggio delle *Fenice* euripidee che all'eroina sofoclea). L'età adolescenziale è chiamata a rappresentare il tempo 'mitico' del rifiuto dei compromessi tipici dell'età adulta, di contro al maturo Creonte che impersona il realismo del mestiere del governante. Peraltro, nell'economia della vicenda drammatica, la condizione di sorella minore fa sì che essa conservi quella visione 'pura' dei due fratelli che Creonte avrà modo di smontare pezzo per pezzo nel dialogo centrale.

²⁹ Nel difendere le proprie intenzioni, Anouilh scrive: "Seules 'Les Lettres française', journal clandestin dont j'ignorais l'existence et que Barsacq me montra, écrivirent (il paraît que c'était André Breton qui avait écrit l'article) qu' 'Antigone' était une pièce ignoble, oeuvre d'un Waffen-SS" (Beugnot, 2007, I, p. 1213). Pol Gaillard, in *L'Humanité* del 12 ottobre 1944, accusò *Antigone* di faziosità filotedesca e aggiunse che l'opera sarebbe rimasta "une mauvaise action" (Beugnot, 2007, I, p. 1352). Anouilh fu indagato per collaborazionismo nel Dopoguerra per motivi indipendenti da *Antigone*, ma venne assolto da ogni accusa. Sul versante opposto, una parte della critica ha associato Antigone alla resistenza (vd. Garcia Sola, 2009, pp. 256-257; Guerin, 2010, p. 101; Fornaro, 2012a, p. 128). Sulla questione cfr. ora Cairns, 2018.

³⁰ Al termine della prima, dopo un lungo silenzio, il pubblico tributò un trionfo, confermato da numerose repliche (ben 226 tra il 17 maggio 1944 e il 18 febbraio del 1945, secondo Beugnot, 2007, I, p. 1350). Quanto alla fortuna del dramma nel ventesimo secolo in Francia, seguita solo dalle versioni di Brecht e di Bauchau, si vedano Mee & Foley, 2011, p. 43 e Urdicjan, 2015, p. 288.

³¹ Anouilh, poco interessato all'autoesegesi, riguardo alla ragione e al torto dei suoi personaggi si schermì sostenendo ripetutamente, alla fine degli anni Settanta, che quando si scrive un buon dramma metà di sé pensa come un personaggio e l'altra metà come il suo antagonista (vd. Beugnot, 2017, I, p. 1349).

L'interpretazione di Hegel aveva fornito un nuovo modello per le riprese successive del mito, spogliandole dell'eccesso di manicheismo che aveva contrassegnato, sotto l'influenza di un'etica di matrice stoica, le rielaborazioni anteriori, da Stazio fino a Garnier, May, Alfieri, e che ancora sopravviveva (e continuerà a sopravvivere), con differenti motivazioni, in molte riscritture del Novecento maturate in clima di guerra e di violenta sopraffazione da parte del potere. Il dramma di Anouilh è ben lungi dai principi inconciliabili dell'etica hegeliana, ma rimane in esso l'aspetto non manicheo della contrapposizione tra Antigone e Creonte, e soprattutto la dignità di quest'ultimo. Peraltro, si registra a un certo punto dello sviluppo drammatico un evento insolito nella ricezione del mito: è Antigone a ricredersi, e non Creonte come nell'archetipo classico.

Il dialogo fra i due antagonisti, che in Anouilh ha un'estensione significativamente maggiore rispetto al dramma sofocleo, non presenta la rigidità di una inconciliabilità pregiudiziale: benché si concluda, dopo varie oscillazioni, con la conservazione delle iniziali posizioni contrapposte, il lungo colloquio ne muta a fondo le motivazioni.

Un rapido esame dei punti salienti di questo articolato agone è in grado di illustrare nel modo più diretto il peculiare approccio dell'autore.

L'inizio sembra ripercorrere gli schemi dell'archetipo sofocleo. Antigone insiste sull'imperativo categorico che è alla base del suo gesto ("dovevo farlo, dovevo farlo lo stesso") e sul sacro "diritto al riposo" dei morti. Come in Sofocle, si ripropone lo scontro tra l'obbedienza politica e il dovere nei confronti dei consanguinei:

CREONTE	Era un ribelle e un traditore, e tu lo sapevi.
ANTIGONE	Era mio fratello ³² .

Ma si percepisce qualcosa di fittizio in queste battute: sembra che i protagonisti stiano recitando il canovaccio antico, prima di lasciare affiorare i loro nuovi, autentici caratteri. Creonte stesso confermerà che "stava recitando una parte".

Seguono, da parte di Creonte, parole di condanna per la "superbia di Edipo" ("l'orgueil d'Oedipe") e della sua stirpe:

CREONTE	Tutto quello che è umano vi disturba, in famiglia. Dovete stare sempre fronte a fronte con il destino e con la morte. E uccidere vostro padre
---------	---

³² [CRÉON] C'était un révolté et un traître, tu le savais. / [ANTIGONE] C'était mon frère.

e andare a letto con vostra madre e imparare a conoscere tutto ciò, avidamente, parola per parola³³.

L'antico motivo tragico dell'eccesso nella stirpe di Edipo si risolve qui in una affermazione di *Realpolitik*: regnare è soltanto un mestiere³⁴. Creonte rifiuta di conferire alla vicenda i coturni della tragedia e ne rivendica il puro e banale senso politico: "Quell'ombra inquieta e quel corpo che si decompone... e tutto questo patetico che t'infiamma, non è che un affare politico"³⁵. E ad Antigone, che ribadisce il dovere di dar pace all'ombra di Polinice, replica: "Ci credi dunque davvero?". Il sacrosanto diritto dei morti non è per lui che un "ridicolo passaporto" ("passeport dérisoire") per l'Oltretomba. Le parole dissacranti di Creonte disgregano le ingenuo certezze adolescenziali della nipote, facendo penetrare per la prima volta in lei (e nello spettatore) la sensazione dell'assurdità della sua azione, che pertanto comincia a delinarsi come gesto gratuito. Per chi e per che cosa dunque Antigone vuole morire? La risposta è "Per nessuno. Per me sola" ("Pour personne. Pour moi").

D'altra parte, in questo modo Creonte confessa l'altra assurdità, quella del suo bando, e la scissione della sua volontà: avrebbe volentieri seppellito Polinice, "se non altro per igiene" ("ne fût-ce que pour l'hygiène!"), ma doveva dare un esempio, mentre ora teme di essere costretto, contro la sua volontà, a mettere a morte la nipote. Di fronte a queste argomentazioni di Creonte, da lei definito "troppo sensibile per essere un buon tiranno" ("Vous êtes trop sensible pour faire un bon tyran, voilà tout."), Antigone riprende però forza: il gesto, spogliandosi del suo significato concreto, acquista quello di affermazione di un'autonomia negata a Creonte e al suo ossequio alla ragion di Stato: "Io non sono obbligata a fare quello che non voglio" ("Moi, je ne suis pas obligée de faire ce que je ne voudrais pas!").

A questo punto però anche il suo antagonista riacquista vigore, appellandosi, contro la facile autonomia della ragazza, alla dignità della sua realistica obbedienza per guidare una barca che fa acqua da tutte le parti (viene qui ripresa una ben nota metafora classica, sia pure abbassata di registro nel generale tono confidenziale e colloquiale

³³ [CRÉON] L'humain vous gêne aux entournares dans la famille. Il vous faut un tête-à-tête avec le destin et la mort. Et tuer votre père et coucher avec votre mère et apprendre tout cela après, avidement, mot par mot.

³⁴ [CRÉON] Moi, je m'appelle seulement Créon, Dieu merci. J'ai mes deux pieds par terre, mes deux mains enfoncées dans mes poches et, puisque je suis roi, j'ai résolu, avec moins d'ambition que ton père, de m'employer tout simplement à rendre l'ordre de ce monde un peu moins absurde, si c'est possible. Ce n'est même pas une aventure, c'est un métier pour tous les jours et pas toujours drôle, comme tous les métiers.

³⁵ [CRÉON] Parce que ton Polynice, cette ombre explorée et ce corps qui se décompose entre ses gardes et tout ce pathétique qui t'enflamme, ce n'est qu'une histoire de politique.

del contesto). E dopo avere sostenuto che “è facile dire di no”, passa a demolire il mito di Polinice, “un piccolo festaiolo imbecille”³⁶, rievocando l’episodio del suo schiaffo al padre. Né, d’altra parte, Eteocle era migliore: ritorna qui il motivo della ragion di Stato, che sola lo ha indotto a fare di Eteocle un eroe e di Polinice un traditore. Si arriva così all’affermazione più sconcertante: egli neppure sa quale cadavere sia esposto alla putrefazione e quale invece riposi nella tomba di marmo. Antigone, come sopraffatta dal pragmatismo di Creonte, sembra convincersi: si alza, “come una sonnambula”, per ritornare in camera sua. Ma Creonte insiste: anch’egli, a vent’anni, aveva degli ideali, ma ora ha imparato ad apprezzare la vita nella sua “ordinaria semplicità”. Ed è precisamente a questo punto che scatta la reazione estrema di ribellione che vanifica le intenzioni di Creonte e perde la giovane che egli voleva salvare. Nell’incompatibilità del principio dell’infanzia, impersonato da Antigone, con ogni sviluppo della vita in senso temporale ed esperienziale, viene coinvolta anche la prospettiva delle nozze con Emone: il matrimonio diventa, nell’idea che balena alla mente della fanciulla, la negazione, non il coronamento del sogno d’amore adolescenziale. E Antigone va incontro al suo destino, come la *fabula* richiedeva.

In questo dramma chi vince? Creonte, secondo la ormai storica interpretazione di George Steiner³⁷, che pure registra, rispetto all’archetipo classico, la svolta ‘militante’ di Ismene³⁸, ormai decisa a subentrare alla sorella (ma il proponimento resta ineffettuale). Secondo Maria Grazia Ciani, invece, “alla fine, anche in Anouilh Antigone, con la sua morte assurda e innocente, finisce per prevalere su Creonte”³⁹. L’impressione, tuttavia, è che non rimanga sul campo nessun vero vincitore: come ha osservato Corrado Cuccoro, “Anouilh trova una composizione dei conflitti non in una soluzione dialettica, ma nel loro annientamento fatale. [...] L’inanità del valore e del disvalore come meri costrutti umani (c’è chi uccide e chi è ucciso ma “è una questione di distribuzione”, precisa il Coro) travolti e resi indistinguibili dall’incessante consumazione del tempo, attestata in un arco di tempo così esteso, è un dato cospicuo e probabilmente rivelatore”⁴⁰.

4. Nella storia delle Antigoni politiche del Novecento uno snodo fondamentale è segnato dalla riscrittura di Bertolt Brecht, a sua volta destinata a una sua autonoma

³⁶ [CRÉON] Un petit fêtard imbecile, un petit carnassier dur et sans âme, une petite brute tout juste bonne à aller plus vite que les autres avec ses voitures, à dépenser plus d’argent dans les bars.

³⁷ Steiner, 2003, p. 243.

³⁸ *Ibid.*, p. 168.

³⁹ Ciani, 2000, p. 15.

⁴⁰ Cuccoro, 2012-13, p. 7.

ricezione. Com'è noto, Brecht, appena tornato dall'esilio americano, compose nel 1947 (e mise in scena l'anno successivo nella cittadina svizzera di Coira) una versione dell'*Antigone* che si differenzia in punti nodali dall'archetipo classico. Brecht, del resto, non prende le mosse direttamente dal testo di Sofocle, bensì dall'audace versione che della tragedia sofoclea aveva dato Hölderlin⁴¹, divenuta a sua volta un 'classico' nei paesi di lingua tedesca⁴².

Come già in Hasenclever e in Sérgio, anche nella riscrittura di Brecht ritorna lo schema anti-hegeliano. Creonte, dietro il quale si intravede, pur con l'effetto di straniamento del teatro epico, la dittatura di Hitler, è un tiranno senza scrupoli, che ha intrapreso una guerra contro Argo allo scopo di impadronirsi delle sue miniere di bronzo. Eteocle e Polinice combattono non più uno *contro* l'altro per il regno, bensì l'uno *accanto* all'altro, asserviti al dittatore Creonte, in una guerra di conquista e rapina. Eteocle muore sul campo di battaglia e diventa suo malgrado un eroe, mentre Polinice, al vedere il fratello maggiore travolto dai cavalli, in pianto si dà alla fuga, ripudiando la disumanità della guerra. Creonte, temendo che il suo comportamento possa istigare alla diserzione, lo raggiunge e l'ammazza con le sue stesse mani come pericoloso esempio di viltà, dando poi seguito a un'altrettanto esemplare decimazione all'interno dell'esercito.

⁴¹ In una annotazione del suo *Arbeitsjournal* (16 dicembre 1947) Brecht afferma di aver operato questa scelta dietro consiglio di Caspar Neher, l'amico scenografo con il quale collaborerà strettamente per realizzare la prima dell'*Antigone*. Circa la presenza di Hölderlin nel dramma brechtiano si rimanda in part. a Castellani, 2004, pp. 143-182 e Marelli, 2012-13, pp. 1-16 (con ulteriore bibliografia critica). Sull'approccio di Brecht al mito di Antigone, si vedano, più in generale, Chiarloni, 2004, pp. 291-314; Forte, 2008, pp. 235-246; Bajma Griga, 2008, pp. 247-291.

⁴² Le ragioni che hanno spinto Brecht a parlare dei conflitti politici del mondo contemporaneo attraverso questo mito sono state brillantemente sintetizzate nel *talk show* scritto nel 1958 da Walter Jens, uno dei maggiori filologi classici del secolo scorso, conosciuto al grande pubblico (non solo tedesco) per le traduzioni dei classici antichi, per i romanzi, i drammi e l'attività di conferenziere. A distanza di dieci anni dalla prima rappresentazione dell'*Antigone* di Brecht, il dramma di Sofocle veniva riproposto nella nuova versione curata dallo stesso Jens, assai lontana dalla storica traduzione di Hölderlin utilizzata da Brecht, e filologicamente fedele. Con l'occasione Jens scrive un dialogo che ha come protagonisti uno *Speaker*, Brecht e lo stesso Sofocle (il *Dialogo* è stato ripubblicato in Jens, 1978; per la traduzione italiana del dialogo vd. Fornaro, 2012a, pp. 50-66). Attraverso la finzione drammatica Jens spiega al pubblico la drammaturgia brechtiana, restituendo il nome ad alcune delle figure storiche che vi trapelano in filigrana pur senza esplicita menzione (Hitler, Pio XII, il generale Walther von Seydlitz-Zurbach, comandante delle truppe tedesche nella campagna di Russia, la famiglia degli industriali Krupp, particolarmente vicina ad Hitler). Brecht spiega che il ricorso alla Grecia consente la necessaria distanziamento per interpretare il presente in modo più obiettivo, giacché solo quel che appare 'antichizzato' rende possibile agli spettatori la libertà di calcolo, consentendo loro di osservare attentamente "il carattere di modello" del dramma: "Chi vuole trasformare un dramma di personaggi in un dramma sociale, deve prenderla alla lontana. Ha bisogno della distanza. Attualità ed estraneità: questa è la giusta miscela. Analogia, che viene condotta fino al concetto. Perciò Antigone".

Come già nel dramma di Sérgio, si assiste a una forte riduzione delle tematiche legate al γένος, a favore dell'acutizzarsi dello scontro che oppone Creonte ad Antigone. Semanticamente forti sono a questo proposito le distanziazioni dall'archetipo sofocleo. Manca anzitutto l'appello alle leggi non scritte, ovvero ogni elemento sacrale a giustificazione del rifiuto. Al contrario, l'unico a rivendicare l'origine divina della sua legge è Creonte (come già in Hasenclever): "Vedi sempre poco oltre il tuo naso, ma il divino ordinamento dello Stato non lo vedi". "Sarà forse divino, ma lo vorrei piuttosto umano" ribatte Antigone⁴³. E se in Sofocle all'osservazione di Creonte che non si può mettere sullo stesso piano il fedele servitore della patria e il traditore, Antigone rispondeva mettendo in dubbio che questo fosse il criterio di giudizio del regno dei morti, separando dunque quest'ultimo dall'arbitrato etico della polis⁴⁴, in Brecht essa risponde su un piano più propriamente politico, negando che Polinice sia un traditore della patria:

ANTIGONE	Morire per te non è morire per la patria.
CREONTE	Dunque non c'è una guerra?
ANTIGONE	Sì, la tua.

Da questo punto in poi il pietoso gesto sororale prende il carattere di manifesta ribellione all'arbitrio del tiranno che spinge un'intera città alla guerra: ribellione nella quale Antigone cerca di coinvolgere anche il Coro. All'accusa di Creonte, Antigone replica che Polinice non ha tradito la patria, perché "per l'uomo la patria non è solo la terra, la casa: non dove ha versato sudore, né la casa che derelitta attende il fuoco; non chiama patria il luogo dove ha chinato la testa". Antigone si afferma negando, come nella corrispondente scena sofoclea, dove però la sequenza di negazioni ricorreva a proposito delle leggi degli dèi alle quali l'eroina si proclamava devota⁴⁵; in Brecht invece lo stesso modulo espressivo è piegato a contenuti squisitamente politici. Oltre

⁴³ Da notare è anche il fatto che Creonte offre espressamente ad Antigone la possibilità di salvarsi attraverso il pentimento e la sottomissione: particolare, questo, che spoglia il re della statura granitica che lo caratterizzava nel dramma sofocleo (uno sviluppo simile è anche nella scena dell'interrogatorio da parte del funzionario della Gestapo nel film *Sophie Scholl – Die letzten Tage* del regista tedesco Marc Rothemund, nel quale affiora in controluce il mito di Antigone; cfr. in proposito Pattoni, 2013, pp. 328-329).

⁴⁴ *Soph. Ant.* 521: ANTIGONE: Chi può dire se fra i morti questa legge è santa?

⁴⁵ *Soph. Ant.* 450-60: ANTIGONE: Questo editto non Zeus proclamò per me, né la Giustizia, che ha dimora con gli dèi di sotterra. No, essi non hanno fissato tra gli uomini delle leggi come queste; e nemmeno io ho ritenuto che i tuoi avessero tanto potere che un mortale potesse trasgredire le leggi non scritte, incrollabili, degli dèi, che non da oggi né da ieri, ma da sempre sono in vita, e nessuno sa donde apparvero la prima volta. Io non potevo, per paura di un uomo, rispondere agli dèi di questa violazione [...].

al disconoscimento del senso della 'patria' nazista, Antigone sembra qui esprimere un quesito assai diffuso nei primi anni del dopoguerra: se potesse essere ancora riconosciuta come patria la Germania da quei tedeschi che, perseguitati da regime, erano andati in esilio o avevano subito la deportazione e lo sterminio⁴⁶.

5. Negli anni successivi a Brecht diventa difficile, soprattutto per gli autori tedeschi, accostarsi al mito di Antigone senza interrogarlo politicamente. È appunto per rispondere alla precisa richiesta di scrivere un racconto d'argomento politico che Rolf Hochhuth pubblica a puntate nel 1963 sulle colonne della *Frankfurter Allgemeiner Zeitung* il racconto *Die Berliner Antigone*⁴⁷. La 'politicalità' consiste qui nel denunciare l'oblio della società tedesca rispetto ai resistenti assassinati da Hitler. La seconda parte della breve prosa è liberamente ispirata agli ultimi giorni di Rose Schlössinger, nata nel 1908 e ghigliottinata il 5 agosto 1943 nel carcere di Plötzensee a Berlino, madre dell'ex moglie dell'autore, la Marianne dedicataria del racconto. La Schlössinger era esponente del gruppo berlinese di resistenza spregiativamente denominato dalla Gestapo 'L'orchestra rossa': 'rossa' perché composta da comunisti che telegrafavano notizie in Russia; 'orchestra' perché composta da 'pianisti', come erano detti in gergo i telegrafisti. Il gruppo di opposizione cadde in oblio nella Germania occidentale durante gli anni della guerra fredda e fu persino definito dallo storico Gerhard Ritter (1954) un gruppo di «traditori della patria». Solo dopo la caduta del muro di Berlino poté di fatto avere inizio una valutazione storica dei documenti superstiti.

Nel carcere di Plötzensee, dove furono eseguite quasi tremila condanne a morte, dal 1938 i corpi dei giustiziati non furono più restituiti alle famiglie, in quanto la Gestapo temeva manifestazioni di solidarietà durante i funerali. I cadaveri venivano invece trasportati all'Istituto di Anatomia dell'Università. Questa verità storica, ovvero il divieto di sepoltura dei 'traditori', suggerì a Hochhuth il ricorso all'archetipo letterario

⁴⁶ L'osservazione è di Fornaro, 2012a, p. 139. L'*Antigone* di Brecht ha a sua volta goduto di una autonoma ricezione, parallela e talvolta intrecciata a quella del testo sofocleo (vd. Longhi, 2008, pp. 293-326; Guarino, 2010, pp. 7-49). Uno snodo importante nella storia della fortuna della riscrittura brechtiana fu alla fine degli anni '60. Nel 1961 Judith Malina, in carcere a New York per avere partecipato a una manifestazione pacifista, tradusse in inglese l'*Antigone* di Brecht per il Living Theatre, che dirigeva insieme a Julian Beck. Agli occhi del teatro politico del Living, Creonte assunse i tratti di Lyndon Johnson che portava la guerra in Vietnam, le cui atrocità erano denunciate dai mass media. Con le performance del Living, l'*Antigone* di Brecht si trasferì in contesti politici del tutto diversi, caricandosi di sempre nuove risonanze; nel 1980, ad esempio, la tragedia fu rappresentata a Praga, davanti a qualche centinaio di dissidenti cechi, in un luogo segreto e chiuso, generando una forte emozione nel pubblico.

⁴⁷ Per il testo vd. Hochhuth, 2006; traduzione italiana in Fornaro, 2008.

dell'*Antigone* di Sofocle, in particolare per l'idea della sepoltura segreta del fratello della protagonista, Anne, da lei sottratto all'Istituto di Anatomia e trasportato al cimitero degli Invalidi. Anche la conclusione del racconto ricalca la fabula sofoclea: Bodo, fidanzato di Anne e figlio del Generale nazista che, nel ruolo di Creonte, conduce l'interrogatorio, alla notizia dell'imminente morte di Anne si uccide sul fronte russo dove sta combattendo e Anne viene giustiziata nel carcere berlinese.

6. Fioriscono del dopoguerra le riscritture che hanno come sfondo storico la Germania nazista⁴⁸. Nella breve prosa *Die getreue Antigone* (*La fedele Antigone*, 1947) della scrittrice tedesca Elisabeth Langgässer, nata da padre ebreo ma sfuggita alla Shoah per avere sposato un filosofo cattolico, Antigone è la sorella di un perseguitato politico trucidato a Mauthausen che accudisce la tomba di un ignoto soldato che sarebbe potuto essere una SS: attraverso il rispetto dei morti, anche dei nemici, tutti uguali nell'al di là, il racconto suggerisce la riedificazione di un nuovo ordine sulle macerie della guerra. In un campo di sterminio indefinito (ma descritto come Auschwitz) all'inizio del 1945 è ambientato il romanzo *Antigone e gli altri* (1962) dello scrittore slovacco di origine ebraica Peter Karvaš (1962), che nelle deportazioni perse entrambi i genitori. Nel dramma *Die Stunde der Antigone* (*L'ora di Antigone*, 1961) Claus Hubalek denuncia i crimini commessi dal Reich contro i deportati che, da tutta Europa, furono mandati ai lavori forzati: Polinice è stato ucciso da Creonte, sindaco di una cittadina turistica, e sepolto di nascosto insieme ai "lavoratori stranieri" in una fossa comune del parco cittadino e il gesto di Antigone consiste nello scrivere con un gesso il nome del fratello sul monumento ai caduti appena inaugurato.

7. Una posizione alquanto eccentrica nel panorama delle Antigoni politiche postbelliche ha il dramma *Die cyprische Antigone* di Felix Lützkendorf, ambientato sull'isola di Cipro degli anni '50, all'epoca della dominazione inglese. L'opera fu composta nel 1957, in un periodo difficile per l'autore che, dopo la sua partecipazione attiva alla seconda guerra mondiale come soldato delle SS, aveva dovuto inevitabilmente affrontare l'opinione pubblica, critica e sospettosa al punto da ignorarlo per anni sia come scrittore che come sceneggiatore. Con questa sua tragedia Lützkendorf intende dunque riscattarsi dal passato nazista, stornando sui nemici inglesi il ruolo che nelle riscritture post-brechtiane del mito era tradizionalmente attribuito ai suoi vecchi compagni d'arme.

⁴⁸ Ricca e dettagliata rassegna in Fornaro, 2012b, pp. 67-169.

Il dramma contamina attualità e mito: solo Antigone e Ismene conservano, oltre ai nomi originari, l'ethos delle eroine sofoclee, mentre gli altri personaggi sono liberamente ricreati.

Antigone, figlia del Prefetto di Nicosia, è un'attivista politica che sostiene con convinzione il gruppo irredentista EOKA, i rivoluzionari ciprioti che lottano per l'*Enosis*, la liberazione dal dominio inglese e l'unificazione dell'isola alla Grecia. Lützkendorf la rappresenta come un'adolescente che non si accontenta di mezze misure, pronta ad anteporre il gesto alla riflessione, incapace di ogni compromesso e fortemente determinata. Il suo fidanzato, Alexander, è un giovane medico che, per avere studiato per quattro anni in Inghilterra, viene guardato con qualche sospetto dai suoi vecchi amici ciprioti: la sua frequentazione con i dominatori è quanto rimane in questo dramma del legame di Emone con il re Creonte. Il governo inglese è rappresentato da due suoi emissari, che, diversi per età, sensibilità e convinzioni politiche, rappresentano due facce diverse e complementari del potere. Il giovane Capitano Fleshman, ligio al dovere e rispettoso dei regolamenti fino al limite dell'ottusità, esercita la sua azione repressiva sulla popolazione cipriota senza dubbi o tentennamenti. Per contro, il maturo Colonnello cerca con tatto e intelligenza di mediare tra il governo inglese e la popolazione, suscitando sconcerto anche nella parte nemica, come Solon e Gregor, due attivisti dell'EOKA, osservano:

È diverso rispetto al precedente. Quello che fa sconcerta i nostri uomini. Non si comporta come un nemico nei loro confronti. Gira senza scorta nei villaggi, regala ai bambini cioccolata, si intrattiene con donne e ragazze al mercato e le esorta a portar via gli uomini dai monti. Dice che non vuole vendetta, lotta, minacce ma comprensione e dialogo (Parte II)⁴⁹.

Disilluso nei confronti della politica coloniale inglese, il Colonnello manifesta viva contrarietà per i mezzi repressivi imposti dal governo inglese:

Vede, Capitano, secondo me già da molti anni non siamo più bravi soldati. Intendo soldati che conducono guerre leali. Quello che facciamo è disgustoso servizio di polizia, vergognosa caccia agli schiavi. [Parte V]⁵⁰

⁴⁹ [SOLON] Er ist anders als die vor ihm. Was er tut, verwirrt unsere Menschen. Er ist nicht wie ein Feind zu ihnen. Er geht ohne Begleitung in die Dörfer, schenkt den Kindern Schokolade, unterhält sich mit Frauen und Mädchen auf den Markt und ferdert sie auf, die Männer aus den Bergen zu holen. Er sagt, er will nicht Rache, Kampf, Drohung – sondern Verständigung und Gespräch.

⁵⁰ [OBERST] Sehen Sie, Captain, nach meiner Meinung sind wir schon seit vielen Jahren keine enständigen Soldaten mehr. Ich meine Soldaten, die ehrliche Kriege führen. Was wir tun, ist widerlicher Polizeidienst, ekelhafte

[...] Oggi siamo nella terra di nessuno, combattiamo una battaglia persa. Sotto i nostri piedi brucia la terra. [Parte VIII]⁵¹

Quanto alla propria carica militare, ammette di essere rimasto nell'esercito non per convinzione ma per necessità:

A quel tempo dopo la prima guerra sono rimasto nell'esercito – soltanto per paura. [...] Per paura della vita esterna. A quel tempo, non ero ancora pronto a riflettere. Sì, e l'esercito mi ha dato un tetto, intendo il tetto di una tenda sopra la testa, pane sicuro e quei doveri che hai appena citato così magnificamente. [Parte VIII]⁵²

Dal punto di vista delle varianti del mito, il Colonnello rappresenta dunque la faccia più umana del potere, il che lo avvicina al Creonte di Anouilh per vari tratti, non ultimo il ripetuto tentativo di indurre alla prudenza un'impulsiva e adolescenziale Antigone, prospettandole i rischi della sua ostinata opposizione.

La vicenda drammatica prende le mosse dal giorno della festa di Sant'Andrea, quando Antigone decide di aiutare i ribelli che stanno organizzando un attentato contro gli inglesi, portando loro presso il santuario di Kykottis delle munizioni che nasconde sotto le corone di fiori tradizionalmente indossate dalle donne per l'occasione. Come nell'archetipo, la sorella Ismene, coinvolta da Antigone, si dissocia. Nonostante il Colonnello avesse dato ordine di lasciare svolgere in tranquillità le celebrazioni, il Capitano Flasher interviene con uno scontro a fuoco in cui vengono catturati otto dissidenti, tra i quali Alexander, accorso sul luogo per prestare soccorso ai feriti. I prigionieri potranno evitare la fucilazione solo se al loro posto si consegnerà il misterioso capo dell'EOKA, la cui identità è sconosciuta agli stessi ribelli. Il Prefetto, indotto dalla disperazione di sua figlia Antigone per la sorte di Alexander e soprattutto impressionato dalla convinzione della ragazza che il capo dei ribelli spontaneamente si offrirà per salvare i suoi uomini, si presenta al Colonnello per consegnarsi: è lui il capo dell'EOKA. Antigone, che da un'altura vicina ha assistito alla fucilazione del padre, in preda ai sensi

Sklavenjagd.

⁵¹ [OBERST] Heute stehen wir im Niemandsland, kämpfen auf verlorenen Posten. Unter unseren Füßen brennt die Erde.

⁵² [OBERST] Bin damals nach dem ersten Krieg in der Armee geblieben – aus Angst einfach. [...] Aus Angst vor dem Leben draussen. War damals noch nicht mit dem Nachdenken fertig. Bin auch heute, noch nicht fertig. Ja, und die Armee gab mir ein Dach, ich meine ein Zeltdach, über den Kopf, sicheres Brot und diese Pflichten von denen Sie eben so schön gesprochen haben.

di colpa, si reca a recuperarne il cadavere per dargli sepoltura nel cimitero cittadino accanto al fratello e alla madre, ma la legge inglese impone che i traditori vengano sepolti sotto il muro della caserma, il cui accesso è interdetto alla popolazione. A dire il vero il Colonnello, accorso sul luogo insieme al Capitano, a Ismene e Alexander, non è sordo alle richieste della ragazza: si dice disposto a consegnarle la bara in un tempo successivo, quando le acque si saranno calmate. Ma Antigone è irriducibile: se non le è possibile portare subito via con sé il padre, giacerà per sempre con lui nella tomba. Estrae dal fodero del Colonnello la pistola per uccidersi, ma il Capitano, pensando che il bersaglio sia il Colonnello stesso, la precede sparandole. Antigone si accascia a terra morente, consapevole di avere finalmente raggiunto con la morte la libertà e la felicità: per lei l'*Enosis* si compie nell'unificazione alla figura paterna, che nel finale si sostituisce all'ideale di patria («lo sono con lui: non è più solo»):

ISMENE	Antigone, non andartene.
ANTIGONE	Ah, Ismene, sono così felice – così libera – così felice come non mai – Colonnello?
COLONNELLO	<i>(si inginocchia vicino a lei.)</i> Sì – sono qui.
ANTIGONE	Lei ha detto che nel mondo non c'è la verità – la verità pura.
Colonnello	Sì, piccola mia.
ANTIGONE	Una c'è – è la morte – la verità pura. <i>(con voce sempre più sommessa.)</i> Il morire ancora prima che ci soffochi la menzogna. <i>(cade sul fianco – si distende sorridente – nel frattempo la sua mano scivola da sé nella mano esanime del padre.)</i> (Parte X).

Questa Antigone adolescente, che non è disposta a venire a patti con la realtà e, incapace di accettare ogni forma di compromesso, desidera la morte a ogni costo, ricorda da vicino la corrispondente eroina di Anouilh. Quanto diceva Creonte nel dramma francese:

È lei che voleva morire. Nessuno di noi era abbastanza forte per farle decidere di vivere. Lo capisco adesso. Antigone era fatta per essere morta [...]. Quel che era importante per lei era rifiutare e morire⁵³

⁵³ [CRÉON] C'est elle qui voulait mourir. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je le comprends maintenant, Antigone était faite pour être morte. [...] Ce qui importait pour elle, c'était de refuser et de mourir.

è commento pienamente appropriato anche per la protagonista di Lützkendorf. Così come in comune con l'eroina francese è il rifiuto di crescere, per non accettare menzogne e compromessi, inevitabile retaggio dell'età adulta, per non vedere soffocata la verità pura ("die reine Wahrheit"). E anche qui 'Creonte', il mite e paziente Colonnello, conserva una dignità che nelle riscritture novecentesche del mito al di fuori di Anouilh non è dato incontrare. Del resto, l'influsso dell'*Antigone* di Anouilh su Lützkendorf non è cosa che possa sorprendere. Il dramma, composto da Anouilh quando la Francia era in parte soggetta al diretto controllo delle truppe tedesche di occupazione e in parte guidata dal governo collaborazionista di Vichy, ricevette fin dalla sua prima rappresentazione approvazione e plauso da parte tedesca⁵⁴: anche se non mancarono quanti lessero il dramma come un elogio della resistenza a oltranza, fino al sacrificio di sé, più numerosi furono quelli che (probabilmente a torto) riconobbero tra le pieghe del testo un'apologia del governo di Vichy e in Creonte un portavoce del maresciallo Pétain e della politica di Laval. In ogni caso, l'ambiguità del testo di Anouilh ben si prestava agli scopi drammaturgici di Lützkendorf, che ad esso si ispirò nel plasmare il personaggio di 'Creonte', accentuando ulteriormente, rispetto al modello francese, i tratti di umanità e ragionevolezza.

8. Ambientazione greca ha anche il racconto drammatico *Kalavrita des mille Antigone* (1976) di Charlotte Delbo, membro della resistenza francese e deportata ad Auschwitz. Nel dicembre 1943 le truppe tedesche, come rappresaglia per la morte di ottantuno soldati nazisti ad opera dei partigiani, irrompono nel villaggio di Kalavrita, nel Peloponneso, e fucilano tutti i maschi dai sedici ai settanta anni. La vicenda è narrata da una delle donne, rinchiusa con i bambini e i vecchi nella chiesa del villaggio durante l'eccidio. Il racconto si sviluppa tra il punto di vista delle donne, vissuto in prima persona, e il punto di vista degli uomini, soltanto immaginato. Le donne di Kalavrita vanno insieme a riconoscere, lavare e seppellire i milletrecento cadaveri dei loro mariti, fratelli, padri, figli, e costruiscono per loro un immenso mausoleo di terra, nel quale si materializza, come *sema* visibile, la grandezza di Antigone.

Riferimenti bibliografici

- Alonge, R. (Ed.). (2008). *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*. Bari: Edizioni di Pagina.
- Bajma Griga, S. (2008). Bertolt Brecht, *Antigone*. In Alonge, 2008, 247-291.

⁵⁴ Cfr *supra*, § 3 e n. 29.

- Bañuls, Oller, J. V. & Crespo Alcalá, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Barberis, M. (2005). Tre versioni di Antigone. Una meta-interpretazione. In M. Ripoli & M. Rubino (Eds.), *Antigone. Il mito, il diritto, lo spettacolo* (pp. 18-20). Genova: De Ferrari.
- Beugnot, B. (Ed.) (2007). *Jean Anouilh, Théâtre*, I-II. Paris: Gallimard.
- Cairns, D. (2018). Fascism on Stage? Jean Anouilh's Antigone (1944). In S. Bigliuzzi, F. Lupo & G. Ugolini (Eds.), *Συναγώνιστες*. *Studies in Honour of Guido Avezzi. SKENÈ Theatre and Drama Studies*, vol. I.2, 633-652.
- Castellani, M. (2004). La presenza di Hölderlin nell'Antigone di Brecht. *Studia theodisca*, 11, 143-182.
- Chiarloni, A. (2004). Da Sofocle e Brecht. Un'Antigone tedesca e i suoi precedenti. In H. Dorowin, R. Svandrlik & U. Treder (Eds.), *Il mito nel teatro tedesco. Studi in onore di Maria Facelli* (pp. 291-314). Perugia: Morlacchi Editore.
- Ciani, M. G. (2000). *Sofocle, Anouilh, Brecht. Antigone. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio.
- Cuccoro, C. (2012). *António Sérgio. Antigona*. Milano: Educatt.
- Cuccoro, C. (2012-13). Antigone a Parigi: Jean Anouilh. *Nuova Secondaria*, 30, 1-8.
- Elwood, W. R. (1972). Hasenclever and Brecht: A Critical Comparison of Two "Antigones". *Educational Theatre Journal*, 24(1), 48-68.
- Fornaro, S. (2008). Rolf Hochhuth. *L'Antigone di Berlino*. Pistoia: Via del Vento Edizioni.
- Fornaro, S. (2012a). *Antigone. Storia di un mito*. Roma: Carocci editore.
- Fornaro, S. (2012b). *L'Ora di Antigone dal nazismo agli 'anni di piombo'*. Tübingen: Narr Verlag.
- Fornaro, S. (2013). *Walter Hasenclever. Antigone*. Milano – Udine: Mimesis.
- Forte, L. (2008). L'Antigone di Bertolt Brecht ovvero la tragedia del potere. In Alonge, 2008, 235-245.
- Fraisse, S. (1974). *Le mythe d'Antigone*. Paris: Librairie Armand Colin.
- García Sola, M. C. (2009). La otra *Antígona* de Jean Anouilh. In A. Lopez & A. Pociña Pérez (Eds.), *En recuerdo de Beatriz Rabaza: comedias, tragedias y leyendas grecorromanas en el teatro del siglo XX* (pp. 251-264). Granada: Universidad.
- Göhler, A. (2012). *Antikerezeption im literarischen Expressionismus*. Berlin: Frank & Timme.
- Guarino, R. (2010). Antigone e una svolta nel Novecento: da Brecht (1947-1948) al Living Theatre (1967). In A. M. Belardinelli & G. Greco (Eds.), *Antigone e le Antigoni. Storia forme fortuna di un mito*. Atti del Convegno internazionale, Roma 13, 25-26 maggio 2009, Sapienza Università di Roma (pp. 37-49). Milano: Mondadori Education.
- Guérin, J. (2010). Pour une lecture politique de l'Antigone de Jean Anouilh. *Études Littéraires*, 41, 93-104.
- Hasenclever, W. (1919). *Der politische Dichter*. Berlin: E. Rowohlt Verlag.
- Hasenclever, W. (1919). *Der Retter* (4a ed.). Berlin: E. Rowohlt Verlag.
- Hasenclever, W. (1992). *Romane*. Bearbeitet von Dieter Breuer (Sämtliche Werke, Band IV). Mainz: Häse und Koehler.
- Hasenclever, W. (1997). *Kleine Schriften*. Bearbeitet von Christoph Brauer et all. (Sämtliche Werke, Band V). Mainz: Häse und Koehler.
- Hochhuth, R. (2006). *Die Berliner Antigone*. Stuttgart: Reclam Verlag.

- Hoelzel, A. (1983). *Walter Hasenclever's Humanitarianism. Themes of Protest in His Works*. New York – Berne – Frankfurt on the Main: Peter Lang.
- Jori, C. & Miralles, C. (Ed.). (1993). *Salvador Espriu. Antígona*. Barcelona: Edicions 62.
- Koch, A. (1992). *Auf den Spuren der Antigone. Die Gestalt der Antigone in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. Trieste: Edizione LINT.
- Kulder, B. (2001). *Die literarische Verarbeitung des Antigone-Mythos im deutschen Theater des 20. Jahrhunderts*. (Magisterarbeit an der Philipps-Universität Marburg, Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften, 6 Monate Bearbeitungsdauer, September 2001 Abgabe). Hamburg: Diplomica GmbH.
- Longhi, C. (2008). Antigone o Della Germania. Per una storia delle rappresentazioni di Antigone in area tedesca nel secondo Novecento. In Alonge, 2008, 293-326.
- Marelli, C. (2012-13). Da Tebe a Berlino: l'*Antigone* di Brecht. *Nuova Secondaria*, 30, 1-16.
- Mee, E. B. & Foley, H. P. (2011). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: University Press.
- Miglino, G. (2018). Guerra, rivolta, rinuncia: sull'*Antigone* di Walter Hasenclever. *K. Revue trans-européenne de philosophie et arts*, 1, 97-106.
- Morais, C. (2001). A *Antígona* de António Sérgio: um 'estudo social em forma dialogada'. In C. Morais (Ed.), *Máscaras portuguesas de Antígona* (pp. 13-38). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morais, C. (2020). *António Sérgio. Antígona(s). Quatro variações sobre um mito*. Lisboa: Âncora Editora.
- Musso, O. (1996). *Salvador Espriu. Antigone*. Firenze: Aletheia.
- Palladino, N. (2010). *Salvador Espriu. Antigone*. Acireale – Roma: Bonanno Editore.
- Pattoni, M. P. (2013). Una moderna Antigone al cinema: Sophie Scholl secondo Marc Rothemund. *Dioniso* n.s. 3, 319-338.
- Scheidl, L. (1995). Walter Hasenclever: *Antígona*, uma tragédia expressionista. *Humanitas*, 47, 1105-1118.
- Secci, L. (1969). *Il mito greco nel teatro tedesco expressionista*. Roma: Mario Bulzoni Editore.
- Silva, M. F. (2017). Antigone. In R. Lauriola & K.N. Demetriou (Eds.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles* (pp. 391-474). Leiden – Boston: Brill.
- Spreizer, C. (1999). *From Expressionism to Exile: The Works of Walter Hasenclever (1890-1940)*. Rochester, N. Y: Cadmen House.
- Steiner, G. (2003). *Le Antigoni* (2.^a ed.). Milano: Garzanti.
- Urdician, S. (2015). *Antígona otra vez ... aproximación a la escena francesa contemporánea*. In A. Pociña, A. López, C. Morais, & M. F. Silva (Eds.), *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo* (pp. 285-300). Coimbra: IUC.
- Voltaire (1999). *Dizionario filosofico*. Milano: Garzanti.



António Fergis

Antígona no Portugal do século XX: retorno a um paradigma

Maria de Fátima Silva

Universidade de Coimbra – CECH

Traços gerais de um paradigma

Num desenvolvimento que parece conter grande inovação por parte de Sófocles relativamente às leituras precedentes do mito tebano¹, a peça que, em 442/441a.C., o poeta dedicou à filha de Édipo centrou-se em dois motivos principais: o sepultamento do irmão Polinices em defesa de um direito natural e divino, e a oposição contra a autoridade tirânica e a lei, meramente humana, ditada pelo novo senhor de Tebas, Creonte. Intransigente na sua posição face ao poder instituído, Antígona tornou-se paradigma de piedade, do ponto de vista religioso, de compaixão e dedicação familiar, no plano ético, e de desassombro na denúncia da tirania, numa perspetiva política. Sob as posições adotadas contra a autoridade da polis, avultou a sua natureza e condição de mulher, capaz de vencer a natural fragilidade e a falta de status cívico para defrontar o tradicional ascendente masculino. Ao encarnar a defesa dos valores familiares, Antígona ultrapassou os limites impostos à sua condi-

¹ O mito de Tebas foi certamente popular no ciclo épico, de acordo com o testemunho de títulos como *Tebaida*, *Edipodia* e *Epígonos*, ao que tudo indica focados na linhagem masculina da casa real tebana. Foi esta a perspetiva que Ésquilo, na tetralogia que dedicou ao mesmo mito – *Laio*, *Édipo*, *Sete contra Tebas*, além do drama satírico *Esfinge* –, parece ter adotado também. Cf. Bañuls Oller & Crespo Alcalá, 2006, pp. 15-58 e bibliografia aí citada a propósito da polémica gerada em torno da intervenção inovadora de Sófocles no tratamento deste episódio do mito tebano. Tanto quanto os testemunhos conservados permitem observar, não há menção nem da proibição de sepultamento de Polinices por parte de Creonte, nem, em consequência, da infração de Antígona antes de Sófocles.

ção para assumir a voz, isolada, talvez mesmo para alguns reprovável, mas sobretudo convicta, da contestação contra o poder recém-instalado de Creonte.

A capacidade de afirmação que deu grandeza a Antígona necessitou, para se definir, de um opositor à sua altura e esse corporizou-se em Creonte, o rei, o homem, o tio e senhor do *oikos*. Também o desenho da personalidade de Creonte obedece a nuances: antes de ser o ditador, ele é o patriota, empenhado em restabelecer a ordem na cidade depois de um período de conflito; mesmo a proibição de sepultamento de Polínicos, o traidor, pode ser vista dentro de uma lógica de autoridade e de proteção da *polis*. Por trás do chefe que se afirma como patriota e responsável na defesa da cidade, está também o homem que pretende estabilizar um poder que sente como contestável. O *agon* central que o confronta com a sobrinha (vv. 441-525), no seu equilíbrio dialético e retórico, criou uma dúvida interpretativa, que subjaz a todas as futuras reescritas da peça: quem encarna o verdadeiro protagonista, Antígona ou Creonte? Na verdade, em Sófocles ambos partilham essa centralidade – cada um encarnando uma das duas posições em litígio –, rodeados de uma teia de relações que especifica, em facetas distintas, o espectro da sua intervenção. A determinação e desassombro de Antígona contrastam, antes de mais, com a hesitação temerosa da irmã, Ismena, ambas unidas pelo parentesco, mas tão distantes pela personalidade que a natureza lhes conferiu; o percurso de vida da filha de Édipo condu-la a um progressivo isolamento e distância em relação às regras da cidade e aos vivos que a rodeiam. Por sua vez Creonte ganha relevo por sucessivos confrontos, em que a sua natureza de ditador determinado e surdo a todos os alertas se vai progressivamente revelando: com o Guarda, o braço armado da sua autoridade, que, ao contrário de Antígona, executa, de forma acrítica e subserviente, as ordens do tirano; com o filho, Hémon (vv. 631-765), o jovem repartido entre a lealdade filial, uma natural prudência e um sentimento profundo pela noiva, Antígona, que o próprio pai, injustamente, acaba de condenar à morte; com o adivinho Tirésias (vv. 988-1090), que diante dele depõe, com um acerto inspirado pela divindade, o desagrado que aos deuses causa a impiedade cega do soberano; e, indiretamente, com a opinião popular de uma Tebas silenciosa, mas discretamente contestatária (vv. 683-723) de um poder que se vai tornando autocrático.

Reescritas de *Antígona* no século XX português

Numa tradição dramática não particularmente marcada por influências clássicas, como é o caso da portuguesa, torna-se interessante quando um tema se impõe ao reaparecer, em sucessivas reescritas, num período de tempo relativamente curto. Foi

o caso com a *Antígona* de Sófocles no século XX em Portugal. De facto, um número significativo de *Antígonas* de índole política surge no teatro português de meados do século XX, coincidindo com um longo período de ditadura²: as do filósofo e ensaísta António Sérgio, ausente do país por perseguição política, que regressou ao tema em diversas versões (1930³, c. 1950, 1958); do político e dramaturgo Júlio Dantas (1946)⁴; dos homens de teatro António Pedro (1953)⁵ e João de Castro Osório (1954)⁶; e do médico Mário Sacramento (1958)⁷. No seu conjunto, estes textos repartem-se entre os que obedecem a um padrão mais ensaístico com um propósito claro de resistência política, e os concebidos para a cena. As peças que, em Portugal, trouxeram *Antígona* aos palcos durante os 48 anos de ditadura (1926-1974) são sobretudo de índole política e, em conceção, bastante próximas do original grego. Mesmo assim, a personalidade de cada autor e o momento da sua composição foram determinantes para sucessivas inovações. Castro Osório e Sacramento ultrapassam, nas suas reflexões, o âmbito estritamente português, para encararem, numa perspetiva mais geral, as ditaduras europeias e a reação desencadeada pelos povos oprimidos no contexto da II Guerra Mundial. Osório constitui mesmo a exceção pela defesa que faz dos regimes autoritários em vigor na Península Ibérica.

Se falarmos em termos gerais, entre os anos 40 e 60⁸ do século XX sucederam-se as recriações do modelo sofocliano, onde a dominante é aquela em que uma voz

² No Portugal dos anos 90, quando a reação contra uma ditadura (deposta em 1974) tinha deixado de fazer sentido, as *Antígonas* de Hélia Correia (*Perdição. Exercício sobre Antígona*, 1991) e de Eduarda Dionísio (*Antes que a noite venha*, 1992) voltaram-se para a problemática feminina. Ao mesmo tempo recuperavam um tema a que a versão sofocliana também não fora alheia (cf. Sófocles, *Antígona*, vv. 484-485, 525, 677-680), preferindo ao Creonte rei o Creonte homem, e à *Antígona mártir* a mulher. Neste novo contexto, instala-se um conflito entre o universo masculino – o da gestão pública da cidade – e o feminino – onde domina o instinto e se privilegia a casa e a família. Uma e outra versões são, em relação ao modelo grego, interpretações muito livres, onde porém Anouilh e Zambrano colaboram com contributos decisivos.

³ Sérgio, A. (1930). *Antígona. Drama em três actos*. Porto: Ed. República.

⁴ Dantas, J. (1946). *Antígona. Peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial, na Antígona de Sófocles*. Lisboa: Bertrand.

⁵ Pedro, A. (1981). *Teatro Completo* (pp. 255-330). Lisboa: INCM.

⁶ Osório, J. C. (1954). *A Trilogia de Édipo*. Lisboa: Soc. de Expansão Cultural.

⁷ Sacramento, M. (1958). *Antígona – peça em um acto. Vértice*, 182(18), 604-610. O texto veio a integrar-se, no ano seguinte, na tetralogia intitulada *Teatro Anatómico*.

⁸ Morais (2001, pp. 85-86) justifica esta insistência no tema e a sua concentração nesta década com razões de foro político: “Com a vitória dos aliados, o regime salazarista, para sobreviver à vaga de fundo democrática que percorria a Europa e se adaptar à nova ordem estabelecida, iniciou um processo superficial de relativa abertura e de diversificação do regime. [...] Era (ou parecia ser) propícia a atmosfera para ruturas e renovações nos mais diversos domínios. De imediato, timoratas ações de carácter político e cultural sucederam-se a intentar quebrar o fundo e aterrador ‘silêncio’”.

solitária, débil mas determinada, a de uma jovem mulher, desafia o todo poderoso soberano, Creonte, que ficou para a tradição como um dos símbolos mais emblemáticos do poder absoluto e seus excessos⁹.

A versão de António Sérgio (1930), nunca levada à cena, funcionou como um estudo ou ensaio social, que só pela forma dialogada se pôde assemelhar a um texto dramático. O seu objetivo era sobretudo didático e visava estimular uma voz de resistência contra a ditadura e em favor da democracia. Desta criação talvez seja de salientar a conceção do coro, repartido em dois blocos contraditórios: o daqueles – oficiais, militares, espiões, suportes da ditadura – que gravitam em volta do poder, e o da massa anónima – onde sobressai um velho mendigo e pastores representando a quietude da vida rural –, que sofre as consequências do autoritarismo central, encarnando as tensões da peça e da própria sociedade portuguesa da época. No que se refere a Creonte, uma nuance é também curiosa: a sondagem que ele promove, através de Hémon, da vontade popular, no sentido de avaliar o peso da oposição democrática. Do sucesso obtido por esta diligência, o rei faz depender a sorte da prisioneira: se o regime autoritário finalmente prevalecer, a filha de Édipo será condenada sem apelo; mas se a democracia levar a melhor, Antígona poderá funcionar como refém nas negociações dessa transição. Assim o tradicional tirano molda-se a um outro contexto, a que a peça contém várias alusões diretas. O suicídio de Antígona que arrasta o de Hémon, tal como em Sófocles, deixa à vitória da democracia, enfim conseguida, o sabor de uma conquista obtida a troco de duas vidas: ela é o legado de Hémon e da sua amada a uma Tebas liberta da tirania¹⁰.

Mais tarde, o mesmo autor havia de reformular a sua proposta ajustando-a a novos enquadramentos políticos; em 1950 produziu uma paródia, recentemente publicada, focada na ditadura salazarista e na sua retórica “delirantemente anacrónica”¹¹; a referência à convivência entre Estado e Igreja, bem como a uma rede de organizações criada para suportar a ideologia dominante e projetar a figura do

⁹ No entanto Creonte é também, nas sucessivas produções portuguesas, condicionado pela focagem que a filha de Édipo merece a cada nova reescrita. Vemo-lo agir, nas leituras de pendor mais político, como paradigma de um déspota monocrático, mas assistimos, nas peças de maior focagem social e psicológica centradas em Antígona-mulher, a um abrandamento, em que o tirano de outrora reveste características de uma personalidade fraca e hesitante, investida, sem empenho, de uma autoridade que não tem condições de exercer; ou mesmo, no limite, em que Creonte se torna desnecessário ao conflito de Antígona, a tal ponto este se interioriza e se converte, além de íntimo, em individual.

¹⁰ O facto de Sérgio ter podido ser acusado de plágio em relação a Cocteau (cf. Mendonça, 1931, p. 2) testemunha a enorme influência que o autor francês teve sobre o intelectual português exilado em França.

¹¹ Morais, 2020, p. 137. Nas suas grandes linhas, esta segunda versão seguia de perto a anterior.

chefe, assumem aqui o tom de uma caricatura. Anos mais tarde, em 1958, adequa o tema ao momento de eleições fraudulentas, aquele em que um candidato do regime – Américo Thomaz – vence o célebre candidato da oposição, Humberto Delgado, conhecido por ‘o general sem medo’¹², momento esse que correspondeu, mesmo assim, a um duro golpe no autoritarismo reinante. Logo, em António Sérgio, a recorrência do tema ‘Antígona’ como expressão do seu pensamento político atesta a capacidade do mito e do seu tratamento dramático para comportar interessantes variações de sentido, em conformidade com o quotidiano político imediato.

Estranhamente, apesar de se tratar de um homem conservador e ligado à ideologia então em vigor, Júlio Dantas (1876-1962), um psiquiatra, político, intelectual e dramaturgo destacado, recria mesmo assim uma versão de *Antígona* em que está patente a retórica de protesto contra “a ditadura dos fortes”¹³. A filha de Édipo não está sozinha na contestação ao tirano; ondas de solidariedade na discordância, desde logo de alguns dos senadores do coro – repartido entre uma certa individualidade e o seu sentido como coletivo –, lhe acompanham a contestação. A este tópico inovador associam-se outras opções diferentes: um estilo despojado e conciso, a que não faltam toques evidentes de neo-romantismo. Uma cena de despedida entre Antígona e o noivo constitui uma novidade em relação a Sófocles, a carregar o traço romântico dentro de uma outra estética. Um bom conhecimento das realizações culturais europeias justifica uma mescla de nuances que se sobrepõem ao modelo sofocliano: a tradição da ‘Antígona-mártir’, coincidente com o espírito reinante no final da II Guerra Mundial em que a peça é produzida (1946), além de marcas de Anouilh, que então colhia, com a sua *Antígona*, um grande sucesso.

Saída da pena de António Pedro, artista plástico, dramaturgo e encenador com uma ampla vivência internacional, e destinada ao Teatro Experimental do Porto – grupo que durante anos dirigiu (1953-1962) –, uma outra *Antígona* foi com certeza a que mais popularidade conseguiu nos palcos portugueses. A. Pedro não hesita em a designar por “a tragédia da liberdade”¹⁴, denunciando o seu objetivo também

¹² Os dois candidatos enfrentaram-se nas eleições de 1958 que, por gestão fraudulenta do processo, conduziram à vitória do candidato do regime, apesar do manifesto apoio popular a Humberto Delgado. Mesmo se desfechando em derrota, esta campanha eleitoral teve o mérito de despertar consciências e de constituir uma verdadeira confrontação contra o regime ditatorial em vigor.

¹³ Dantas (1946, p. 19). Esta peça constitui uma *contaminatio* com outras do ciclo tebano, *Rei Édipo* e *Édipo em Colono* de Sófocles, e ainda *Sete contra Tebas* de Ésquilo e *Fenícias* de Eurípides, embora *Antígona* constitua o modelo principal. Recursos convencionais do teatro trágico grego – como o silêncio dramático e o sacrifício voluntário – são por Dantas explorados.

¹⁴ Pedro (1981, p. 261).

político. Mas 'liberdade' existiu igualmente em certos padrões adotados, estéticos e literários, que visaram adequá-la ao gosto europeu da época, tendo em conta influências sobretudo francesas (Cocteau e Anouilh) e do italiano Pirandello; por objetivo último, A. Pedro visava a profissionalização do grupo e a reforma necessária do teatro nacional. Além do seu sentido político, a *Antígona* serviu a este reformador do teatro português como um paradigma suficientemente moldável para permitir o confronto entre diferentes padrões de teatro e lhes testar a permeabilidade. A preocupação em trazer o mito ao convívio de novos públicos exprime-se no prólogo e numa espécie de intervenção parabática – veiculados pelas vozes do Coro e do Encenador¹⁵, este também personagem, sobre a natureza e os objetivos do teatro e sobre as linhas gerais do mito –, no papel, convencional e inovador, atribuído a cada personagem, e na articulação possível entre diferentes géneros dramáticos, como a tragédia grega e o drama burguês. Para este último efeito muito concorre a figura original de Artemísia, a criada, uma espécie de complemento do Coro no comentário dos acontecimentos, e, por outro lado, uma rival de Antígona no amor por Hémon.

João de Castro Osório (1899-1970), político, ensaísta, jornalista e dramaturgo, incluiu, na sua *Trilogia de Édipo*, como terceira peça, uma *Antígona*. Esta é uma produção em que a tragicidade se combina com marcas de uma moral cristã, de acordo com uma certa interpretação com antecedentes na tradição europeia (Garnier, Rotrou, Ballanche), mas única nas versões portuguesas. Na sua controvérsia, esta versão busca "um novo Humanismo"¹⁶, num processo em que Antígona se faz ouvir como porta-voz de um sonho redentor, marcado pela clemência e pelo perdão, que pode devolver a Tebas paz e esperança. Em divergência com todas as outras versões portuguesas da época, a de Osório saúda, como promissor, o projeto do Estado Novo encarnado em Salazar, de acordo com as suas posições de nacionalista radical. Na sua *Trilogia*, a entrada de Édipo em Tebas é entendida como a chegada de um super-homem e o início de uma *nova era* para a cidade. No conjunto das peças, forças em oposição são encarnadas por sacerdotes dos deuses do céu, em contraposição com os que veneram deuses terríveis; o povo sitiado, em contraposição com os atacantes; ou mesmo Oleno, o profeta dos deuses temíveis e da

¹⁵ A dupla Encenador / Eletricista, que A. Pedro põe em diálogo no seu prólogo, inspira-se em Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* (1921), representada em Portugal pela primeira vez em 1923. A inclusão destes agentes técnicos na própria representação converte o prólogo num momento metateatral, onde se discute as convenções da tradição dramática ocidental e a receção da tragédia grega.

¹⁶ Castro Osório (1954, "Nota crítica," pp. 213-215).

Esfinge, opõe-se a Tirésias que representa o sonho de Édipo e a destruição de todas as forças maléficas. Em consequência a peça é construída sobre uma sequência de enfrentamentos entre entidades opostas. Dentro deste esquema, o domínio de Étéocles no início de *Antígona* corresponde à prevalência na cidade das divindades terríveis. Polinices, aliado a Teseu, encarna a defesa dos princípios clarividentes de Édipo. Com a morte dos dois irmãos, Antígona enfrenta Creonte, oferecendo-se em sacrifício em nome do projeto do pai para Tebas. É nas suas mãos, e nas de Hémon, que o filho de Laio, *ex machina*, deposita a esperança de continuidade desse seu projeto. Conclui Rodrigues (2017, p. 261): “Este é o principal tópico de Castro Osório, a necessidade de um líder político forte e autoritário: primeiro Édipo, e depois a herdeira do seu poder, Antígona, vão compensar a falta de determinação popular”. Antígona encarna, portanto, a esperança de salvação para Tebas e para o mundo, como reflexo do que é o verdadeiro herói de toda a *Trilogia*, Édipo, um elo mais na cadeia de ‘super-homens’ condutores dos destinos da Humanidade.

Com a *Antígona* de Mário Sacramento¹⁷ (1929-1969), médico, ensaísta e escritor, regressamos ao padrão da contestação política, ainda que expressa de um modo muito peculiar em relação às outras peças portuguesas suas contemporâneas. O cenário escolhido é a sala de uma casa privada, na França da II Guerra Mundial, o que expande a questão política para uma dimensão europeia. As personagens – Michel / Louis (o hóspede, antigo membro da resistência francesa, agora condenado por uma doença terminal), Yvonne (professora de literatura) e o cego (pai de Yvonne) – são, à primeira vista, completamente estranhas ao original grego, mas irão viver uma situação verdadeiramente ‘trágica’ nos seus contornos: como sobreviventes da devastação da guerra, os três personagens confinados a uma sala são, nos seus traços identificadores, a imagem do que resta da família dos Labdácidas. Yvonne encarna a filha e irmã numa família destruída pela guerra e sem futuro; o seu sentido de *philia* faz dela ‘a acompanhante do pai cego’, uma réplica de Antígona no *Édipo em Colono*, e a irmã que se empenha em sepultar o cadáver de um irmão que julga morto em combate; Michel / Louis é o hóspede desconhecido, ameaçado

¹⁷ A peça foi primeiro publicada autonomamente – (1958) “Antígona – peça em um acto”. *Vértice* 182(18), 604-610 – e depois como parte de uma tetralogia, a que o autor deu o título geral de *Teatro Anatómico* (1959) Coimbra: Atlântida Editora. ‘Anatomia’ é um termo significativo da análise das diversas formas da experiência, social e cultural, do Homem, remetendo ‘teatro’ também para o cenário em que o desmembramento do ser humano se processa. As quatro peças gozam de uma total autonomia entre si, sendo *Antígona* definida como um “ensaio dramático”; com esta legenda se anuncia um texto dialogado, mas cuja essência é a de um ensaio de índole político-filosófica.

por um cancro fatal, mantendo com Yvonne uma relação de cumplicidade intuitiva, que uma *anagnorisis* virá a revelar justificando-se pelo parentesco – trata-se afinal do irmão / Polinices há muito ausente em campanha e julgado morto. Na estreiteza de quatro paredes, a conversa foca-se nas grandes questões de ‘identidade’, ‘afeto’ e ‘liberdade’, controversas na experiência de vida das personagens. *Antígona* é, neste contexto, um elemento metateatral, sob forma de uma edição anotada, que concentra as atenções das personagens, materializando as problemáticas em discussão e promovendo o reconhecimento: afinal aquele livro, parte da biblioteca da casa, era o material que serviu de base a uma tese que Louis preparava antes que a guerra o capturasse.

Motivos permanentes no desenho do tirano

Apesar das variantes que o desenho de Creonte conheceu em todas as criações portuguesas que o retratam como paradigma do tirano, há recursos e motivos permanentes. E esses talvez reflitam, pela própria insistência, a adequação da tradição sofocliana às circunstâncias que fizeram de Antígona um símbolo adequado à realidade portuguesa. Começamos pelo exterior cénico mais conveniente para funcionar como moldura simbólica do exercício de um poder prepotente. O palácio é, por convenção, o cenário transversal que melhor convém à ação, explorado de modos diferentes de acordo com objetivos específicos. Nos textos portugueses, as rubricas de cena tornaram-se não só uma orientação quanto aos movimentos previstos, complemento visual das palavras que se atribuem aos intervenientes na ação, mas também denunciam as preocupações dos dramaturgos em tornar sensível a marca da fonte clássica que dá suporte à sua criação (sublinhando-se a existência de um peristilo, de uma coluna, escadaria, manto, por exemplo em Dantas e A. Pedro, os únicos autores cujas peças conheceram uma representação marcante). Essas informações contribuem assim para a articulação entre a reescrita e o seu modelo.

Do contexto que o cerca, a atenção do leitor/espectador orienta-se então para o surgir de um soberano ainda mal investido no seu poder. E a primeira questão que tal figura justamente levanta é a da sua legitimidade. Avaliado em proporção com a ascendência labdácida, à qual Creonte não pertence, o seu acesso ao poder coloca a questão do direito indiscutível ao trono. Desde logo a necessidade de o afirmar é a denúncia das dúvidas que o novo soberano alimenta no espírito. Como é natural em tempos de crise, o poder não legítimo de Creonte aparece – tal como Salazar perante a anarquia instalada em Portugal nos tempos da 1.ª República –

como salvador, e garante de paz e normalidade; é este um ponto de partida comum para a tirania¹⁸.

É, portanto, de um tom de insegurança que se parte à proclamação do novo soberano. Essa é feita, de acordo com o modelo sofociano, em contexto público, por um 'discurso de posse' da nova autoridade, momento que nenhuma das leituras políticas do motivo dispensa¹⁹. A partir desta proclamação, comum a todas as versões, as reações que se desencadeiam passam a ser o fio condutor da peça; na sua estrutura, a *Antígona* é, em todas as suas reescritas de pendor político, uma sucessiva interlocução de figuras, representativas dos diferentes estratos sociais, com o tirano, a quem apoiam ou perante quem exprimem discordância. A maior exclusividade na contestação que Sófocles confere a Antígona, uma das suas habituais heroínas solitárias, é substituída por uma rede de reações que, por diversos motivos, criam em volta do tirano uma verdadeira controvérsia ideológica; com ela, também os argumentos e razões vão divergindo.

A notícia, trazida pelo guarda, da desobediência ao rei é um teste à verdadeira dimensão da autoridade real. As discordâncias que, com maior ou menor amplitude, todas as versões fazem ouvir tornam-se agora ativas e exigem, de Creonte, atuação. Desobediência e reação constituem também, em cada reescrita, um núcleo permanente, mas concretizado de modos diversos e com diferentes intenções. Qualquer que seja, porém, o motivo da contestação, Creonte reage pela suspeita e pelo temor de ocultas conspirações, que denunciam a sua debilidade sob o manto do autoritarismo.

O tema da justiça, cuja conceção e aplicação constitui a primeira das prerrogativas do soberano e o cerne da sua primeira decisão, é, como se sabe, o motivo central do *agon* Antígona / Creonte em Sófocles. A dimensão que aí é dada à questão polemiza uma conceção humana e cívica de justiça em confronto com uma lei

¹⁸ Embora limitada e discutível no seu alcance, a leitura que Wilamowitz (*apud* Calder, 1968, p. 391) faz do original de Sófocles como uma peça política serve bem a esta questão: "Em termos estritamente políticos, importa perguntar qual é a situação e as questões que a mesma situação coloca. Trata-se de um governo de transição, em tempo de guerra – convicto da sua legitimidade e aceite pelos cidadãos – que estabelece legislação contra os inimigos do estado. Um agitador bem colocado, sem o devido procedimento, ataca a legitimidade das disposições legais e nega a supremacia do governo. Pergunta-se: como há-de o poder enfrentar esta contestação dentro da elite social que não se pode ignorar nem discretamente negar?"

¹⁹ Em *S. Ant.*, vv. 155-161, é o corifeu quem anuncia a vinda de Creonte e as intenções gerais que a motivam, de apresentar-se ao povo e à cidade como o novo poder, segundo uma conceção própria que ainda mantém todos na expectativa; é certo que já Antígona se lhe referira (33-34), justificando-a com o desejo do rei de chamar a si a responsabilidade direta de anunciar essa disposição, afinal aquela primeira ordem que marca o início do seu mandato e lhe definirá um tipo de atuação, dentro do que considera 'patriotismo'.

maior, atemporal e universal, ditada pelos deuses: a do sepultamento incondicional dos mortos. Ora, ainda que a questão central da justiça permaneça na recepção do tema, a sua dimensão, em Sófocles colocada no plano dos princípios, tende a politizar-se e a envolver, a par de Antígona, a expressão de outras opiniões, de modo a projetar um verdadeiro fenómeno social sobre uma questão ética que, em Sófocles, envolvia os diferentes níveis do universo.

Este mesmo *agon*, sempre muito próximo do modelo ateniense, marca, no entanto, sobretudo nas reescritas de Dantas e A. Pedro, uma dicotomia bem explorada entre palavra e silêncio. Antígona é, naturalmente, a protagonista da contestação pela palavra, em contraste com todos os que a cercam e que ocultam, sob um silêncio ambíguo, sentimentos semelhantes. Ao monopólio que o tirano cultivava ajusta-se o temor dos que o rodeiam, numa cumplicidade forçada que deixa sem controlo o erro a que os poderosos são sujeitos.

Como em Sófocles, todas as características do tirano, que lhe aconselham comportamentos imponderados e excessivos, o levam à condenação: pelos deuses, que o punem em extremo; pelos homens, que lhe apontam um dedo acusador ou lhe atiram a pedra do castigo; e pelo tribunal da sua consciência. O Creonte de A. Pedro é o porta-voz desse reconhecimento, da clarividência que se aprende pela dor. Diante do cadáver do filho, o tirano enfim reconhece (p. 329) o difícil equilíbrio entre o que é a desejada *arete* e o seu excesso: 'A vaidade a que chamei sabedoria'; 'O orgulho a que chamei justiça'; 'A obstinação a que chamei firmeza'. A que acrescenta o verdadeiro drama humano: 'Agora sei'. 'Mas é tarde'.

Referências bibliográficas

- Bañuls Oller, J. V., Sánchez Méndez, J., & Sanmartín Sáez, J. (Eds.). (1999). *Literatura Iberoamericana y Tradición Clásica*. València: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de València.
- Bañuls Oller, J. V., & Crespo Alcalá, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante Editori.
- Belardinelli, A. M., & Greco, G. (Eds.) (2010). *Antigone e le Antigoni: storia, forme, fortuna di un mito*. Milano: Le Monnier.
- Calder, W. M. III (1968). Sophocles' political tragedy, *Antigone*. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 9, 389-407.
- Dillon, J., & Wilmer, S. E. (2005). *Rebel women. Staging ancient Greek drama today*. London, New Dehli, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Duroux, R., & Urdician, S. (Eds.). (2010). *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.

- Fornaro, S. (2010). *Antigona. Storia di un mito*. Roma: Carocci Editore.
- Fraisse, S. (1974). *Le mythe d' Antigone*. Paris: Armand Colin.
- Hardwick, L., & Stray, C. (Eds.). (2008). *A companion to classical receptions*. Malden MA: Blackwell.
- Markantonatos, A. (2012). *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden-Boston: Brill.
- Mee, E. B., & Foley, H. (2011). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: University Press.
- Mendonça, J. (1931). Fraude literária. *Acção*, 8, 2.
- Miola, R. S. (2013). Early Modern *Antigones*: Receptions, Refractions, Replays. *Classical Receptions Journal*, 6, 221-244.
- Morais, C. (Ed.). (2001). *Máscaras Portuguesas de Antígona*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morais, C., Hardwick, L., & Silva, M. F. (Eds.) (2017). *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*. Leiden: Brill.
- Morais, C. (2020). *António Sérgio. Antígona(s): quatro variações sobre um mito*. Lisboa: Âncora Editora.
- Pociña, A., López, A., Morais, C., & Silva, M. F. (Eds.) (2015). *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo*. Coimbra: IUC.
- Silva, M. F. (Ed.). (2006). *Furor: ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*. Coimbra: IUC.
- Steiner, G. (1995). *Antígonas. A persistência da lenda de Antígona na literatura, arte e pensamento ocidentais* (Trad. portuguesa de M. S. Pereira). Lisboa: Antropos.



António Sérgio

Antígona, um *alter ego* de António Sérgio na luta contra as ditaduras

Carlos Morais

CLLC, Universidade de Aveiro
CECH, Universidade de Coimbra

[...] não recuaste
Porque a tua lição é esta: fazer frente

Andresen, 1996 [*Dual*, 1972], p. 164

Em 2019, ano em que se comemorou o cinquentenário da morte de António Sérgio (1883 – 1969), cumpriram-se também 100 anos sobre o nascimento de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919 – 2004). É desta escritora o poema “Catarina Eufémia” que serve de mote a este estudo:

CATARINA EUFÉMIA

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça
E eu penso nesse instante em que ficaste exposta
Estavas grávida, porém não recuaste
Porque a tua lição é esta: fazer frente

Pois não deste homem por ti
E não ficaste em casa a cozinhar intrigas
Segundo o antiquíssimo método oblíquo das mulheres
Nem usaste de manobra ou de calúnia
E não serviste apenas para chorar os mortos

Tinha chegado o tempo
Em que era preciso que alguém não recuasse
E a terra bebeu um sangue duas vezes puro

Porque eras a mulher e não somente a fêmea
 Eras a inocência frontal que não recua
 Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que morreste

E a busca da justiça continua

(Andresen, 1996 [1972], p. 164)

Neste texto, em verso livre, Sophia aproxima o exemplo de Catarina Eufémia¹ do de Antígona, sublinhando as características que mitificaram estas duas jovens e inocentes mulheres – “e não somente fêmea[s]” –, que viram a terra beber-lhes o sangue, na busca e defesa da justiça, “o primeiro tema da reflexão grega”². Uma e outra não se acomodaram, ficando em casa a cozinhar intrigas; uma e outra não recuaram, mantendo-se obstinadamente firmes nas suas convicções; uma e outra ousaram fazer frente ao poder repressivo e cerceador da liberdade³.

Para melhor compreendermos as subtilezas da metáfora poética de Sophia, recuemos à Atenas do século V a. C., onde Sófocles imortalizou a atitude firme e destemida da jovem filha de Édipo. Privada de pai e dos seus dois irmãos, Etéocles e Polinices, a heroína sai do palácio para contestar publicamente a decisão de proibir a inumação de Polinices, decretada pelo seu tio Creonte, que assumiu os destinos da cidade após a morte de Etéocles.

Num primeiro momento, ignorando as recomendações da acomodada e temerosa Ismena, sua irmã, de que “nasceram para ser mulheres e não para combater os homens” (*S. Ant.*, 61-62)⁴, decide empreender sozinha a tarefa de dar sepultura a

¹ Catarina Eufémia (1928-1954) foi uma ceifeira alentejana, assassinada pelo tenente Carrajola, da Guarda Nacional Republicana, no dia 19 de maio de 1954, durante uma greve de camponesas que reivindicavam melhores condições salariais. Este assassinato hediondo fez desta jovem mulher, grávida de um quarto filho, “símbolo da luta do proletariado rural português durante o regime salazarista” (Boechat, 2011/2012, p. 132).

² Alguns anos antes, a 11 de julho de 1964, num discurso proferido num almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores, por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia atribuído a *Livro Sexto*, Sophia, a propósito da função essencial da poesia, já havia aproximado os temas da justiça e de Antígona: “a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras. [...] Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres». Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa”. Sobre as figurações da justiça em Andresen, vide Boechat, 2011/2012, pp. 125-138.

³ Em Andresen, encontramos também esta imagem de “fazer frente” no poema “Carta aos amigos mortos”, do *Livro Sexto*, publicado em 1962: “Nada me resta senão olhar de frente / Neste país de dor e incerteza. / Aqui eu escolhi permanecer / Onde a visão é dura e mais difícil / aqui me resta apenas fazer frente / Ao rosto sujo de ódio e de justiça” (Andresen, 1998 [1962], p. 130).

⁴ Todas as traduções da *Antígona* de Sófocles são de Rocha Pereira, 2008.

Polinices, consciente de que teria de enfrentar a cólera do tio. O confronto com o inflexível e autoritário Creonte dá-se num longo e tenso *agon* (*S. Ant.*, 446-525), no auge do qual Antígona arrebatadamente afirma que “a [tirania], entre muitos outros privilégios, goza o de fazer e dizer o que lhe apraz” (*S. Ant.*, 506-507), rompendo assim com a canónica atitude de subserviência da mulher a quem era negado o direito de liberdade de pensamento e de ação. Creonte faz questão de o lembrar, no final da segunda e terceira cenas do segundo episódio, em que se situa este *agon*:

CREONTE – Enquanto eu viver, não será uma mulher quem dá ordens. (*S. Ant.*, 526)
[...]

CREONTE – A partir deste momento têm de ser mulheres, em vez de andarem livremente. (*S. Ant.* 579-580)

Na origem deste conflito, como refere Aristóteles, no livro I da *Retórica* (1372b 1 sqq.), estão diferentes critérios de justiça. À lei particular escrita de Creonte, contrapõe Antígona, em defesa da sua destemida atitude, a lei natural não escrita, que é de sempre e que ninguém sabe quando apareceu. Ainda que por decreto fosse proibido prestar honras fúnebres a Polinices, era justo fazê-lo, porque na opinião da destemida jovem, esse era um direito natural que lhe assistia.

Com esta sua ação desafiadora, que questiona os poderes coercivos de Creonte, Antígona torna-se num paradigma de contestação a todo e qualquer exercício de poder absoluto, um mitema glosado, vezes sem conta, nas literaturas ocidentais do século XX.

Portugal não foi exceção. Marcado por uma longa ditadura de quase cinco décadas, o nosso país constituiu um palco ideal para encenações e releituras do mito de Antígona. Entre os autores que o recriaram⁵, destacou-se António Sérgio que, seguindo o conselho de Aquilino Ribeiro, elegeu a heroína grega como *alter ego* na sua luta contra a ditadura instaurada em Portugal a 28 de maio de 1926. O ensaísta dá-nos conta disso em carta escrita do exílio, com data de 1 de maio de

⁵ Durante a ditadura, além de Sérgio, também glosaram este mito Júlio Dantas (1946), António Pedro (1953), João de Castro Osório (1954) e Mário Sacramento (1959). Para as encenações, quer do original, quer de recriações nacionais e estrangeiras, durante este período, veja-se Silva, 1998, pp. 35-37, 45-54, 56-68; Silva, 2001, pp. 40-41, 57-60 e Morais, Lorna & Silva, 2017, pp. 311-313.

Além desta releitura dramático-panfletária em três atos, redigida em abril de 1930, no exílio, em Paris, e posta a circular clandestinamente, com a ajuda de Sant'Anna Dionísio, muito provavelmente em finais setembro desse ano¹⁰, para satisfação do grupo de amigos que queriam ver a obra publicada¹¹, o ensaísta compôs ainda três outras variações sobre o mito (c.1950, 1958 e c.1960), todas com o objetivo de explorar a retórica de protesto da *Antígona* sofocliana.

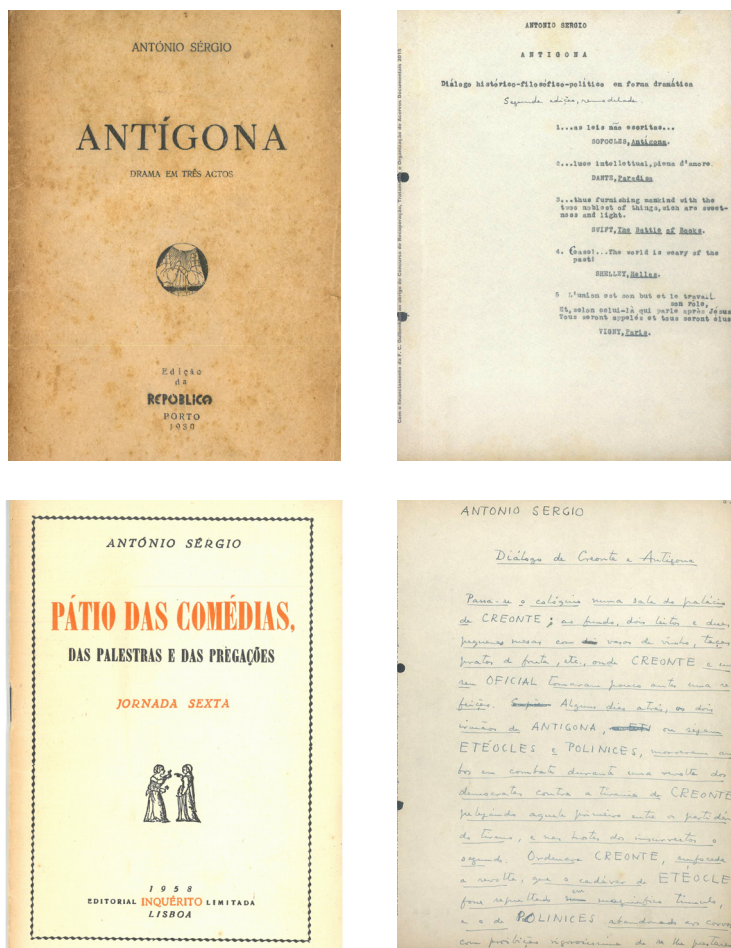


Fig. 2 – Capas das quatro variações sobre o mito de Antígona, da autoria de António Sérgio.

¹⁰ Sobre o processo de edição e circulação da *Antígona* de Sérgio, veja-se Morais, 2020, pp. 311-313.

¹¹ Vide as cartas de António Sérgio a Joaquim de Carvalho, com data de 22 de julho de 1930, e a Sant'Anna Dionísio, com data de 23 de agosto do mesmo ano, transcritas em Morais, 2020, pp. 325-326 e 331.

E fê-lo, como veremos, em momentos significativos das ditaduras militar e salazarista, sempre que vislumbrava a possibilidade de que pudesse ser instaurada, em Portugal, uma democracia inspirada na “santidade de Antígona”. Um regime assente em princípios de justiça e dedicado a “Palas, a persuasiva, deusa da luz e da liberdade”, que pusesse fim à tirania que se ia perpetuando no poder à custa de muitos crimes. Isto fica claro, desde logo no final da primeira variação do mito (1930), nestas palavras carregadas de esperança, pronunciadas, por Critóbulo, um dos vários oficiais, às ordens de Creonte, que ansiavam pelo regresso à democracia, mas não ao modelo que tinha vigorado antes da instauração da ditadura:

CRITÓBULO – Cidadãos! [...] Podereis comprovar no destino de Antígona como é injusta a lei do mundo: tanta maior razão para que combatais pela justiça! Juremos a nós mesmos que faremos o futuro melhor que o passado, para que a tirania não se erga mais, – não, nunca mais! Perante nós, vemos agora uma faina imensa: tenhamos ânimo de a levar por diante e ponhamos a esperança na mocidade de Tebas! Ela, enfim, nos salvará a todos, se souber inspirar-se na santidade de Antígona!... Amanhã, pela alvorada, prestaremos as honras aos nossos mortos; depois, com a promessa da constância do nosso esforço, iremos sacrificar no altar de Palas, – no altar de Palas, a persuasiva, deusa da luz e da liberdade! (Sérgio, 1930, Ato III, 723-734)¹²

Viveu Sérgio a ilusão de que o fim da ditadura de Primo de Rivera, a 28 de janeiro de 1930, poderia provocar um efeito dominó e desencadear em Portugal a vontade coletiva de mudança para um regime democrático. Refletindo muito do pensamento filosófico e político do autor, a *Antígona* de 1930 inscrevia-se neste propósito demopédico de acicatar as consciências para a necessidade de se empenharem na luta pela democracia e pela liberdade.

¹² Em todas as citações das diferentes variações da *Antígona* de António Sérgio, seguimos os textos estabelecidos por Morais (2020, pp. 45-308), com a indicação do ano, do ato e das linhas da edição crítica.

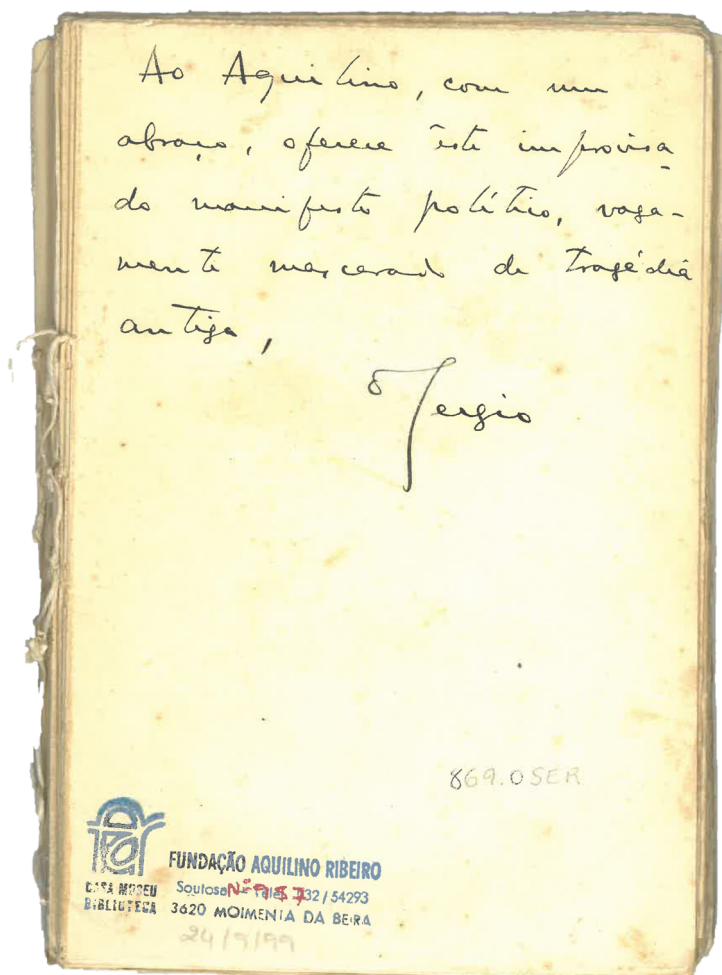


Fig. 3 – Dedicatória inscrita no exemplar de *Antígona* (1930) que o autor ofereceu a Aquilino Ribeiro.

Ainda que não acreditasse que este “improvisado manifesto político, vagamente mascarado de tragédia antiga”¹³ pudesse ser levado à cena antes da queda da ditadura, por causa da apertada censura, nem depois de vencida a tirania, quer por não se considerar um verdadeiro autor dramático, quer por não ser fácil achar

¹³ Dedicatória de António Sérgio inscrita no exemplar que ofereceu a Aquilino Ribeiro, existente na Biblioteca de Moimenta da Beira (FAR: 869.0 SER), ao qual se refere em carta datada de 17 de outubro de 1930, dirigida a Bernardino Machado. *Vide* fig. 3 e Morais, 2020, pp. 40 e 321-322.

companhia de teatro que a pusesse em cena, quer ainda por não ter a simpatia dos correligionários¹⁴, entendia, no entanto, que a sua peça cumpria a missão fundamental de criar o ambiente propício à instauração e consolidação da democracia, como deixa claro em outra carta dirigida ao ex-presidente da República Bernardino Machado, esta com data de 23 de maio:

Perguntará V.^a Ex.^a para que serve representar uma peça de inspiração liberal depois de vencida a tirania. Ora, a minha tese é que a propaganda se deve fazer sempre, e que uma das grandes asneiras dos republicanos portugueses foi supor que a propaganda da democracia não era necessária depois de proclamada a República. A minha peça, se fosse representada, e se conseguisse impressionar o povo, ajudaria a criar o ambiente necessário a muita coisa que nos será necessário fazer depois. Depois, quanto a mim, é que será o grande trabalho, e a grande necessidade de propaganda¹⁵.

Considerada pelo autor como “um estudo social em forma dialogada, tal como os «Diálogos filosóficos» de Renan, que são estudos filosóficos em forma de diálogo”¹⁶, a peça não alcançaria o desejado efeito de mudança, mas viria a causar acesa polémica na imprensa coimbrã. Em dois artigos publicados no jornal *Acção*, assinados por Joaquim Mendonça (1931, p. 2) e Rocha Miranda (1931, pp. 3-4)¹⁷, os jovens integralistas, com o inegável objetivo de denegrir a imagem de Sérgio, acusam-no de ter plagiado a *Antigone* de Cocteau, produzindo “um melodrama grosseiro”, “uma obra de mera declamação sectária e de tal inferioridade que não consegu[ia] atingir ao menos a categoria dum regular panfleto” e que traía, literária e espiritualmente, a tragédia de Sófocles, assim transformada num “repositório de ódios partidários”.

¹⁴ Cf. carta de Sérgio a Bernardino Machado, datada de 23 de maio [de 1930]. Carta existente em www.casa-comum.org: (1930), Sem Título, Fundação Mário Soares / DBG - Documentos Bernardino Machado, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_99636 (2020-3-23), e transcrita em Morais, 2020, pp. 319-320.

¹⁵ Vide nota anterior e Morais, 2020, p. 320.

¹⁶ [Sérgio], 1931, p. 46; e Morais, 2020, p. 367. No mesmo texto, publicado na *Seara Nova*, acrescenta a este propósito: “Um crítico francês, que conhece de cor o trágico grego, [...] comparou a peça de António Sérgio [...] aos «Diálogos filosóficos» de Renan; e comparou-os a estes não só no género mas também na qualidade, o que é grande honra para António Sérgio, porque os «Diálogos» se contam, como se sabe, entre as obras primas do grande Renan”.

¹⁷ Vide Morais, 2020, pp. 345-350 e 357-365

FRAUDE LITERÁRIA

SEMPRE O MEMBRO PRÓCER

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

Fraude Literária

Oídolo tomba... Amparar-o na queda

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

Resposta a uma calúnia e burrice... "Integrals"

Mundo Novo

Neste grupo de Coimbra publica-se de vez em quando um pequeno cartazinho de A. de S. Escrita com uma bela caligrafia, e com o propósito de esclarecer a opinião pública sobre a situação da literatura portuguesa, e de defender a honra da crítica literária.

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

SEARA NOVA

45

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

... e não há de se esquecer que a crítica literária é uma ciência que se desenvolve e se aperfeiçoa com o tempo, e que não se pode limitar a uma simples descrição dos fatos literários, mas que deve penetrar no âmago da obra, analisando-a criticamente e julgando-a com justiça e imparcialidade.

Fig. 4 - Textos da polémica em torno da Antigona, de António Sérgio.

As reações de setores da oposição e do próprio Sérgio foram imediatas e contundentes. De facto, a 11 de março, é publicado, no jornal *Mundo Novo*, também de Coimbra, um artigo em defesa de Sérgio, intitulado “Resposta a uma calúnia e burrice... Integrais” (Sousa, 1932, pp. 2-3)¹⁸, a insurgir-se contra o “papelejo estercorário” da *Acção*. Na opinião do articulista (Sousa, 1932, p. 2), Sérgio não havia plagiado Cocteau, nem literal, nem ideologicamente. Simplesmente, tinham bebido ambos “na mesmíssima água limpa da nascente grega”, atualizando o modelo sofocliano, “símbolo universal da luta entre a liberdade e a tirania”, e adaptando-o “a problemas atuais, vivos”, como advogava Nietzsche, em *Menschliches, Allzumenschliches*, 2.1, 126, texto citado por Sérgio, em epígrafe à primeira edição (1930, p. 47)¹⁹:

Soll man aber, bei dieser Erkenntniss, den später Kommenden das Recht versagen, die älteren Werken nach ihrer Seele zu beseelen? Nein, denn nür dadurch, dass wir ihnen unsere Seele geben, vermögen sie forzuleben; erst unser Blut bringt sie dazu, zu uns zu reden.

[Dado este conhecimento, deve-se, porém, recusar aos vindouros o direito de vivificar as obras mais antigas, segundo a sua própria alma? Não, porque só pelo facto de lhe darmos a nossa alma é que elas podem continuar a viver, só o nosso sangue as leva a falar-nos]²⁰.

A defesa de Sérgio, feita pelo próprio, em artigo anónimo publicado na revista *Seara Nova* ([Sérgio], 1931, pp. 45-46), assenta neste mesmo pressuposto. Com muitas alusões a figuras e a acontecimentos da época²¹, esta primeira variação do mito

¹⁸ Cf. Morais, 2022, pp. 351-355.

¹⁹ O mesmo defende António Pedro em relação à sua releitura do mito de Antígona (1953), em carta que endereça a António Sérgio, provavelmente em 1954: “Acabámos há pouco de levar à cena uma “Antígona” da minha lavra e com um êxito enorme de público e de crítica. Mando-lhe o programa onde, é claro, se faz referência à sua glosa ao mesmo tema sofocliano. [...] O teatro é um ser vivo. Vivificá-lo, contemporanizá-lo não é traí-lo, antes pelo contrário – é servi-lo pelo melhor modo” (Biblioteca António Sérgio: S.COR1-Env.40; Morais, 2020, pp. 341-342).

²⁰ Sevimo-nos da tradução apresentada no artigo “Resposta a uma calúnia e burrice... “integrais”, publicado no jornal *Mundo Novo* (Sousa, 1931, pp. 2-3). Na opinião do articulista, este texto do filósofo alemão explica claramente o sentido geral desta obra, que atualiza o arquétipo sofocliano, adaptando-o ao pensamento político e filosófico do autor e à sua visão sobre os acontecimentos que marcaram a vida política do nosso país em finais dos anos trinta do do século XX. Cf. Morais, 2020, p. 354.

²¹ Merecem destaque as seguintes alusões, mais ou menos explícitas: o revirvalho de fevereiro de 1927 (1930, Ato I, 79-82), o tenentismo (1930, Ato I, 391-393), a situação política dos exilados, conotados com os Citas, ou seja, com os comunistas (1930, Ato I, 582-598; Ato II, 54-62), a desastrosa política financeira de Sinel de Cordes,

de Antígona, afastando-se infinitamente do modelo sofocliano, mais do que a de Cocteau e do que todas as outras recriações do texto grego, “só podia ser escrita por um português, e [naquele] preciso momento em que [se] acha[vam]” ([Sérgio], 1931, p. 46). E foi isso que enfureceu os jovens integralistas, como sublinha o autor no mesmo texto:

Se António Sérgio se houvesse inspirado em Cocteau – quase que simples tradutor de Sófocles – não enfureceria os da «Acção»; enfurece-os, porque fez, precisamente, uma coisa muitíssimo diversa... ([Sérgio], 1931, p. 46)

Vivificando o texto grego, segundo a sua própria alma, Sérgio, com esta recriação dramático-panfletária, tinha como objetivo concitar à luta contra a ditadura, para que fosse restabelecido um regime democrático diferente daquele em que Portugal “vegetou” antes de 28 de maio de 1926²². Como afirma, pela boca de Tirésias, a ditadura deveria ter sido breve e transitória, ou seja, apenas um “mal necessário como único caminho para um bem maior”: melhorar a democracia e “governar com a liberdade!” (Sérgio, 1930, Ato II, 368-369; 387)²³:

TIRÉSIAS – Era preciso que os chefes antigos – os de antes de ti – percebessem que tinham de mudar de rumo. Tinham falseado a democracia de Tebas. Nada faziam para bem do povo. Preveni-os eu: não quiseram ouvir-me. Por isso tornou-se preciso que vieses tu, e o teu despotismo, para que todos enfim abrissem os olhos. Todos: os chefes e o

no papel de Apolodoro (1930, Ato I, 367-370), e o fim da ditadura de Primo de Rivera, referido sob o nome de Lisandro de Orcoménia (1930, Ato II, 601-625). Sobre este assunto, *vide* Morais, 2017a, pp. 113-139, *maxime* 130-136.

²² Cf. Carta de António Sérgio a Bernardino Machado, datada de 31 de maio de 1931, em que se defende das acusações de Bourbon e Meneses de que terá sustentado que a ditadura era preferível à república que a precedera. Carta existente em www.casacomum.org: (s.d.), Sem Título, Fundação Mário Soares / DBG-Documentos Bernardino Machado, Disponível HTTP: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_99652 (2020-3-23), e transcrita em Morais, 2020, pp. 322-324.

²³ Estas palavras de Tirésias traduzem não só o sentimento da população em geral, a que também dá voz Hémon (Sérgio, 1930, Ato II, 581-596), mas também o das várias fações do exército, interpretado por Critóbulo (Sérgio, 1930, Ato I, 240-327) e por Alcímaco (Sérgio, 1930, Ato III, 245-265; 278-283; 286-291). E refletem igualmente o pensamento de Sérgio (1974, p. 171), para quem “a autoridade só se justifica [...] quando é um meio para a liberdade [...], o maior bem de uma pessoa, de um ser espiritual”. Na carta referida na nota anterior, Sérgio recomenda a leitura destas falas de Tirésias, para melhor se perceber o seu pensamento sobre a questão. Como afirma nessa missiva, a ditadura, em si má, devia ter sido apenas uma curta passagem da governação (“absolutamente impossível”) que antecedeu o 28 de maio para uma democracia de verdade. Por isso, concluindo o seu raciocínio, todos deviam combater a ditadura, como ele a combatia. Isto mesmo defende o nosso autor na ‘Carta Aberta aos oficiais que ainda admitem a ditadura’, transcrita em Oliveira Marques, 1976, p. 146.

povo. Ai de Tebas, se deixarmos um dia que os chefes antigos voltem a governar como governaram então! [...] Mas eles não tiravam a liberdade a ninguém! Não torturavam! Não matavam! E tu, Creonte, e os teus, vós amordaçais, torturais, matais!... E para quê? Para governardes pior ainda – sim, pior ainda! – que esses chefes antigos que vieste expulsar! Esmagas o povo com os teus impostos! Em vez de empregares toda a tua força – como fizeste – para deitares a terra a democracia, porque a não empregaste para melhorá-la?...

Mas a ditadura militar acabaria por se prolongar, não sendo, como perspetivavam muitos, a desejada transição para uma melhor democracia. Nem os ventos de mudança em Espanha, com o fim do consulado de Primo de Rivera, em finais de janeiro de 1930, nem sequer, mais tarde, a onda de democratização que varreu a Europa saída da Grande Guerra lograram abalar a ditadura, entretanto moldada, com a aprovação da Constituição de 1933, à figura e ao pensamento político de Salazar.

Vinte anos volvidos, no final da década de quarenta, os opositores ao regime salazarista, controlados pela polícia política e pela censura, encontravam-se divididos e desmoralizados, sem a força necessária para levar até ao fim a candidatura do General Norton de Matos às eleições presidenciais de 13 de fevereiro de 1949.

António Sérgio, porém, não desmobilizou e, por esta altura (c.1950), decidiu retornar ao mito de Antígona, sempre com o mesmo objetivo de espicaçar as consciências para a necessidade de mudança. De facto, “ante os factos políticos do [seu] próprio tempo, lembr[ou-se] de que existia o Sófocles” (c.1950, Prólogo, 57-58), tomando, então, a decisão de reformular a versão de 1930, que transformou num “diálogo histórico-filosófico-político em forma dramática” contra a ditadura salazarista.

Dedicado a “todos os que nasceram para serem livres [...] e aos apóstolos que atua[va]m para bem do povo sem buscar as auras da popularidade” (c.1950, Dedicatória, 28-29, 45-46), este renovado “apólogo dialogal” acabaria por ficar inédito, chegando-nos incompleto²⁴. Mas o que dele nos resta dá para perceber que, tal como a edição de 1930, conserva as preocupações cívicas do autor e que, muito provavelmente, encerraria também uma mensagem de esperança num futuro

²⁴ Vide Biblioteca António Sérgio, AS.07-Cx11-P24_005_1-3; AS.07-Cx11-P25_001_2. O texto acaba de ser publicado em edição crítica, por Morais, 2020, pp. 125-241. Porém, incompleto, porque se perderam metade da segunda parte do Ato II, ou seja, a alteração de âmbito ideológico entre Creonte e Hémon, e a quase totalidade do Ato III. Sobre esta peça, vide Morais, 2017b, pp. 140-153.

melhor de justiça e de liberdade, como deixam transparecer estas palavras de abertura do prólogo:

Este “apólogo dialogal” é, em parte, como que um caderno de memórias, ou coisa que o valha; em parte, o testamento político de um sonhador sem emenda; em parte, uma espécie de sermão de um moralista cívico... – e tudo isso que digo, e outras coisas ainda, sob a imprópria vestimenta de uma discussão dramática. Por isso mesmo, leitor, previno-te: se te não for possível afazer-te à ideia de que se não trata de uma obra de ficção literária, de algo pertencente ao velho género dramático na forma tradicional e propriamente dita, mas de uma sorte de depoimento e de pregação popular por um homem que nasceu pregador-ensaísta e a quem os ventos ciclónicos da barafunda pública arremessaram à força para os turbilhões da política, para a celeuma das turbas, para a atuação clandestina, e que vem aqui divagar do que presenciou e pensou, e da “moralidade” que tira da sua própria experiência, apresentando realidades do nosso viver recentíssimo, sob formas extravagantes de imaginação dodivanas.

Mais uma vez, “através do artifício de uma antiga história”, criou um novo texto dramático que nunca pensou que pudesse vir a ser representado²⁵, a fim de debater temas sociopolíticos da atualidade do Portugal do seu tempo, “com suas lutas, misérias, tribulações, anseios”. Para o efeito, serviu-se de personagens carregadas de simbolismo, “emblemas de opiniões e de tendências políticas” (c.1950, Prólogo, 67-94):

Os interlocutores são simbólicos: são bonifrates ideais, seres abstratos, teses; nem sequer silhuetas de criaturas vivas, mas emblemas de opiniões e de tendências políticas de que foram partícipes bem numerosas almas na vida do mundo do entre-as-duas-guerras,

²⁵ Ainda que Sérgio afirme que as suas recriações são ensaios em forma dramática para serem lidos e não para serem representados (cf. [Sérgio], 1931, p. 46; e Morais, 2020, p. 367), e que a “hipótese de representação não [lhe] aflorou nunca ao espírito, nem pens[ou] nunca em teatro” (c. 1950, Prólogo, 75-78, 122-134), são muitos os indícios, como desenhos de cenários e de figurinos encontrados entre os manuscritos (cf. Biblioteca António Sérgio: AS.07-Cx11-P24/002; e Morais, 2020, 48, 50, 100), didascálias pormenorizadas e até algumas afirmações, nomeadamente as que faz numa carta que dirige a Bernardino Machado, a 23 de maio [de 1930] (*vide, supra*, nota 14), que provam que gostaria que, um dia, as suas recriações pudessem vir a ser representadas. Provavelmente a primeira representação, na forma de leituras dramatizadas de excertos das quatro variações sobre o mito, foi feita por alunos da Escola Secundária António Sérgio (V. N. Gaia), no dia 21 de novembro de 2019, durante o Colóquio Internacional “Revisitar António Sérgio cinquenta anos depois. Jornada Sexta: Literatura e crítica literária” (fig. 1 e 2). A seleção dos textos foi da nossa responsabilidade, a coordenação da iniciativa pertenceu a Deolinda Quintela e a encenação, no âmbito do Projeto “À barca!”, foi de Cláudia Lázaro, do Teatro do Bolhão.

deste após-guerra incertíssimo. Creonte simboliza a atitude fascista, no que ela tem de mais fundo²⁶; o oficial Ortágoras²⁷ e o escravo Nicócoras²⁸ querem ser as imagens de duas instituições de base de todos os nazi-fascismos que por aí surgiram: a Polícia-do-Estado e a Propaganda-Política; e Antígona, Polinices, Critóbulo, Tirésias são facetas diversas de antifascismo, da aspiração à liberdade, do revolucionismo social. E assim por diante. Até a própria Isménia a vejo eu como um símbolo, não só das famílias que fizeram recuar tantos homens, mas também dos derrotistas que frequentemente encontrava. Um único dos nomes tem correspondência efetiva, individualmente histórica: o de uma vaga personagem a que se alude às vezes, mas que não vem ao proscénio, o do financista Ceréfilo.



Fig. 5 – Leitura dramatizada do Prólogo da edição de c. 1950, por David Gonçalves (*vide* nota 25).

²⁶ Na peça, tal como na edição de 1930, Creonte representa Carmona, reeleito Presidente da República a 13 de fevereiro de 1949.

²⁷ Ortágoras desempenha um papel diferente do que lhe fora atribuído na edição de 1930. Agora é o chefe da Polícia Política, instituição de base de todos os nazi-fascismos. Tendo em consideração a data em que Sérgio escreveu esta sua recriação, este oficial de Creonte é, provavelmente, a máscara que oculta a figura do capitão Agostinho Conceição Pereira Lourenço (1886–1964), amigo de Salazar que, durante anos, foi o diretor dos organismos policiais responsáveis pela repressão de todas as formas de oposição ao regime ditatorial salazarista. Começando por ser diretor da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado (PVDE), criada em 29 de agosto de 1933, no início do Estado Novo, transitou com o mesmo cargo para a Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), criada no pós-guerra, em outubro de 1945, com poderes repressivos mais alargados do que a extinta PVDE. Sobre este assunto, veja-se Pimentel, 2016, pp. 24-37.

²⁸ Responsável pela propaganda política, Nicócoras é caracterizado, na peça, como “escravo do Ceréfilo (i.e., Salazar), o da Propaganda” (c. 1950, Ato I, 459). Neste nome, com sonoridade grega, é possível vislumbrar uma amálgama do “Ni” da sigla SNI (Secretariado Nacional de Informação) e “cócoras”, a atitude servil de quem está incondicionalmente ao serviço do poder, como era o caso, na ótica de Sérgio, de António Ferro, o principal responsável pela política cultural do regime salazarista e pela promoção da imagem do seu chefe. Sobre este assunto, *vide infra* n. 35.

Nunca subindo ao palco deste diálogo dramático-panfletário, Ceréfilo (o que gosta de Ceres, deusa da agricultura e das colheitas) é a figura central desta recriação, a quem todos se referem, no decurso da ação. Sob este nome falante e paródico, o autor oculta a figura António Oliveira Salazar (1889-1970), que foi Ministro das Finanças, entre 1928 e 1932, e Presidente do Conselho de 1933 até 1968, período em que dirigiu, autocraticamente, os destinos de Portugal. E remete também para a imagem depreciativa que o ditador tinha entre os seus opositores, que o consideravam um plebeu, um campónio tacanho que impiedosamente colhia os tributos do povo, com o objetivo de a todo o custo conseguir obter o saldo nas contas públicas de Tebas, sendo incapaz de apreciar a dignidade do espírito, o amor da verdade e da justiça e os princípios luminosos da liberdade e da democracia.

Para conseguir eternizar-se no poder até ao período em que foi escrita esta variação do mito de Antígona – um lapso de tempo já bem longo –, Salazar/Ceréfilo criou mecanismos de repressão e de controlo, como a censura²⁹, a espionagem, a delação³⁰, os “campos hediondos da morte lenta”³¹ e a “Polícia-do-Estado”, comandada por Ortágoras³²; desenvolveu instrumentos de promoção do regime e da ideologia fascista, como a “Mocidade Tebana”³³ e a “Alegria no Trabalho”³⁴, que estavam ao serviço da “Propaganda-Política”, dirigida por Nicócoras, criptónimo de António Ferro³⁵; e, de não menor importância, contou com o apoio de todos os governos de autoridade e de força da Europa, referidos pelos nomes paródicos de Mussilandro, Efrâncoras, Petenião e Hitlérides³⁶, bem como com a ajuda da alta finança que

²⁹ Cf. Prólogo, 191; Ato I, 54, 59, 96, 616-617, 932; Ato II, 54, 96e Ato II, segunda parte, 131. Para Salazar, a censura era “a função natural de um regime de autoridade” (Ferro, 2007, p. 33; *vide* ainda pp. 158-159).

³⁰ Cf. Ato I, 95, 123.

³¹ Cf. Ato I, 33, 1020-1021; Ato II, 84, 335-336.

³² Cf. Prólogo, 86. Sobre este assunto, *vide supra* n. 27.

³³ Cf. Ato I, 628, 882-887, 1052. Alusão à Mocidade portuguesa, organização juvenil do Estado Novo, criada a 19 de maio de 1936 e que tinha como objetivos estimular o desenvolvimento da capacidade física e do caráter dos jovens, bem como estimular o gosto da disciplina e a devoção à Pátria. Sobre este assunto, *vide* Ferro, 2007, p. 176.

³⁴ Cf. Ato I, 1061. Referência à Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), criada a 13 de junho de 1935 com o objetivo de desenvolver as infraestruturas destinadas às atividades culturais, desportivas e recreativas dos trabalhadores e suas famílias.

³⁵ Cf. Prólogo, 86; Ato I, 459, 490-497; Ato II, 25-26, 190-203. Alusão ao Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), designado a partir de 1944 Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Sobre esta questão, *vide supra*, n. 28.

³⁶ Cf. Ato I, 894-898; Ato II, 36-37. Referência paródica aos grandes ditadores europeus de Itália, Espanha, França e Alemanha: Mussolini (1922-1943), Franco (1939-1975), Pétain (1940-1944) e Hitler (1933-1945).

tudo impunha, representada por Psiquístrato³⁷, e da hierarquia da Igreja Católica, chefiada pelo “Sumo Sacerdote da religião ceréfila” (c. 1950, Ato II, 334-335) – o Cardeal Patriarca de Lisboa, Gonçalves Cerejeira³⁸. Na perspetiva de Antígona (que era a de Sérgio), a religião que suportava a ditadura era materialista e não cuidava do Divino, servia os interesses dos ricos e do Estado e servia-se da ignorância e do atraso mental do povo para o manipular e o manter subjugado. Para isso, muito contribuía a promoção do fenómeno de ‘Fátiras’ (a forma jocosa como Sérgio designa Fátima, na peça) e das “materialidades do [seu] culto”, superstições que eram cultivadas pelo poder ditatorial para fins políticos³⁹.

Contra este estado de coisas, contra o despotismo de Creonte/Carmona e de Ceréfilo/Salazar, que a todos asfixiava, ergue-se Antígona, guiada pela luz clara e livre do Espírito, da Razão, expressando admiração pelos que, na escuridão de Tebas, protestavam e se indignavam.

Adequada ao contexto sociopolítico de Portugal de meados do século XX, esta segunda variação sobre o mito de Antígona – verdadeiro “testemunho político de um sonhador sem emenda” (c. 1950, Prólogo, 13-14) –, não viria a ser publicada, como dissemos já. Mas dela o autor acabaria por aproveitar, com ligeiríssimas alterações, as três primeiras cenas do Ato I, para criar o corpo central de *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações: Jornada Sexta* (Sérgio, 1958), que constitui a sua terceira variação sobre o mito⁴⁰, e ainda as cenas III e IV do Ato II, aglutinadas numa cena única, com muitas emendas e alguns aditamentos, para conceber a parte nuclear do *Diálogo de Creonte e Antígona* (Sérgio, c. 1960), a quarta e última variação sobre o mito, que, tal como a segunda, também não viria a ser publicada pelo autor⁴¹.

A *Jornada Sexta* foi escrita e publicada em finais de 1958, na sequência da prisão do autor a 22 de novembro, por ‘atividades subversivas’⁴², culminando, assim, um

³⁷ Possível referência a Ricardo Espírito Santo (1900–1955), o fundador do Banco Espírito Santo & Comercial de Lisboa e grande amigo de Salazar.

³⁸ Manuel Gonçalves Cerejeira (1888–1977) era amigo de Salazar e apoiante das suas políticas. Foi o Patriarca que dirigiu a Igreja Católica Portuguesa durante quase toda a ditadura (1929–1971), sendo um dos responsáveis pela assinatura da Concordata entre a Santa Sé e Portugal, em 1940. Na peça, é o chefe dos sacerdotes que “são escravos do poder do dinheiro, da ordem da matéria, da superstição da força” (Ato II, 315-317), que “apodam de materialistas” todos os que dissentem da ordem estabelecida (Ato II, 317-318).

³⁹ Cf. Ato II, 344-357, 604-605, 745-750.

⁴⁰ Vide a edição crítica e anotada de Morais, 2020, pp. 243-268.

⁴¹ Vide Biblioteca António Sérgio, AS.07-Cx11-P25/001_1.ª parte_1-2. O texto acaba de ser publicado, em edição crítica, por Morais, 2020, pp. 269-308.

⁴² Cf. Baptista, 1992, pp. 67-84. Vide *supra*, p. 7 e nota 2. Sobre esta peça, vide Morais, 2017b, pp. 153-159.

ano de grande empenhamento cívico na luta contra a ditadura. O epicentro deste combate esteve nas eleições presidenciais de 8 de junho deste ano, que opuseram Humberto Delgado (o rosto de uma desejada mudança, que teve a capacidade de congregiar toda a oposição ao regime) a Américo Tomás, o candidato da situação, declarado vencedor.

É neste contexto de grande agitação sociopolítica que Sérgio regressa ao mito de Antígona, com o objetivo de denunciar a fraude eleitoral e de reivindicar a liberdade como bem supremo. Através da “imagem dos grandes males de outrora”, como afirma no prólogo metateatral, pela boca do Ator, procura arrancar o leitor/espetador da “reclusão em [si mesmo]” para que melhor possa “apreciar as atuais venturas” e intente começar “a evasão, o devaneio, o desprendimento, o sonho” (1958, Prólogo, 13-19).



Fig. 6 – Leitura dramatizada do Prólogo da edição de 1958, por Luís Trigo (vide nota 25).

Era necessário animar e congregiar as hostes oposicionistas que, após as eleições, se encontravam desmoralizadas e derrotadas, divididas entre os que, como Isménia, se afastaram do “combate pelas ideias e do heroísmo cívico”, por causa dos laços familiares (1958, 505-506), e os que, como Antígona, não se conformavam e continuavam a lutar contra o asfixiante totalitarismo do Estado Novo. Qual *alter ego* de Sérgio, esta Antígona é diferente da de Sófocles. Traduzindo o seu pensamento

filosófico e político, defende “os direitos da livre consciência humana, os da lei racional a que se eleva o espírito, eterna e imprescritível [...] contra o poder que corrompe, que corrompe sempre”, “contra a razão-de-Estado” (1958, 490-493 e 529-530):

O OUVINTE – É só para acentuar uma diferença sensível entre a vossa Antígona e a Antígona de Sófocles. Proclama a de Sófocles, ao que a mim me parece, os direitos da piedade religiosa, os do amor fraterno, contra o absolutismo da razão-de-Estado; a vossa, por outra banda, creio que afirma contra a razão-de-Estado (que é sempre para mim a «razão» de uma classe) os direitos da livre consciência humana, os da lei racional a que se eleva o espírito, eterna e imprescritível. A vossa Antígona é essencialmente filósofa. É uma Antígona kantista; direi até que cristã. Não atua propriamente como irmã do Polinices, mas sim como discípula de um mestre filósofo, que foi para ela esse irmão. (1958, 486-496)

Kantista, cristã e humanista, Antígona, tal como Sérgio, compreende os que atuam como Isménia, dada a complexidade da situação que então se vivia:

O OUVINTE – E de aí outro aspeto. Não é dura com a Isménia, como a Antígona de Sófocles. Pelo contrário: inteiramente compassiva, compreensiva e afetiva, com perfeita consciência da complexidade do problema, e criticando-se a si própria e aos seus próprios atos. (1958, 498-502)

Com capacidade para constantemente avaliar, com espírito crítico, o seu magistério cívico, Sérgio, tal como Antígona, prossegue a sua luta, em busca de uma solução para este longo conflito que mantinha com o poder ditatorial, sempre com a esperança de que essa solução pudesse vir a ser encontrada:

O OUVINTE – E achas que tem solução esse conflito?

O ATOR – Idealmente e para o futuro, tem-na. Pelo menos para mim.

Esta mesma esperança volta a expressá-la na parte final do *Diálogo de Creonte e Antígona* – a última variação sobre o mito, composta provavelmente em 1960. Porém, o desencanto, pelos sucessivos fracassos da sua luta contra a ditadura, começa a apoderar-se dele, acentuando-se ainda mais com a morte de sua mulher, no início de 1960. Em consequência disso, abandona o projeto de publicação deste *Diálogo* e, afastando-se da vida cívica ativa, passa a última década da sua

existência “recolhido em casa, à estranha conclusão de que a sua obra falhara [e] resultara estéril” (Barros & Costa, 1983, pp. 33-34).

O texto que nos chegou – um datiloescrito corrigido, com aditamentos manuscritos – recupera, com ligeiras alterações, o *agon* entre Creonte e Antígona do diálogo dramático-panfletário de c.1950. Interpretando o pensamento de Sérgio, Antígona repete as mesmas ideias e os mesmos princípios contra “tirania hipócrita” de Creonte e de Ceréfilo, já por nós dissecados, aquando da análise da segunda variação sobre o mito.

De novo, deixa-nos apenas a didascália inicial manuscrita, que serve para contextualizar o diálogo dramático, e a *coda*, também manuscrita, que contém uma impressiva caricatura de Ceréfilo/Salazar⁴³, o ditador que era incapaz de apreciar a dignidade do espírito e que se comprazia no exercício do mando, na imposição da ordem:

ANTÍGONA – Com sua alma tacanha de cultivador de aparências, de calculador astucioso, é incapaz de apreciar a dignidade do espírito, a profundez da consciência, o largo voo idealista, o amor da verdade, da sinceridade e da luz. Sem humanidade e sem chama, delicia-se à grande na concupiscência do mando, e para poder deliciar-se na concupiscência do mando consente e encobre todas as malversações dos seus homens. A podridão mascarada é o seu ideal de política. (c.1960, 875-882)

⁴³ Salvador Espriu, na reformulação da sua *Antígona*, em 1963, fará o mesmo. Traça, com contornos negativos, o retrato de Franco, que não existia na primeira versão da peça: “No es difícil convivir en Tebas, es imposible. Creonte lo sabe como tú y yo lo sabemos, pero, claro está, nunca habrá de confesarlo. Míralo bien: obeso, nada atractivo, con esos ojos de mirada fija y glacial como de serpiente. [...] Mientras viva, es probable que nos mantengamos en paz, porque está dispuesto a aplastar sin contemplaciones a todo aquel que se le oponga. Pero casi es un viejo y sus hijos y seguidores no valen nada.” (Espriu, 1965, p. 35).

Nesta fala de El Lúcido Consejero, Espriu projeta que a ditadura não se poderá eternizar: “En Tebas, Creonte no puede instituir perpetuamente a Creonte. ¿Cuántos años vivirá, veinte, tal vez treinta? Sí no se lo lleva mucho antes una muerte violenta” (Espriu, 1965, p. 35). O mesmo havia perspectivado António Sérgio, no final do *Diálogo de Creonte e Antígona*: “ANTÍGONA: [...] Às vezes há asas, sob as folhazinhas tão plácidas. Criaturas aladas que de noite dormem – ou que parecem dormir – mas que se desprendem num voo, quando desperta a aurora. / CREONTE – Pois saberei caçá-las, antes que chegue o arrebol! Ofereci-te a paz: recusaste. Coube-me a mim o ser chefe. Saberei sê-lo, por Diónisos! / ANTÍGONA – Até quando, Creonte?”

- Espriu, S. (1993). *Antígona* (Edição crítica a cura de C. Jori i C. Miralles; Estudos introdutórios e notas de C. Miralles). Barcelona: Edicions 62.
- Ferro, A. (1933). *Salazar. O Homem e a sua Obra*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Ferro, A. (2007). *Entrevistas a Salazar* (pref. de Fernando Rosas). Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Medina, J. (Dir.) (1990). *História Contemporânea de Portugal*. Tomo I: Ditadura: "O Estado Novo". Do 28 de Maio ao Movimento dos Capitães. Lisboa: Multilar.
- Mendonça, J. (1931). Fraude literária. *Acção*, 8, 2.
- Miranda, R. (1931). Fraude literária: o ídolo tomba...amparaí-o na queda. *Acção*, 9, 3-4.
- Morais, C. (2010b). A retórica de protesto nas Antígonas de António Sérgio. In B. F. Pereira, & M. Várzeas (Orgs.), *Retórica e teatro: a palavra em acção* (pp. 351-364). Porto: U. Porto Editorial.
- Morais, C. (2012). Mito e política: variações sobre o tema de Antígona nas recriações de António Sérgio e Salvador Espriu. In A. López, A. Pociña, & M. F. Silva (Coords.), *De ayer a hoy. Influencias clásicas en la literatura* (pp. 319-330). Coimbra: CECH.
- Morais, C., Hardwich, L, Silva, M. F. (2017). *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of Antigone Myth*. Leiden: Brill.
- Morais, C. (2017a). António Sérgio's Antígona: "a social study in dialogue form". In C. Morais, L. Hardwich, & M. F. Silva, *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of Antigone Myth* (pp. 113-139). Leiden: Brill.
- Morais, C. (2017b). António Sérgio's Antigone Revisited: Two Invectives against the Salazar Dictatorship. In C. Morais, L. Hardwich, & M. F. Silva, *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of Antigone Myth* (pp. 140-159). Leiden: Brill.
- Morais, C. (2020). *António Sérgio. Antígona(s): quatro variações sobre um mito* (edição crítica, estudo e notas). Lisboa: Âncora Editora.
- Nietzsche, F. (1886). *Menschliches, Allzumenschliches*. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch.
- Oliveira Marques, A. H. (Dir.) (1976). *A Liga de Paris e a Ditadura Militar (1927-1928). A questão do empréstimo externo*. Lisboa: Europa-América.
- Osório, J. C. (1954). *A Trilogia de Édipo*. Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.
- Pedro, A. [1956]. *Antígona. Glosa Nova da Antígona de Sófocles em 3 Actos e 1 Prólogo incluído no 1.º Acto*. Porto: TEP.
- Pedro, A. (1981). *Teatro Completo*. Lisboa: Imprensa Nacional–Casa da Moeda.
- Pimentel, I. F. (2016). *A História da PIDE* (8.ª edição). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Queiroga, S. (2019). *À Procura de António Sérgio. Ensaio Cronológico através de documentação bibliográfica e arquivística*. Lisboa: Casa António Sérgio.
- Rocha Pereira, M. H. (2008). *Sófocles, Antígona* (8.ª ed.). Lisboa: FCG.
- Sacramento, M. (1959). *Teatro Anatómico*. Coimbra: Atlântida.
- Sérgio, A. (1930). *Antígona. Drama em três actos*. Porto: Ed. República.
- [Sérgio, A.] (1931). A Antígona de António Sérgio e os mocinhos da Acção de Coimbra. *Seara Nova*, 243, 45-46.

- Sérgio, A. (c.1950). *Antígona. Diálogo histórico-filosófico-político em forma dramática. Segunda edição, remodelada* (Biblioteca António Sérgio, AS.07-Cx11-P24_005_1-3; AS.07-Cx11-P25_001_2).
- Sérgio, A. (1953). *Cartas do Terceiro Homem*. Lisboa: Inquérito.
- Sérgio, A. (1958). *Pátio das Comédias, das Palestras e das Pregações. Jornada Sexta*. Lisboa: Editorial Inquérito Limitada.
- Sérgio, A. (c.1960). *Diálogo de Creonte e Antígona* (Biblioteca António Sérgio, AS.07-Cx11-P25/001_1.ª parte_1-2).
- Sérgio, A. (1974). *Ensaio VII*. Lisboa: Clássicos Sá da Costa.
- Silva, M. F. (1998) (Coord.). *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo* (vol. I). Lisboa: Edições Colibri/FLUC.
- Silva, M. F. (2001) (Coord.). *Representações de Teatro Clássico no Portugal Contemporâneo* (vol. II). Lisboa: Colibri/FLUC.
- Sousa, A. Pais (1931). Resposta a uma calúnia e burrice... integrais. *Mundo Novo*, 4, 2-3.

Sitiografia

Centro de Documentação e Informação António Sérgio: <https://cdiantonio-sergio.cases.pt/>

Casa Comum – Fundação Mário Soares: <http://www.casacomum.org>



António Sérgio

I tormenti di un traduttore. Appunti su *Antígona* di António Sérgio

Corrado Cuccoro

Università Cattolica del Sacro Cuore (sede di Brescia)

Al traduttore dell'*Antígona* di António Sérgio¹ urge anzitutto – come sempre – comprendere il dramma nella complessità del suo divenire, ovvero la progettualità che inerisce a ciascuno dei suoi differenti esiti testuali nell'arco di un trentennio, a cominciare dalla fine degli anni Venti del secolo scorso². L'impresa è ardua sia per la scarsità delle testimonianze autoesegetiche disponibili, sia per la variabilità dei referenti storici e biografici sottesi ai testi, sia per la molteplicità e la pregnanza dei motivi che informano ogni ipostasi dell'opera nel quadro speculativo dell'autore. Nella concezione originaria, *Antígona* vuole essere uno "studio sociale in forma dialogica" ("estudo social em forma dialogada")³, ma anche un manifesto politico ("manifesto de propaganda em forma dramática" o "manifesto-drama")⁴ del primato della ragione e della libertà nel travaglio del Paese; l'analisi oggettiva dunque si compenetra programmaticamente con la militanza ideologica, in forza della vocazione didattica (anzi, *demopedica*)⁵ che anima in Sérgio la ricerca storica⁶; resta

¹ Per il mio lavoro rinvio a Sérgio, A. (2014).

² Si deve a Carlos Morais il reperimento e la datazione di materiale autografo che, assieme ai testi editi da Sérgio nel 1930 e nel 1958, documenta ben quattro rivisitazioni del mito tebano da parte dell'autore; per una trattazione esauriente v. Morais (2020).

³ Sérgio (1931, p. 46).

⁴ Lettera destinata da Sérgio a Joaquim de Carvalho in data 21 marzo 1931, in Catroga & Veloso (Eds.) (1983, p. 990).

⁵ In proposito cfr. per es. Morais (2001, pp. 116 e 136); Mota (2000, soprattutto p. 36 ss.); Mota (2015, p. 77).

⁶ Sull'argomento v. Sá (1979), in particolare le pp. 11-19, da cui riporto, previo riscontro con le edizioni indicate in parentesi, le seguenti citazioni sergiane: "o meu objectivo não é propriamente o de *informar* sobre a História

in ogni caso da stabilire come e in quale misura tutti questi fattori si definiscano reciprocamente e si combinino nell'elaborazione drammatica⁷. L'articolazione della prospettiva analitica con quella propositiva produce, a mio avviso, tre ordini di discorso: quello diagnostico ed eziologico, in relazione allo stato attuale del Portogallo (si ricordi, per es., lo sconcolato bilancio di Critobulo nell'Atto I, Scena 5 dell'edizione del 1930 e la retrospettiva di Tiresia nell'Atto II, Scena 6⁸); quello ideale, con la correlata utopia (ciò che è *e dovrà o dovrebbe essere*, come nell'inno all'alba dell'Atto I, Scena 3)⁹; quello prognostico (ciò che probabilmente *sarà*, come nel caso del tracollo politico di Creonte nell'Atto III, Scena 9)¹⁰. Gli ipotesti classici (la tragedia sofoclea in primo luogo, ma sorprendentemente anche gli idilli teocritei nell'Atto III) suggeriscono all'autore figure, funzioni e correlazioni emblematiche, mentre la riflessione sul presente impone al sostrato letterario quanto di nuovo e irriducibile si è determinato storicamente. Dalle varie versioni di *Antígona* sembra emergere inoltre una seconda oscillazione autoriale: da una parte, il moltiplicarsi delle figure identificabili con soggetti reali denota l'esigenza di aggiornare la vicenda scenica ai più recenti sviluppi socio-politici (emblematica l'introduzione di *Ceréfilo* – Salazar¹¹, preferita a una risignificazione di Creonte – Carmona); dall'altra, la rarefazione

mas o de *formar* o espírito da gente moça para uma visão filosófica e sociológica dos factos, como preparação para a obra da elevação do Povo, que lhe cumpre agora empreender" (Sérgio, 1972, p. 4: si tratta del *Prefácio* alla seconda edizione di *Ensaíos*, t. IV); "o que me interessa não é a História, mas somente a mentalidade com que nós a abordamos: por isso, e só por isso, tenho eu escrito sobre os temas de História" (Sérgio, 1972, p. 211; il passo risale al 1932. Il corsivo enfatico è dell'autore).

⁷ Forse proprio l'assunzione di un approccio artistico a preferenza del consueto stile saggistico indusse Sérgio a non soffermarsi sulla natura metodologica ed epistemologica dell'operazione, almeno al tempo della prima edizione. Del resto, agisce una sensibilità astraente e interiorizzante ai fenomeni sociali; nel 1926 Sérgio scrive: "O que sobretudo me interessa na literatura dramática é o debate de casos de consciência: a consciência moral do homem é o verdadeiro palco da tragédia [...] Sim, a tragédia passa-se na consciência. E tudo que tenda a desviar a atenção do puro caso de consciência – fenómeno estético e psicológico – para as circunstâncias materiais e fortuitas que o acompanham, me parece nocivo e inferior. Por isso, o cenário deve ser simples, e reduzir-se o jogo histriónico ao indispensável para a expressão acentuada das ideias e emoções fundamentais" (attingo il passo a Campos Matos, 2019, p. 32)

⁸ "O mal, às vezes, é necessário, — como único caminho para um bem maior. Era preciso que os chefes antigos — os de antes de ti — percebessem que tinham de mudar de rumo. Tinham falseado a democracia de Tebas. Nada faziam para bem do povo. Preveni-os eu! Não quiseram ouvir-me. Por isso tornou-se preciso que viesses tu, e o teu despotismo, para que todos enfim abrissem os olhos".

⁹ "Quando tu iluminas a nossa alma, — que existe no mundo que não sejas tu? Que é um exército? Quem é Creonte? Quando tu resplendes no meio-dia pleno — ó luz do Espírito! — tudo nos parece natural e fácil" ecc.

¹⁰ Cfr. Sérgio (1957a, *Prefácio*, p. 6 ma non numerata): "Para mim, é baldo todo o estudo do acontecer de outrora que não venha em função de uma necessidade actualíssima, que não seja determinado por um problema vivo: que não possa influir nas criaturas de hoje, preparando o amanhã" (agosto 1956).

¹¹ Cfr. Morais (2017, p. 149 ss.).

drammatica e la riduzione della complessità a una dialettica binaria rilevabili sia nel frammento pubblicato del 1958¹² sia nel dialogo tra Creonte e Antigone elaborato in forma relativamente autonoma intorno al 1960¹³ testimoniano una tendenza a risolvere il conflitto di Antigone e Creonte, divenuti categorie dello spirito, in un antagonismo universale e atemporale. Non si tratta, beninteso, né di irrisolutezza né di mutamenti di rotta, bensì di una movenza creativa coerente e tutta interna alla filosofia dell'autore¹⁴, benché un arco evolutivo sia di fatto tracciato dai due testi pubblicati (di contro a una riscrittura privata più mossa): mentre per il Sérgio del 1930 *Antígona* poteva essere scritta solo da un portoghese in quella determinata congiuntura (“a «Antígona» de António Sérgio só podia ser escrita por um português, e neste momento preciso em que nos achamos...”) ¹⁵, nella versione del 1958 l'Attore proclama: “Passa-se a nossa tragédia ao nível do Espírito, sem um lugar no espaço, sem um século no tempo. É o espírito a elevar-se contra o poder que corrompe, — que corrompe sempre” (Scena 3) ¹⁶. Come l'interpretazione possa orientare diversamente le scelte traduttive fino a esiti tra loro incompatibili si può desumere dall'Atto III, Scena 1, a mio avviso il più problematico del dramma: tre Pastori conversano secondo i moduli della tradizione bucolica, prima di fuggire all'arrivo dei soldati di Creonte. La *contaminatio* di tragedia e idillio e la forma metrica risultano prive di antecedenti

¹² Si osservi che Sérgio nel 1958 decide di rimaneggiare per la pubblicazione la parte iniziale del dramma, a guisa di protome, trascurandone lo sviluppo: platonicamente, per lui è essenziale l'idea del conflitto tra Antigone e Creonte, che si pone alla radice, piuttosto che nel compimento (*l'entelechia*, si potrebbe dire) dei fatti.

¹³ Cfr. Morais (2020, pp. 31 ss. e 269 ss.).

¹⁴ Cfr. per es. Sérgio (1957b, p. 36): “a realidade – para nós – é o nosso espírito; [...] o que chamamos ‘sociedade’ vem a ser um sistema de relações sociais, existentes como ideias no nosso espírito; e [...] os únicos valores, portanto, os únicos fins, os únicos bens, – são os bens do espírito: isto é, os bons estados de consciência, as boas atitudes espirituais. Há que reduzir estes problemas humanos a problemas de dialéctica do espiritual, considerado este como realidade única”. Il saggio risale al 1928.

¹⁵ Sérgio (1931, p. 46).

¹⁶ È doveroso chiedersi fin dove si spinga in tale variabilità il tanto dibattuto razionalismo sergiano, così radicalmente ostile a ogni forma di empirismo (di “racionalismo radical” parla per es. Soveral, 2000, p. 22) da far dubitare un critico acuto come Vasco de Magalhães-Vilhena che ammettesse una realtà extra-mentale, come ricorda Hernâni Resende nel *Prefácio* a Magalhães-Vilhena (2013, p. 38): “a realidade concreta na sua materialidade independente do pensamento não pode estar em causa só por que os factos históricos são constructos científicos e a história uma construção, pois que então os factos não seriam mais do que pensamentos ‘qui ne tiendraient à rien’ e a história uma ‘fable convenue’” (le citazioni in francese sono tratte da M.-V., *Le Problème de Socrate*, 1949-1952). Di Magalhães-Vilhena (2013) v. passim, per es. p. 131 (“Cria-se por certo a *interpretação* do real, mas o *real*? Se o ‘real’ é já ‘interpretação’, de que é a ‘interpretação’? De ‘sinais sensíveis’? Mas os ‘sinais sensíveis’, de que são eles afinal sinais?); sulla risoluzione del noumeno sergiano in “actividade” (“de consciência”, “energia mental”, “acção espiritual” v. pp. 166-167; sulle implicazioni sociali v. p. 229 ss.

nel teatro classico¹⁷; l'intenzione delle battute non viene palesata dalle didascalie, che solo in un paio di casi fissano l'atteggiamento dei personaggi (la tristezza che coglie tutti per la fine di Euriala e la pensosità di Titiro). La bucolicità della situazione iniziale, enfatizzata dall'alterità straniante delle battute versificate, corrisponde certamente a una cesura rispetto alla dimensione politico-civile della *fabula*; lo stesso Titiro constata la lontananza cronotopica, per così dire, dallo scenario della lotta in corso. Del resto, se la forma drammatica dei primi due Atti è consona a una modalità comunicativa e partecipativa propria dello Stato democratico ateniese, la parentesi pastorale allude per il suo stesso canone a una fase apolitica della civiltà. Su tale base si possono affacciare a mio parere almeno tre interpretazioni, ciascuna delle quali comporta idealmente specifiche soluzioni nella lingua d'arrivo:

- a) nei termini di una prima formulazione di Morais (2001 p. 27), recepita da Bañuls Oller & Crespo Alcalá (2008, p. 297), i Pastori dell'Atto III simboleggiano "la pace e la quiete di una vita rurale estranea a ogni turbamento politico della città"; ecco perché Titiro può affermare (Scena 2): "Aqui, nesta paz, tudo nos chega como ruído ao longe. Oxalá nos não tragam para cá as suas guerras, êsses agora que aí vêm". Sérgio dunque celebrerebbe la relativa felicità dell'ambiente evocato e simpatizzerebbe per i personaggi che lo popolano, ovviamente senza ironia;
- b) la sofisticata elaborazione alessandrina potrebbe però sembrare incongrua in rapporto al ceto sociale più oppresso dalla piaga dell'analfabetismo; nel 1900, tre Portoghesi su quattro erano analfabeti e 4, 5 milioni di abitanti vivevano in campagna su un totale di 5,5 milioni (v. Mota, 2000, p. 17)¹⁸; nel 1930 ancora sette Portoghesi su dieci non erano in grado di leggere (v. Mónica, 1977, p. 321).

¹⁷ Nel testo di Sérgio si alternano liberamente decasillabi, contati fino alla tonica (analoghi agli endecasillabi nostrani) ed esassillabi, questi ultimi anche combinati; v. Morais (2001, pp. 34-35). Morais ha altresì dimostrato che Sérgio si ispira agli idilli teocritei I (4 e 11: ipotesi sul primo e sul secondo premio della gara musicale), IV (44-46: i vitelli rosicchiano i germogli dell'olivo), V (102-103: le caprette brucano un olivo selvatico), nonché III e VII per il nome di Titiro (Τίτυρος) e IV per quello di Coridone (Κορυδαύων). Si può ancora osservare che in III (un rustico *paraklausithyron*) ritroviamo il motivo della fanciulla celata – propriamente nascosta, in questo caso – in una grotta: si tratta di Amarillide, cantata da un capraio mentre Titiro accudisce le mandrie (1 ss.). In Theoc. *Id.* IV Batto evoca la morte dell'amata Amarillide (38 ss.), prima di un grossolano intervento consolatorio di Coridone; in *Antígona*, invece, è Coridone a narrare la morte accidentale della pastorella Euriala, avvenuta proprio nella grotta in cui tra poco verrà relegata un'altra innocente: Antigone.

¹⁸ Del resto, se i Contadini dell'Atto I, Scena 8 – analogamente ai Militari e ai Popolani dell'Atto III – fungono da esponenti della categoria sociale di appartenenza in rapporto sineddochico, l'artificialità della Scena dei Pastori suggerisce una trasfigurazione metaforica del referente extra-testuale. A me pare, anzi, che l'operazione più ardua (ma ineludibile) per l'interprete dell'*Antígona* sergiana consista proprio nello sceverare eventuali dinamiche metaforiche da quelle sineddochiche.

Inoltre, già Critobulo (Atto I, Scena 5) e Ortabora (Atto II, Scena 1) avevano accennato alla rovinosa condizione delle campagne, e alla fine dell'Atto I (Scena 8) Creonte aveva disdegnato la supplica di Contadini indigenti (che il sito dei Pastori non benefici di un particolare isolamento fisico si evince da particolari come la sua accessibilità alla massa dei popolani: cfr. Atto III, Scena 9). I Pastori potrebbero allora essere identificati con un ceto elitario, forse quello degli intellettuali appartati in un'oziosa solitudine e indifferenti alla dimensione politica, dolenti magari delle sorti di un'eroina libresa come la pastorella Euriala, ma colpevolmente ignari del sacrificio dell'eroina Antigone. La traduzione dovrebbe allora rispecchiare l'intenzione sarcastica di un'invettiva paludata;

- c) altrimenti, potrebbe trattarsi di una parodia della propaganda reazionaria del tempo sulla virtuosità della vita rurale; la scrittrice Virgínia Castro e Almeida, per es., così si pronunciava nel giornale *O Século* (5 febbraio 1927): "A parte mais linda, mais forte, e mais saudável da alma portuguesa reside nesses 75 por cento de analfabetos"¹⁹. In questo caso, occorrerebbe far sentire in traduzione il controcanto demistificatorio al nascente regime, senza però trascinarvi il ceto rurale, già rappresentato in quanto vittima.

In definitiva, il fattore disgiuntivo fra le tre interpretazioni e irrimediabilmente refrattario a soluzioni di compromesso è l'ironia, assente nella prima ipotesi e presente, con obiettivi diversi, nella seconda e nella terza. Rinunciando ad abbracciare drasticamente un unico percorso di senso, ho puntato alla fine a una traduzione fortemente stilizzata, vagamente arcadica per il lessico, la sintassi e il ritmo, non ostativa ad alcuna delle ipotesi delineate, a prezzo però – confesso – di una marcatura piuttosto fiacca. Ecco dunque i testi a confronto:

ATTO III, SCENA I

CORIDON, *um* PASTORINHO

CORIDON, reclinado sôbre o penhasco da esquerda, por cima da boca da caverna, toca na sua flauta uma melodia muito pura, esparsa na limpidez da tarde esplêndida; um

¹⁹ Cfr. Mónica (1977, p. 327); sul conservatorismo del regime v. in particolare p. 338 ss. Scrive Mota (2000, p. 21): "A valorização da vida no campo em detrimento da vida urbana é uma das componentes essenciais dessa política. Mais uma vez a reacção à República – o regime das cidades – é evidente. Salazar é, ele próprio, um «filho do campo» [secondo un discorso pronunciato al Ministério das Finanças il 3 dicembre 1933, n.d.r.]".

PASTORINHO, de costas para o espectador, na elevação central do segundo plano, apoiando-se ao seu cajado, contempla distraído o mar e o céu.

CORIDON (*Interrompendo a música*)

Eh, pastorinho, atende!

Sonhas com o murmurar das folhas brandas,

Ou perdeu-te o juízo a voz das Ninfas?

Desperta, pastorinho!

Não te enleves do céu, do mar tão plácido,

Que ao longe nos sorri na luz divina!...

Vá, pastorinho, à faina!

Olha-me aquelas cabras petulantes,

E o cabro sem pudor,

A mordiscar rebentos de oliveira!

Que Ninfa te encantou? Que tens? Que sonhas?

Acorda, pastorinho!

Vigia-me essas cabras!

Enxota-as com teu grito!

O PASTORINHO (*Gritando para a esquerda, fundo*)

Eh, Fálaros! Cimeta! E tu, Filina!

Fora de aí!

CORIDON

Lá vão!... Que Pan no-las proteja!

Deixa-as agora em paz!... Vê como a tarde é linda!

E escuta... Cuido ouvir... Esta voz, êste canto...

É Títiro que vem!

(TÍTIRO de fóra, a meia voz, canta uma melopea rústica; por fim, entra pela rampa do segundo plano, e assoma ao pé do PASTORINHO)

SCENA II

Os MESMOS e TÍTIRO

CORIDON

Ó Títiro! Que bem, que bem tu cantas!

Rivalizas com Pan, meu caro Títiro;

Com Pan dividirás a recompensa.

Se êle alcançar de prémio uma cabrinha,

Terás tu uma ovelha... Más que digo?
Galga para o pé de mim, e solta o canto,
Que quero ouvir-te mais!

TÍTIRO

Eu, Corídon? Aí? Sôbre a caverna?
Não, amigo, não quero; é mau agoiro!
Sai antes tu de lá, que essa bocarra...
Como te não repugna? Como a sofres?
Pasma de ver-te aí, pois certamente
Sabes melhor do que eu a sua história.

CORIDON

Dizes bem; tens razão; já desço, e fujo. *(Desce)*
Antro das Parcas, boca dos infernos,
Maldita sejas tu, por todo o sempre!...
Que lembranças de dôr me rememoras,
Meu Títiro! Que pena, e que tormentos!
Sou mais velho que tu — os anos passam...—
Pude assistir por isso ao caso triste...
Oh! Quão linda não era, e esbelta, e fresca
A pastorinha Euríala viçosa
Que ali morreu, na cova negregada!
Vê tu: ia cantando pelos montes,
Tôda alegria, e riso, e graça pura,
Falando à pedra, à flor, às avesinhas,
Quando a chuva a colheu. Eis toma abrigo
Naquela boca horrenda; e lá, curiosa,
Começa a andar, palpando nos rochedos,
Aqui, além... Desvia-se à direita,
Avança... Um passo dá, mais outro... e súbito,
No escuro, o chão lhe falta, e cai na treva!
Havia um corredor, que ninguém vira,
Ignorado de todos; nêle, a cova:
Essa cova maldita, de onde um dia,
— Muito tempo depois—, alguns pastores
Os despojos mortais da pastorinha

À luz de archotes, pávidos, acharam!
 (Ficam tristes, num sonho de que os tira a voz do PASTORINHO)

TRADUZIONE ITALIANA:

(Coridone, coricato sulla rupe di sinistra, sopra l'imboccatura della caverna, suona col flauto una melodia cristallina, diffusa nella limpidezza dello splendido pomeriggio; un Pastorello, che volge le spalle agli spettatori, sul rialzo centrale del secondo piano, appoggiandosi al suo bastone contempla distratto il mare e il cielo)

CORIDONE (interrompendo la musica)

Eh, pastorello, fa' attenzione!

Sogni il mormorio delle foglie tenere,

O ti ha tolto il senno la voce delle Ninfe?²⁰

Ridèstati, pastorello!

Non estasiarti al cielo, al mare così placido,

Che di lungi ci sorride nella divina luce!...

Va', pastorello, all'opera!

Guardami le capre petulanti²¹,

E il capro spudorato

Ulivigne gemme mordicchianti!

Qual Ninfa t'ha ammalciato? Che hai? Che sogni?

Ridèstati, pastorello!

Sorvegliami codeste capre!

Sospingile col tuo grido!

IL PASTORELLO (gridando verso sinistra, con voce profonda)

Eh, Fàlaro!²² Cimeta!²³ E tu, Filina!²⁴

Fuori di lì!

CORIDONE

Eccole là!... Che Pan ce le protegga!

²⁰ Le Ninfe sono dèe "terribili" (δεινάι) per la gente di campagna: cfr. Theoc. *Id.* XIII 44.

²¹ Cfr. Verg. *Ecl.* II 64-65: *florentem cytisum sequitur lasciva capella, / te Corydon, o Alexi* ("e la capretta pazzarella [insegue, scil.] il citiso fiorito; / Coridone, o mio Alessi, è te che insegue". Trad. di M. Cavalli in Cavalli, 1990, p. 17).

²² In Teocrito, *Falaros* (Φάλαρος) è il nome di un capro (V 103; VII 105, 118, 121).

²³ In Teocrito, *Cimeta* (Κυμαιθα) è il nome di una giovenca (IV 46); un nome simile, *Cineta* (Κύναιθα), in V 102 è attribuito a una capra.

²⁴ In Teocrito, *Filino* (Φιλίνοσ) è il nome di un pastorello delle *Talisie* (VII, 105, 118, 121). Occorre anche in II, 115.

Lasciale adesso in pace!... Vedi com'è splendido il meriggio!

E ascolta... Mi par di sentire... Questa voce, questo canto...

È Titiro²⁵ che viene!

(Titiro fuori scena intona, a mezza voce, una melopea rustica; infine, entra dalla rampa del secondo piano e compare accanto al Pastorello).

SCENA II

GLI STESSI E TITIRO

CORIDONE

Oh Titiro! Come bene, come bene canti!

Rivaleggi con Pan, mio caro Titiro;

Con Pan dividerai la ricompensa.

Se Lui otterrà in premio una capretta,

Avrai tu una pecora...²⁶ Che dico ancora?

Sali accanto a me e leva il canto,

Ché ancor desidero ascoltarti!²⁷

TITIRO

Io, Coridone²⁸? Lì? Sulla caverna?

Non voglio, amico, no; è di cattivo augurio!

Ma tu, piuttosto, vieni via di lì, che quelle fauci...

Come non t'inorridiscono? Come puoi tu sopportarle?

Vedere te costì mi meraviglia, poiché di certo

La storia lor meglio di me conosci.

CORIDONE

Dici bene; hai ragione; scendo tosto, e m'allontano. *(Scende).*

Antro delle Parche, bocca degli inferni,

Sii tu maledetta, per l'eternità!...

Che ricordi di dolore mi richiami,

²⁵ Nome di un personaggio teocriteo (*Id.* IV, 50; V, 6 ecc.) e virgiliano (*Tityrus*: v. *Ecl.* I; III 20, 96; V 12; VI 4; VIII 55; IX 23-4).

²⁶ Cfr. *Theoc.* *Id.* I 9 ss.

²⁷ Anche questa richiesta di Coridone ricorda l'invito a salire su un'altura e a intonare il canto che in *Theoc.* *Id.* I 12-14 Tirsi rivolge al Capraio, offrendosi peraltro di pascere gli animali al posto suo.

²⁸ Per ragioni di eufonia e di mimesi dell'originale, assegno al nome *Coridone* una pronuncia sdrucchiola – già peraltro "sdoganata" da Marina Cavalli nella sua traduzione delle *Bucoliche* (cfr. Cavalli, 1990, pp. 13-19) – invece della piana, più corretta filologicamente e inoltre legittimata dall'accezione antonomastica moderna di "omosessuale".

Quale pena e che tormenti, mio Titiro!
 Di te più vecchio son – passano gli anni... –
 Quindi assister potei al caso triste...
 Quanto bella, leggiadra e fresca
 Era, oh! la pastorella Euriala vezzosa
 Che là morì, nell'infausta fossa!
 Ve': pei monti già cantando,
 Gioia e riso e grazia pura,
 A pietre, fiori, augellin parlando,
 Finché la pioggia la sorprese. Ecco, ripara
 In quella bocca orrenda; e là, curiosa,
 Principia a andar, le palme sulle rocce,
 Qui, là... A destra prende,
 Avanza... Un passo fa, e un altro... e all'improvviso,
 Nell'oscurità, le manca sotto il suolo e precipita nel buio!
 Una calle v'era, mai da alcuno vista,
 E a tutti ignota; in essa era la fossa:
 Questa maledetta fossa, ove un giorno
 Dei pastori – molto tempo dopo –
 Della pastorella le mortali spoglie
 Alla luce delle torce trovarono, sgomenti!

(Si rattristano in un sogno da cui li distoglie la voce del Pastorello)

Vorrei concludere con una considerazione più generale sul metodo del mio lavoro. Tra le attività in cui Sérgio estrinsecò il suo poliedrico talento includiamo anche la traduzione di numerose opere, letterarie e filosofiche²⁹, fra le quali, in un'edizione dell'Università di Coimbra (1930), le *Meditationes de prima philosophia* o *Méditations métaphysiques* di Cartesio (1647). Ebbene, in una lettera del 08/04/1930 indirizzata a Joaquim de Carvalho³⁰ Sérgio annota: "Servi-me bastante da lição latina, e procurei dar ao texto português mais ar, clareza e elegância que ao francês, e sobretudo, melhor ritmo, melhor musicalidade"³¹. Si noti che per Sérgio il compito del traduttore

²⁹ Sull'argomento v. Veloso (1983, passim).

³⁰ V. Catroga & Veloso (1983, p. 974).

³¹ Qualche tempo dopo, il 22 luglio, scriverà al medesimo destinatario: "Rabisquei uma tragédia, com assunto na aparência antigo e na realidade moderníssimo": v. lettera n. 27 in Catroga & Veloso (1983, p. 977).

non consiste nell'elaborazione di un nuovo testo per quanto possibile equivalente all'originale, nei pregi, dunque, come anche nei difetti di forma e contenuto: il traduttore sergiano, svincolato da ogni impegno di fedeltà estetica, all'occorrenza ha tutto il diritto di migliorare il testo di partenza (il francese, ma anche il latino), secondo una logica non di confronto paritario con l'autore, ma di competizione e persino di superamento. All'epoca della mia traduzione non conoscevo la lettera in questione; ma avrei io osato adottare per *Antígona* i criteri professati dall'autore? Certamente, in un'ottica migliorativa, avrei modificato i lamenti di Ismene e di Creúsa angosciate, che oggi suonano un po' stucchevoli e che difficilmente reggerebbero la scena. Eppure, come non tenere conto del fatto che Sérgio difendeva le battute di Ismene in quanto espressione di un'ansia patologica, allegando persino il parere di un medico³²? È per rispetto dell'autore che ho sempre evitato di ergermi ad *artifex additus artificii*, riservandomi solo, qualche volta, una mossa euristica: quella di immaginare che Sérgio alla fine degli anni Venti si fosse rifugiato in Italia e avesse deciso di far parlare la sua Antigone nella lingua locale. Se la mia resa non è sempre aggraziata, occorre aggiungere che non vi è bellezza che non trovi riscontro nell'originale e almeno dal punto di vista etico, se non sempre da quello estetico, credo di non avere servito troppo indegnamente il *nostro* António Sérgio.

Riferimenti bibliografici

- Bañuls Oller, J. V. & Crespo Alcalá, P. (2008). *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*. Bari: Levante.
- Campos Matos, A. (2019). «Diálogo» com António Sérgio [1883-1969] (3.a ed.). Lisboa: Colibri.
- Catroga, F. & Veloso, A. (Eds.). (1983). *António Sérgio: cartas do exílio a Joaquim de Carvalho (1927-1933)*. *Revista da História das Ideias*, 5, 951-1016.
- Cavalli, M. (Ed.). (1990). *Virgilio. Bucoliche*. Milano: Mondadori.
- Magalhães-Vilhena, V. de (2013). *António Sérgio. O Idealismo Crítico: Génese e Estrutura. Raízes Gnoseológicas e Sociais. Estudo Social das Ideias* (Edição, Prefácio e Notas de Hernâni Resende). Lisboa: Colibri.
- Mónica, M. F. (1977). "Deve-se ensinar o povo a ler?": a questão do analfabetismo (1926-39). *Análise Social*, 13 (50), 321-353.
- Morais, C. (2001). A *Antígona* de António Sérgio: um 'estudo social em forma dialogada'. In C. Moraes (Ed.), *Máscaras portuguesas de Antígona* (pp. 13-38). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Morais, C. (2007). A dramatização do mínimo essencial do mito de *Antígona* em António Sérgio. *Forma Breve*, 5, 67-76.

³² Sérgio (1931, p. 46).

- Morais, C. (2017). Antonio Sergio's Antigone Revisited: Two Invectives against the Salazar Dictatorship. In C. Morais, L. Hardwick & M. F. Silva (Eds.), *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth* (pp. 140-159). Leiden: Brill.
- Morais, C. (2020). António Sérgio. *Antígona(s): quatro variações sobre um mito*. Lisboa: Âncora Editora.
- Mota, C. A. de Magalhães Gomes (2000). *António Sérgio Pedagogo e Político*. Porto: Cadernos do Caos. (<http://www.carlosmota.info/docs/AntSerg.pdf>). Última consultazione: 16/02/2020 (i numeri di pagina da me forniti si riferiscono al conteggio elettronico).
- Mota, C. (2015). António Sérgio e a cultura em Portugal. In C. Natário, C. C. Bezerra, E. M. Carlos & R. Epifânio (Orgs.), *Errâncias de um Imaginário: entre o Brasil, Cabo Verde e Portugal* (pp. 73-87). Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras.
- Sá, V. (1979). *A historiografia sociológica de António Sérgio*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Sérgio, A. (1931). A *Antígona* de António Sérgio e os mocinhos da *Acção* de Coimbra. *Seara Nova*, 243 (19 marzo 1931), 45-46.
- Sérgio, A. (1957a). *Ensaaios*, t. II (2.^a ed.), Lisboa: Publicações Europa-América.
- Sérgio, A. (1957b). Considerações sobre o problema da cultura. In *Ensaaios*, t. III (2.^a ed.) (pp. 33-80). Lisboa: Seara Nova.
- Sérgio, A. (1972). *Obras completas. Ensaaios*, t. IV (ed. crítica orientada por Castelo Branco Chaves et al.). Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora
- Sérgio, A. (2014). *Antigone*, saggio introduttivo di M. P. Pattoni, premessa al testo, traduzione, note e appendici di C. Cuccoro (2.^a ed.). Milano: EDUCatt.
- Soveral, E. A. (2000). *O pensamento de António Sérgio. Síntese interpretativa e crítica*. Porto: Granito Editores e Livreiros.
- Veloso, A. M. (1983). António Sérgio tradutor. A tradução das «Meditationes/Meditations» de Descartes (1930). Primeira aproximação: paleografia e lexicografia. *Revista de História das Ideias*, 5 (1), 247-319.



António Sérgio

António Sérgio: um programa de leituras visando a formação de leitores literários

José António Gomes

Instituto Politécnico do Porto (Escola Superior de Educação)

Para definir um dos aspetos centrais do lugar que António Sérgio (Damão, 1883 – Lisboa, 1969) ocupa na história da cultura portuguesa, recorrerei a Óscar Lopes:

Como acontece com todos os renovadores da mentalidade portuguesa em cuja linhagem espiritual se insere, como Verney, Herculano, Antero, as [...] reflexões [de Sérgio] não apenas se estendem a matéria de estética literária (e outra), como merecem, também, ser por ela aferidas. E um dos seus méritos consiste em fomentar uma conexão problemática e, pois, verdadeiramente humanística, entre os temas de cogitação literária e os de cogitação pedagógica, sociológica, filosófica, etc. (Lopes, 1970, p. 229).

Creio que a conexão a que alude Óscar Lopes existe no que respeita à produção de natureza literária que António Sérgio quis dirigir aos mais novos, a qual radica num pensamento pedagógico, explanado em obras diversas e noutros escritos, incluindo os diplomas legais que assinou enquanto Ministro da Instrução Pública, deles se destacando a Portaria 3.891, de 2 de Fevereiro de 1924 (mas publicada a 8, no *Diário da República*), em bom rigor um texto de didática que traça diretrizes muito concretas quanto à renovação dos processos de iniciação à leitura e à escrita. O método globalizante era o princípio geral a aplicar nesta tentativa de alterar conceções e práticas, procurando-se contrariar uma tradição muito influenciada pelo método João de Deus. Neste diploma legal, além de se advogar, na fase de iniciação, o uso de contos, refere-se que, na fase da “leitura e composição de trechos”, se deverá recorrer “de preferência a contos ou romances populares e fábulas, cheios

de animação e de forma muito simples” dando-se esses textos “à criança para ela os ler e depois escrever o seu resumo no quadro e no papel” (Sérgio, 1924, p. 209).

É contudo numa carta escrita, sete anos antes, a Álvaro Ribeiro, no quadro da colaboração de Sérgio com a *Renascença Portuguesa* – “movimento cultural e cívico, marginal em relação a partidos e forças políticas”, mas que pretendia “pôr ao serviço de um propósito de regeneração nacional as mais lúcidas inteligências portuguesas”, no contexto daqueles anos que se seguiram à revolução republicana de 1910 e na perspectiva de uma “era de progresso e construção” (Fernandes, 1972, p. 5) –, é nessa carta, dizia, que se pode ler referência a um específico projeto sergiano no domínio da criação de livros para os mais jovens.

Datada de 21 de Maio de 1917, a carta é a vários títulos interessante:

Têm-me pedido alguns papás e mamãs que lhes inculque livros para crianças em português. Difícil coisa, porque, como sabe, a nossa literatura infantil prestável é ultra-resumida. Lembrei-me, pois, de fazer uma série de *Contos para Crianças tirados de escritores portugueses*, adaptação de temas da literatura nacional. Não sei ainda se ela poderá dar um número suficiente de temas *infantilizáveis*, porque ainda não analisei os nossos escritores sob esse ponto de vista. No entanto rabisquei ontem uma *Abóboda*, adaptação de Herculano, que hoje li a um auditório infantil com magnífico êxito. Pergunto:

Acha que a *Renascença* deve editar a colecção? [...]

Como ilustrá-los [aos contos]? Quem deve encarregar-se da ilustração? [...]

Que tal lhe parece a ideia? Quanto a mim, tem a vantagem de ir familiarizando as crianças com certos nomes e assuntos da nossa literatura. Seria bom juntar a cada volume uma nota, em estilo infantil, sobre o autor do tema e sua obra, talvez com um retrato? [...] A *Abóboda* não tem mais de 2000 palavras (a do Herculano tem 17000).

(Sérgio, 1972, pp. 53-54)

A adaptação de *A abóboda* (o termo *adaptação* é justamente o utilizado na carta) terá sido, pois, dos primeiros textos para a infância (não o primeiro) saídos da pena de António Sérgio. Não creio que alguma vez tenha sido editado, mas não posso garantir. Não o encontrei na pesquisa a que procedi, pelo que provavelmente se perdeu ou se encontra inédito no espólio do autor.

Este fragmento da carta a Álvaro Pinto elucida-nos, por um lado, sobre a preocupação de Sérgio com a existência, em número insuficiente, de livros de qualidade para a infância, em Português (preocupação que já vinha de Eça de Queiroz e comum, supõe-se, a vários escritores da Primeira República) e, por outra parte, sobre a forma de produzir tais livros, bem como sobre a tipologia de obra em que – apostando na

literatura, importa sublinhá-lo, e em *clássicos* – Sérgio estava a pensar, e que seria aquela ao alcance da sua capacidade de criação. Estamos a referir-nos à *adaptação*.

Recorrerei, por isso, ao termo *adaptação* no sentido que lhe é dado pelas investigadoras galegas Blanca-Ana Roig Rechou e Monica Domínguez Pérez (2005), ao enquadrarem, de acordo com diversos teóricos – entre eles Genette (1982) (em *Palimpsestes*) –, a *tradução*, a *versão* e a *adaptação* dentro dos fenómenos de *reescrita*, *transdução* ou *transformação textual*, e ao proporem para a *adaptação* a seguinte definição:

Translación dun texto para amoldalo a outro sistema semiótico, a un destinatario diferente, a unha colección determinada... preservando a historia inicial. Pode vir acompañada ou non da tradución.

Entre as *adaptacións ad usum delphini*, realizadas para un público infantil, pódese citar *El Quijote* (1964), que resume en cincuenta páxinas o extenso libro de Cervantes.

(Roig Rechou & Domínguez Pérez, 2005, p. 12)

No glossário que estou a citar, as autoras referem ainda um tipo peculiar de *adaptação* que aqui nos não ocupa: a *transformação* de um texto não dramático num texto espetacular.

Para entendermos e descrevermos este domínio peculiar da obra sergiana, somos obrigados a ter como base o conceito de *adaptação*, pois o que, no essencial, o nosso autor levou a cabo na sua criação para a infância – não tão escassa assim – foi precisamente um projeto de *adaptações*. Este projeto, sobretudo de *adaptação* de textos “para adultos” a destinatários diferentes, o público infantil, e a coleções determinadas, era já anunciado na carta a Álvaro Ribeiro, e dele apenas é de excluir a primeira obra que publicou: *O navio dos brinquedos* (1914). Outra dimensão desse projeto contemplaria a *adaptação/recriação* de contos tradicionais de origem popular.

Quanto a *O navio dos brinquedos*, trata-se de um texto ilustrado por Vasco Lopes de Mendonça, em que o opositor à participação de Portugal na Primeira Grande Guerra, que Sérgio – sublinhe-se – foi, refere uma iniciativa concreta que apresenta como modelar. Num estilo oralizante e coloquial, de envolvimento do destinatário intratextual criança – o *vocês* implícito nas diversas interpelações: “Imagem”, “Pois não acham bonita a história? E não têm vontade de saber como foi que isso se fez?” (Sérgio, 1914, pp. 3 e 4) – situação que obviamente visava captar, no plano extratextual, a atenção de um público infantil –, o narrador de *O navio dos brinquedos* conta como, pensando no Natal, os meninos norte-americanos reuniram brinquedos para enviar, num navio, às crianças italianas, cujos pais combatiam nas trincheiras. Com

o óbvio intuito de frisar as ideias de troca e de reciprocidade, aproveita-se para evocar o primeiro “navio”, de madeira e não de ferro, que, fazendo percurso inverso, ligou a Europa à América, capitaneado por alguém de origem italiana, Cristóvão Colombo. Mas o breve texto de Sérgio, bem ao jeito de algumas obras para a infância do período da Primeira República, apostadas numa luta contra o atraso português em diversas áreas da vida social e cultural, não esconde o seu caráter de narrativa exemplar, constituindo um elogio do espírito trabalhador, diligente, solidário dos norte-americanos e, conseqüentemente, dos seus filhos.

Como se disse, as demais obras para crianças e jovens de Sérgio pertencem sobretudo ao campo das adaptações, mas são bem reveladoras de uma preocupação partilhada por diversos escritores e intelectuais da Primeira República, animados de um espírito de renovação de mentalidades e de reforma da educação em Portugal – aberto por exemplo às pedagogias de Maria Montessori e de Jean-Ovide Decroly – e, por outro lado, assumindo a missão cívica e pedagógico-cultural de colocar os clássicos da literatura universal ao alcance das crianças e do povo, como irá fazer também António Sérgio. Esta missão prolongou-se para lá do fim da Primeira República, com diversas obras editadas já no tempo da ditadura, pois Sérgio, Aquilino, Cortesão, João de Barros e outros – republicanos e antifascistas – jamais abririam mãos dos seus ideais. Nesta linha, João de Barros trouxe a lume, em prosa, *A Odisseia de Homero: As aventuras de Ulisses, herói da Grécia Antiga* (1930), *Os Lusíadas de Luís Vaz de Camões contados às crianças e lembrados ao povo* (2.ª ed., 1930), *Viriato Trágico* (1940), poema de Braz Garcia de Mascarenhas (século XVII), *A Eneida de Virgílio contada às crianças e ao povo* (1947), além de uma adaptação livre de *Viajens de Gulliver* [1958?], de Jonathan Swift; Aquilino Ribeiro deu-nos uma magnífica *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto: Aventuras extraordinárias dum português no Oriente* (1933); e Marques Braga publicou, em 1934, uma adaptação em prosa de *A Divina Comédia de Dante*. Outros exemplos, certamente ideados ainda no tempo da Primeira República, mas só mais tarde editados, poderiam ser referidos.

Observe-se, num aparte, que a tradição destas adaptações de clássicos direcionadas para o público infanto-juvenil teve continuidade ao longo de todo o século XX: Afonso Lopes Vieira adapta o *Amadis de Gaula*, em *O conto de Amadis de Portugal para os rapazes portugueses* (1938); Arthur Lambert da Fonseca adapta, por exemplo, o *El cantar de Mio Cid*, em *O Cid Campeador* (1962); Maria Alberta Menéres, em *Ulisses* (1970), propõe uma adaptação da *Odisseia* muito livre, criativa e bem-sucedida para crianças; António Mota adapta *O Conde de Montecristo*, de Alexandre Dumas pai, em 1990; Alberto Oliveira Pinto adapta *A canção de Rolando*, em 1991; Hélia Cor-

reia, em *A ilha encantada*, oferece uma adaptação para jovens de *A tempestade*, de Shakespeare; Frederico Lourenço dá-nos *A Odisseia de Homero adaptada para jovens* (2005) e *A Ilíada de Homero adaptada para jovens* (2014). É apenas uma mão cheia de exemplos – o rol é incomparavelmente maior – de um certo tipo de adaptações, sempre discutíveis e até rejeitadas por muitos, que, no entanto, desempenharam um inegável papel de divulgação – se se quiser, até, de primeira aproximação – dos clássicos da literatura, o qual, hoje em dia, tende a ser reabilitado, por razões que se prendem com a crescente dificuldade de acesso às grandes obras do passado por parte da infância e juventude.

Voltando a Sérgio, pode-se acrescentar que, às motivações ideológicas apontadas para a sua intervenção no campo do livro infantil e juvenil, se somava uma preocupação de natureza pedagógica relacionada com o desenvolvimento da competência leitora, e que aqui pretendo sublinhar: a disponibilização de diferentes tipologias de obras vocacionadas para diferentes faixas etárias.

Os principais livros infantis de Sérgio começaram a ser publicados na década de 20 do século passado, em plena Primeira República. Ilustrados ambos pela grande Raquel Roque Gameiro, *Na terra e no mar* é de 1924 (vide Sérgio, 2008a) e *Contos gregos* do ano seguinte (vide Sérgio, 2008b), e, neste último, o autor adapta um segmento das *Metamorfoses* de Ovídio (43 a.C – 17 ou 18 d.C.) (“Filémon e Báucis”); partes do poema épico *A Argonáutica* (ou *Os Argonautas*) de Apolónio de Rodes (século III a.C.) (“História dos Argonautas”); e ainda um segmento bem conhecido da *Odisseia* (“O cão de Ulisses”).

A dança dos meses é de 1926 e o texto viria a ser incluído numa posterior edição alargada de *Os conselheiros do Califa* (vide Sérgio, 1983, pp. 23-31); tem ilustrações de Mamia Roque Gameiro que igualmente ilustra *O ratão pelado*, do mesmo ano (este conto integraria mais tarde a edição *Os dez anõezinhos da Tia Verde-Água*; vide Sérgio, 2008c, pp. 19-39).

Os conselheiros do Califa data de 1927 e o conto é acompanhado de “O cavalo de Alexandre”. Posteriormente, esta coletânea de Sérgio viria a agregar mais quatro textos.

As breves considerações que se seguem baseiam-se, pois, em edições hoje disponíveis (vide Referências bibliográficas), excelentemente ilustradas por Luís Filipe de Abreu – refiro-me às da Sá da Costa Editora – e, na maioria, diferentes das primeiras edições, quanto ao número e à organização dos textos em cada volume.

Embora alguns dos livros, tal como hoje se apresentam (isto é, como coletâneas englobando vários contos), careçam de certa unidade e coerência (caso de Os

conselheiros do Califa), pode-se dizer que é em *Os dez anõezinhos da Tia Verde-Água* (1.ª ed.: 1945?), um dos mais coerentes, que Sérgio dá expressão a convicções sobre a importância dos contos tradicionais de origem popular na formação inicial de leitores. E, como tal, reconta/adapta três contos populares: parece ir buscar “Os dez anõezinhos da Tia Verde-Água” (saturado, aos olhos de hoje, de incorreção política) à recolha histórica de Teófilo Braga (*Contos tradicionais do povo português*, 1.ª ed., 1883; 2.ª ed. ampl., 1914); da de Adolfo Coelho (*Contos populares portuguesas*, 1879) parece retirar “História da Carochinha” (Coelho, 2001, pp. 79-84), alterando-a significativamente, dando-lhe o título “O ratão pelado” e substituindo a Carochinha por uma Formiga; “A cabana dos lobos”, por seu lado, vem provavelmente da recolha de Teófilo Braga, onde se intitula “As vozes dos animais” (Braga, 2002, pp. 369-370), constituindo uma variante de “Os músicos de Bremen”, de Jacob e Wilhelm Grimm (1984, pp. 51-61)¹. Note-se que a relação destes contos populares adaptados por Sérgio era já apontada num pequeno mas pioneiro estudo da autoria de Maria Teresa Pereira de Carvalho Figueiredo (1988, pp. 11-15), que tece, além disso, pertinentes considerações sobre as preocupações pedagógicas do autor.

Em outro livro, *Na terra e no mar* (1924), surge ainda o conto “A guerra do grilo e do leão” que provém da recolha de Consiglieri Pedroso, *Contos populares portuguesas* (1910)², onde figura com o título “O grilo e o leão” (Pedroso, 1985, pp. 195-196), e um segundo conto tradicional de origem popular, “O príncipe encantado”, cuja exata proveniência não me foi possível até ao momento determinar.

Se *Os dez anõezinhos da Tia Verde-Água* (o conto que dá título à coletânea é adaptado de texto popular recolhido por Braga, 2002, pp. 286-287) me parece a coletânea em que o léxico, a sintaxe e os enredos são mais simples, em *Na terra e no mar* sobe-se um degrau em termos de dificuldade, dando-se continuidade não apenas à aposta no conto tradicional de origem popular (existem dois), mas abrindo-se também o leque da oferta narrativa, que contempla agora textos oriundos de outras latitudes culturais – há um conto popular indiano, um russo e a adaptação de um texto da obra de um dos mais relevantes escritores ingleses de literatura para a infância, além de notável poeta e autor de ficções narrativas: Rudyard Kipling, Prémio Nobel da Literatura em 1907. Sérgio dá à sua versão o título “História da baleia”

¹ Utilizo as seguintes edições: Braga, 2002; Coelho, 2001; e Grimm, 1984.

² Utilizo a seguinte edição: Pedroso, 1985.

e o texto de Kipling em questão é “How the whale got its throat”, narrativa de cariz etiológico, extraída da famosa obra *Just so stories*, originalmente publicada em 1902³.

Embora interessante, *Os conselheiros do Califa* é porventura o livro mais heterogéneo, pois nele se reúnem adaptações de um conto popular do Médio Oriente e da Índia – o que empresta título à obra⁴ – e da história de Bucéfalo, o cavalo de Alexandre, contada pelo grego Plutarco (46 d.C. – 120 d.C.) na sua biografia de Alexandre. Em seguida, surgem “A dança dos meses”, “As duas bonecas” – parece ser também um conto indiano (e não nos esqueçamos que Sérgio nasceu em Damão, antiga Índia Portuguesa) – e, finalmente, “O menino que não queria tomar a sopa”, que é uma história em verso rimada, claramente mais infantil, ao jeito das lengalengas de tipo acumulativo.

Num ensaio que publiquei, em 2007, com Ana Margarida Ramos e Sara Reis da Silva, caracterizámos da seguinte forma o conjunto desta produção para a infância de António Sérgio:

Recupera-se e recria-se, com particular vivacidade e desenvoltura, o imaginário da literatura tradicional, às vezes também da produção erudita e canónica (incluindo a clássica). Implicando directamente o leitor, com quem dialoga e parece trocar impressões, o narrador, herdeiro legítimo do contador de histórias, revisita o universo tradicional português, oriental e grego (universal, afinal), revelando uma capacidade de comunicação invulgar. As marcas da oralidade, a presença de paralelismos, rimas várias e jogos de palavras caracterizam um discurso fluente e próximo da espontaneidade, incapaz de deixar o leitor indiferente e prendendo-o à magia dos universos recriados.

(Gomes, Ramos & Silva, 2007, p. 21)

Por último, é de assinalar ainda a obra *História Trágico-Marítima: Narrativas de naufrágios da época das conquistas*, editada em 1934 (vide Sérgio, 2015), o livro de António Sérgio mais vocacionado, pela sua extensão, pelo léxico e pelo conteúdo, para o público adolescente. Da compilação de Bernardo Gomes de Brito publicada em 1735 e 36, sobre a face negra e trágica das navegações portuguesas em África,

³ Existe uma tradução para Português, de reconhecida qualidade, da obra *Just so stories*, realizada pela escritora e tradutora Ana Saldanha, no âmbito dos seus estudos de doutoramento, na Universidade de Glasgow, focados em Kipling, na obra deste autor para a infância e na sua tradução. O título em Português é *Histórias assim mesmo* e a edição data de 1999. Aí se pode ler “Como a Baleia arranhou a garganta” (Kipling, 1999, pp. 13-20), que corresponde ao conto adaptado por Sérgio.

⁴ Confronte-se com a versão “The lost camel, an Indian folktale”, texto recontado por David Heathfield (2020) e retirado de <https://worldstories.org.uk/reader/the-lost-camel/english/441>

Oriente e Brasil, o adaptador seleciona cinco relatos, começando pelo do célebre “Naufrágio de Sepúlveda”, em 1552, a que se seguem “A catástrofe da nau Santiago” (1585), “A tragédia dos baixos de Pêro dos Banhos” (1555), “O triste sucesso da nau São Paulo” (1560), e “As terríveis aventuras de Jorge de Albuquerque Coelho” (1565). Nas edições que conhecemos, o texto é acompanhado por um “Vocabulário” (vide Sérgio, 2015, pp. 135-143) no final, que julgamos ser da responsabilidade de Sérgio, tal é a profusão de termos de navegação ou que designam componentes das embarcações quinhentistas.

Não foi meu propósito analisar, na obra de António Sérgio para a infância e a juventude, os processos de transformação textual ocorridos na transição dos hipotextos, ou textos de partida, para os hipertextos, ou textos de chegada, na ótica de Genette (1982), em *Palimpsestes*. Seria trabalho para uma tese.

O meu intento é, sim, colocar em destaque o que me parece ter sido uma realidade: a existência, na mente de António Sérgio, de um programa de escrita materializável num catálogo de leituras a propor ao público infantil e juvenil (e às escolas), tendo em vista uma *formação progressiva do leitor literário apostada na diversidade*.

Essa diversidade era composta, por um lado, por textos de diferente nível de complexidade, direccionados a distintas faixas etárias: “O menino que não queria tomar a sopa”, para crianças em idade pré-escolar; *Os dez anõezinhos da Tia Verde-Água* para um público em idade de frequentar a escola primária; *Os conselheiros do Califa* e alguns contos de *Na terra e no mar* para crianças no final da primária e para pré-adolescentes; a adaptação da *História Trágico-Marítima* para adolescentes – isto para só apontar alguns exemplos. Finalmente, tratava-se de textos que, por vezes, procuravam abrir portas para diferentes realidades culturais (a primeira obra de Sérgio para a infância, *O navio dos brinquedos*, situa-se desde logo, como se viu, nesse terreno do diálogo entre culturas).

Por outro lado, e embora sejam, na esmagadora maioria, textos de prosa narrativa – os quais tematizam, não raro com humor, *suspense* e um claro apuro de linguagem, valores como o saber observar e pensar, a solidariedade, o trabalho, a relatividade da força, como afirma Luísa Ducla Soares⁵ –, estas produções previam, e indiretamente preconizavam, um programa variado de leituras conducente à *formação de um leitor literário*, programa esse que contemplava por exemplo: a chamada “rima infantil” (“O menino que não queria tomar a sopa”); o conto tradicional português de origem popular (exemplar, maravilhoso, facecioso, etc.); o conto tra-

⁵ Citada por Figueiredo, 1988, p. 17.

dicional oriundo de outras culturas, nomeadamente orientais; a fábula; a narrativa extraída de clássicos gregos e latinos, a lançar uma ponte para esses mesmos clássicos (*Odisseia, Metamorfoses*, etc.); a história de recorte aventuroso, e de natureza etiológica, de um escritor contemporâneo (Kipling); o relato hiperbólico, de fundo histórico, para leitores mais maduros...

Por tudo isto, creio que é altura de regressar a António Sérgio e ao seu importante legado, tanto no campo da pedagogia e da didática como, por que não dizê-lo, no domínio da *educação literária* dos mais jovens.

Referências bibliográficas

- Braga, T. (2002). *Contos tradicionais do povo português*, vols. 1 e 2 (6.ª ed.). Lisboa: Dom Quixote (1.ª ed., 1883; 2.ª ed. ampliada, 1914).
- Coelho, A. (2001). *Contos populares portugueses* (6.ª ed.). Lisboa: Dom Quixote [1.ª ed., 1879].
- Fernandes, R. (1972). Introdução. In A. Sérgio, *Cartas de António Sérgio a Álvaro Pinto (1911-1919)* (pp. 5-10). Lisboa: Edição da Revista Ocidente.
- Figueiredo, M. T. P. C. (1988). *A literatura infantil na obra de António Sérgio* (estudo apresentado no âmbito do seminário de Literatura e Sociedade do Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesas – Literatura Infantil). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gomes, J. A., Ramos, A. M. & Silva, S. R. (2007). Produção canonizada na literatura portuguesa para a infância e a juventude (século XX). In J. A. Gomes, & B.-A. Roig Rechou (Eds.), *Grandes autores para pequenos leitores* (pp. 13-51). Porto: Deriva.
- Grimm, J. & Grimm, W. (1984). *Contos de Grimm* (escolha, tradução e prefácio de Graça Vilhena). Lisboa: Relógio d'Água.
- Heathfield, D. (2020). The lost camel, an Indian folktale. Retirado de <https://worldstories.org.uk/reader/the-lost-camel/english/441> em 27 de fevereiro de 2020.
- Kipling, R. (1999). *Histórias assim mesmo* (tradução de Ana Saldanha). Lisboa: Caminho.
- Lopes, Ó. (1970). *Ler e depois – Crítica e interpretação literária /1*. Porto: Inova.
- Pedroso, C. (1985). *Contos populares portugueses*. Lisboa: Vega [3.ª ed. rev. e aumentada, 1910].
- Roig Rechou, B.-A. & Domínguez Pérez, M. (2005). Glosario. In B.-A. Roig Rechou (Ed.), *Hans Christian Andersen, Jules Verne e El Quijote na literatura infantil e xuvenil do marco ibérico* (pp. 11-17). Vigo: Xerais.
- Sérgio, A. (1914). *O navio dos brinquedos* (ilustrações de Vasco Lopes de Mendonça). Lisboa: Tip. do Anuario Commercial.
- Sérgio, A. (1924). Portaria n.º 3. 891. *Diário da República*, I série, n.º 25, 8 de Fevereiro, pp. 207-210.
- Sérgio, A. (1972). *Cartas de António Sérgio a Álvaro Pinto (1911-1919)* (introdução e notas por Rogério Fernandes). Lisboa: Edição da Revista Ocidente.

- Sérgio, A. (1983). *Os Conselheiros do Califa* (2.^a ed. com ilustrações de Luís Filipe de Abreu [1.^a ed., 1927]). Lisboa: Sá da Costa.
- Sérgio, A. (2008a). *Na Terra e no Mar* (3.^a ed., com ilustrações de Luís Filipe de Abreu [1.^a ed., 1924]). Lisboa: Sá da Costa.
- Sérgio, A. (2008b). *Contos Gregos, Gregos* (3.^a ed., com ilustrações de Luís Filipe de Abreu [1.^a ed., 1925]). Lisboa: Sá da Costa.
- Sérgio, A. (2008c). *Os Dez Anõezinhos da Tia Verde-Água, Água* (3.^a ed., com ilustrações de Luís Filipe de Abreu [1.^a ed., 1945?]). Lisboa: Sá da Costa.
- Sérgio, A. (2015). *História Trágico-Marítima: Narrativas de naufrágios da época das conquistas*. (ilustrações de Jorge Mateus [1.^a ed., 1934]). Porto: Porto Editora.



António Sérgio

Para uma leitura dos *Contos Gregos*, de António Sérgio

Maria Fernanda Brasete

CLLC, Universidade de Aveiro
CECH, Universidade de Coimbra

1. Introdução: A obra infantil de António Sérgio e o seu ideário pedagógico

Como outros escritores da sua geração¹, António Sérgio empenhou-se na criação e publicação de uma literatura infantil de qualidade, mas de acordo com o seu ideário pedagógico entendia que o primeiro contacto das crianças com as histórias infantis devia ser, não pela leitura, mas através da oralidade², pela narração a

¹ Para um enquadramento dos principais fatores que contribuíram para o desenvolvimento da literatura para a infância, em especial no primeiro quartel do século XX, vejam-se os excelentes estudos do reconhecido especialista português de literatura infantojuvenil José António Gomes (Gomes 1997; 1998, pp. 329-350). E, só por curiosidade, convém relembrar que, precisamente, no ano de 1924, fora publicado *O Romance da Raposa*, de Aquilino Ribeiro (com ilustrações do artista francês Benjamin Rabier), um «clássico» da nossa literatura para a infância», citando as palavras de Gomes (1998, p. 334). Sobre a obra infantil de Aquilino Ribeiro, veja-se Topa (2000). Para um enquadramento da História da literatura infantil, vejam-se, por exemplo, Gomes (1997), Coelho (2000), Zilberman (2006) e Colomer (2011).

² Desde tempos imemoriáveis, nomeadamente desde as epopeias homérica, as fontes da narrativa asentavam na oralidade e na arte do *storytelling*, uma prática associada tanto ao domínio privado, como público. Segundo Silva (1981, p. 11) «[...] o aparecimento, no âmbito da chamada "literatura escrita", de textos de literatura infantil constitui um fenómeno historicamente recente, mas as raízes da literatura infantil produzida e recebida oralmente afundam-se na espessura dos tempos e aponta para matrizes várias: mitos, crenças e rituais religiosos [...], símbolos ligados ao trabalho e às suas relações com os ciclos de vida da natureza, acontecimentos históricos [...] Narrativas, canções, adivinhas, etc., destinadas a educar e a satisfazer ludicamente as crianças têm circulado assim oralmente, desde há muitos séculos, por toda a Europa, transmigrando de região para região, sofrendo alterações ou modulações em função das épocas, dos espaços geográficos e das comunidades sociais, sem que se lhes possa assinalar quase nunca uma autoria razoavelmente identificada [...]».

viva-voz, que tanto podia realizar-se na escola, como em casa. Num discurso que escreveu sobre histórias infantis, e que sob a forma de texto dactilografado consta do acervo documental do “Fundo António Sérgio” (<http://twixar.me/YHB1>), o escritor-pedagogo destaca entre os principais objetivos de contar histórias, o de “proporcionar prazer estético” aos mais novos. Entendia que o conto infantil era acima de tudo uma “obra de arte”, que devia ser atrativa e, por isso, apelava às “mamãs” para que “fossem encantadoras, e não pregadoras”, advertindo que em ocasião alguma se interrompesse a história para “ensinar qualquer coisa”, porque “a moral não se incute por pregações, mas pelo exemplo e pelo encanto pessoal...”. Sérgio refere ainda, nesse texto, que, para se captar o interesse da criança e ser capaz de a encantar, era necessário que a mãe gostasse e conhecesse bem as histórias que contava, isto é, que se “metesse dento delas”, por forma a torná-las “uma experiência pessoal”, pois só assim as podia contar “como alguém que assistiu aos acontecimentos imaginário” que compunham os enredos.

Uma observação a reter é a de que estas instruções pedagógicas preconizam a esfera doméstica como um espaço em que adultos e crianças podiam partilhar das histórias como uma experiência estética que se efetivava, preferencialmente, num contexto de oralidade. E o carácter estético e literário dos textos infantis deveria sobrepor-se sempre à moralidade/auralidade implícita nas narrativas. Preconizava-se, assim, a prática de leitura oralizada de contos infantis em contexto familiar, valorizando-se, portanto, o processo de mediação e de receção além da escola, pensamento que estava em sintonia com a época da reforma republicana em que António Sérgio participou ativamente, e também com as linhas-mestre do seu pensamento pedagógico (Sérgio, s.d.[1339], 2008). Não podemos esquecer que terá sido dessa estrutura familiar, que emergiram alguns dos grandes clássicos infantis³.

Nesta linha de pensamento, Sérgio voltaria a afirmar em *Sobre Educação Primária e Infantil* (s.d. [1939], p. 30) que o “conto” era, em primeiro lugar, “uma obra de arte, e secundariamente instrutivo”, e como “requisitos primaciais de uma boa história” destacava “a acção rápida e ligada, um assunto de imagens familiares com certo tom maravilhoso, e a repetição ou estribilho de algumas frases características” (p. 30). De certo modo, esses elementos constituem uns dos ingredientes “mágicos” que compõem as narrativas mítico-lendárias dos seus *Contos Gregos*, uma obra publicada em 1925 e que, atualmente, segundo o Plano Nacional de Leitura Português, se destina ao público infantojuvenil dos 9 aos 12 anos. Convém recordar que entre

³ Por exemplo, as obras infantis de Aquilino Ribeiro, como explica Topa, 2000, pp. 5-7.

a volumosa e dispersa obra de Sérgio, contam-se oito títulos⁴ de literatura infantil, publicados entre 1914 e 1945, e que já foram objeto de uma breve análise por parte da ensaísta Luísa Ducla Soares num estudo, intitulado “Um olhar sobre a Literatura Infantil de António Sérgio” (2004, pp. 244-262).

Já em 2009, o conto infantil de António Sérgio, intitulado *A história da baleia* (inicialmente incluído na obra *Na terra e no Mar*, de 1924) seria editado e ilustrado por Elza Mesquita e Ana Pereira Nunes, e consta atualmente da listagem de livros recomendados pelo Plano Nacional de Leitura (PNL)⁵, mas para o 3.º ano de escolaridade. No “Centro de Documentação e Informação António Sérgio”⁶, refere-se ainda um outro conto infantil que não chegou a ser publicado, mas que se encontra disponível em versão manuscrita digitalizada: intitula-se “O Ratinho dos olhos vivos”, e é acompanhado de um subtítulo muito sugestivo “(História para as mamãs contarem aos seus meninos)”⁷.

O valor pedagógico do ato de educar fez parte das preocupações de António Sérgio, para quem a reforma da educação⁸ devia possuir como principal objetivo fazer com que o pensamento individual coincidissem com a razão universal. Já a moral era concebida por Sérgio como uma “ordem da consciência”, apoiada na espontaneidade da razão viva e criadora⁹.

No seu conjunto, estas breves referências que fui fazendo conduzem-nos a algumas questões essenciais que envolvem a produção literária de António Sérgio destinada aos mais pequenos, que curiosamente se reporta aos anos que se

⁴ *O Navio dos Brinquedos*, que, no ano de 1914, marca a estreia de António Sérgio no domínio da literatura para crianças; seguido de uma coletânea de contos tradicionais, *Na terra e no Mar* (1924), que incluía uma adaptação do conto “Lobos do mar”, de Rudyard Kipling, traduzida na íntegra por A. Sérgio (Kipling, sd. [2017]). No ano seguinte (1925) é publicada a obra em estudo *Contos Gregos*. Um conto de origem francesa, intitulado *A História do lobo e dos cabritinhos* (1926), foi publicado inicialmente no suplemento do jornal *O Século* e, em 1926, vem a lume *A dança dos meses*, uma obra constituída por dois contos e uma lengalenga de sabor popular. Ainda nesse mesmo ano, surge uma adaptação da História da Carochinha, publicado com um outro conto, inspirado em *Os quatro músicos de Bremen*, sob o título *O rato pelado*. Em 1927, um livro composto por duas histórias, em que a primeira dá o nome ao livro, *Os conselheiros de Califa*. Numa adaptação de um conto popular português, surge a última obra publicada, *Os Dez Anõezinhos da Tia Verde Água* (1945).

⁵ Cf. http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/data/listas/58_Todas%20as%20listas_2017.pdf

⁶ <http://cdiantoniosergio.cases.pt/Nyron/Library/Catalog/winlib.aspx?skey=CDCEF2DA12024975B872D869B3A168DF>.

⁷ <http://cdiantoniosergio.cases.pt/Nyron/Library/Catalog/winlib.aspx?skey=4BDEED6C370942F1A17295C1DCED01F9>.

⁸ Como se sabe, foi ministro da Instrução Pública por um curto período de tempo – entre os anos 1923 e 1924. Sobre as ideias de Sérgio em relação à educação e o seu papel no projeto de reconstrução da sociedade portuguesa, veja-se, por exemplo, o estudo de Xavier (2014).

⁹ Vd. o estudo de Moreira, 2004, pp. 53 ss.

seguem à sua experiência como ministro da Educação e, em particular, os *Contos Gregos*, que constituem o objeto deste breve estudo.

Não é de estranhar que narrativas oriundas da antiga literatura greco-romana deem origem a “recontos” elaborados especificamente para um público infantil. Sabemos que a mitologia clássica sempre fez parte da literatura infantojuvenil. Os motivos por que isso acontece são muitos e variados. Por exemplo, na opinião Brazouski e Klatt (1993, p. vii), o conhecimento da mitologia clássica tem o poder de estimular a imaginação, de despertar a curiosidade ou de proporcionar, além de um prazer óbvio, uma fuga à realidade. Além disso, o conhecimento do mito clássico coopera ativamente para o processo de formação literária, na medida em que ajuda a formar o intertexto do leitor/recetor ideal (Silva, 1982, p. 102), um conceito de grande relevo para a própria estruturação do texto e que, no caso de Sérgio, abrangia tanto o adulto (a mãe) como a criança, num contexto específico de leitura oral. Não podemos esquecer que a literatura ocidental detém as suas raízes precisamente na antiga tradição literária greco-romano, pelo que o conhecimento dos mitos clássicos pode facilitar a compreensão de inúmeras obras literárias de todos os tempos.

Mas é por meio de adaptações ou de recriações¹⁰ que os mais jovens entram em contacto com as obras da literatura clássica (Brazouski and Klatt, 1993, pp. vii-xi), o que não tem como única finalidade a de instruir ou de transmitir conhecimentos e valores culturais, porque devem ser reconhecidas primordialmente pela sua função estética e lúdica, apesar de também constituírem um recurso importante para democratizar ou disseminar a Cultura e de proporcionarem à sociedade um tipo de conhecimento que deve ser comum e não exclusivo de uma elite intelectual¹¹.

Se bem que a adaptação pareça ser um processo tão antigo quanto a própria literatura, as apropriações literárias de contos populares e de mitos clássicos destinadas a crianças começaram a difundir-se especialmente a partir do século XIX. Mas nas histórias que se inspiram no mito, muitas vezes não são explicitadas as fontes clássicas que as inspiraram, porque o mais importante são as suas características semiótico-narrativas, nomeadamente por incluírem esquemas e motivos comuns aos contos populares e elementos do fantástico, tão ao sabor dos mais novos.

¹⁰ A adaptação e a reescrita podem ser consideradas formas de hipertextualidade (Genette, 1982, pp.13-14), pelo facto de operarem um procedimento de transformação de um hipotexto, que tem sempre em conta a especificidade do destinatário, o que determina os procedimentos técnico-compositivos empregados.

¹¹ Lage Fernández (2001, p. 26) considera que a este tipo de adaptações dos clássicos têm também como objetivo tornar acessível uma obra a leitores menos proficientes ou pouco motivados.

Como notaram duas estudiosas brasileiras, Lajolo & Zilberman (1986, p. 11), “os trabalhos sobre literatura infantil, via de regra, desconsideram que o diálogo de qualquer texto literário se dá, em primeiro lugar, com outros textos e tendem a privilegiar o caráter educativo dos livros para crianças, [a]sua dimensão pedagógica, a[O] serviço de um ou outro projeto escolar e político”. Esta observação é pertinente não só para o contexto escolar, mas, em parte, para a análise de *Contos Gregos*, de António Sérgio, apesar de o seu ideário pedagógico rejeitar o utilitarismo e o didatismo moralizante dos contos infantis, porque eles devem ser entendidos principalmente como atos lúdicos de *storytelling*, capazes de contribuir para a formação da personalidade e para o desenvolvimento da criança, ao proporcionar-lhe um conhecimento mais amplo do mundo. Mas o estatuto literário de uma obra infantojuvenil implica, necessariamente, uma prática intertextual e modelos intertextuais de leitura que potenciam uma reflexividade que pode ser muito útil na compreensão da narrativa enquanto discurso estético (Perrotti, 1986, p. 123), estruturada conforme critérios da sua própria dinâmica interna e que se pode abrir inclusive à autorreferência ou à interlocução (implícita ou explícita) com outras obras¹². Por outro lado, há que pôr de lado a ideia redutora de que a literatura infantil visa principalmente instruir e moralizar. Também António Sérgio, no início do século passado, se manifestou contrário a essa interpretação utilitarista da literatura para crianças. Na sua opinião, historicamente datada, mas visionária, o principal objetivo no ato de contar uma história devia ser o de proporcionar prazer à pequenada, se bem que através dessa prática se procurasse desenvolver também o poder de atenção e de concentração da criança.

Não deixa de ser curioso o modo como António Sérgio concebia esta finalidade estético-pedagógica para as histórias infantis que deveriam, numa primeira fase, ser transmitidas oralmente às crianças. Além disso, o caráter estético e literário dos textos infantis teria como finalidade primeira a fruição que devia sobrepor-se sempre ao pedagogismo e à moralidade implícitos nas narrativas.

Nesta linha de pensamento, Sérgio preconiza como “requisitos primaciais de uma boa história” [...], “a acção rápida e ligada, um assunto de imagens familiares com certo tom maravilhoso, e a repetição ou estribilho de algumas frases características” (Sérgio, s.d. [1939] p. 30). Ora essas características associadas a um tom de

¹² Segundo Postigo (2002, p. 171), “La adaptación es una forma de intertextualidad en tanto que siempre hay un texto primero (hipotexto) que se modifica para hacerlo corresponder con un nuevo contexto de recepción, de donde resulta un segundo texto adaptado (hipertexto)”.

maravilhoso constituem precisamente os ingredientes mágicos e fantasiosos que envolvem as narrativas mítico-lendárias de *Contos Gregos*.

Estudos de especialidade na área da literatura infantil têm demonstrado que a imaginação, o sonho e a fantasia são fontes que alimentam a inteligência da criança, e, por isso, contribuem para sua formação. O mundo da ficção proporciona, assim, uma visão de mundo que, muitas vezes, preenche lacunas resultantes de uma experiência de vida restrita. Entende-se, também, que a literatura infantil deve servir para estimular o imaginário da criança de forma aprazível e lúdica, independentemente dos seus propósitos pedagógicos ou moralizantes.

Por outro lado, no contexto escolar, a leitura de contos infantis exige um grau de atenção e uma participação efetiva e afetiva do recetor/leitor, seja ele a criança/jovem, ou mesmo o próprio professor. E para que um professor possa motivar os mais jovens para a leitura de textos literários destinados à sua faixa etária terá de ser ele próprio um leitor proficiente que domine o reportório literário. Será em função do nível da sua competência literária, que o professor poderá explorar o discurso, o enredo, os princípios éticos e/ou ideológico, os valores simbólicos implícitos e explícitos nas narrativas. Como afirmou Lindeza Diogo (1994, p. 48), o texto infantil ultrapassa, frequentemente, “o horizonte de expectativas dos seus leitores”, e esse princípio aplica-se não só aos mais novos, como também aos adultos.

2. Uma leitura dos *Contos Gregos*

Numa abordagem dos *Contos Gregos* centrada no processo da produção/receção da obra, é óbvio que o processo de leitura terá de movimentar-se entre a superfície e a estrutura profunda das narrativas, por forma a desvelar os valores simbólicos e os significados universais, que se entretecem em cada enredo e que são de extrema importância tanto para os mais novos como para o ser humano em geral. Também para António Sérgio, o mito clássico transforma-se numa componente essencial da literatura infantil, proporcionado à criança o conhecimento de outras culturas e personagens lendárias que o levarão a uma melhor compreensão das experiências e dos valores da vida, bem como da própria natureza humana¹³. A mitologia clássica, como fonte de saber cultural e de fruição estética, pode cumprir também uma finalidade pedagógica, mesmo que de um modo implícito, na literatura para a infância.

¹³ Cf. Brazouski & M. Klatt, 1994, pp. vii-xi.

2.1. “Filémon e Báucis”

O primeiro conto “grego” que compõe a coletânea de António Sérgio, intitula-se “Filémon e Báucis”. Quer os nomes das personagens principais, quer o enredo, apesar de denotar um toque de originalidade, resgatam a fábula idílica narrada pelo poeta romano Ovídio (42 a.C.-18 d.C.), no Livro VIII de *Metamorfoses* (vv. 631-724)¹⁴. Este é um texto épico invulgar, composto em versos hexamétricos, que reúne quinze livros com uma grande diversidade de histórias, maioritariamente míticas, originárias de diferentes fontes, sob o tema da metamorfose e que, como afirma Paulo Farmhouse Alberto (Ovídio, 2007), na Introdução da sua tradução, “Mais do que *docere* (‘ensinar’) e *movere* (‘comover’, ‘impressionar’), as *Metamorfoses* pretendem sobretudo *delectare* (‘deleitar’)”. Trata-se dos textos mais fascinantes para se tomar contacto com a Antiguidade, através de uma mitologia subtilmente tornada viva, graciosa, aprazível e poética. O narrador acaba por sugerir, mais do que descrever, explícita e pormenorizadamente, o que acontece e, por causa disso, o que fica na mente do leitor não é só a metamorfose, mas as ações e as emoções humanas que as personagens vão apresentando, como destaca Kenney (1986, p. 89). Além disso, Ovídio trabalha cada episódio com base em detalhes que, articulando subtilmente realidade e ficção, contribuem para conferir vivacidade às “belas histórias”, construídas a partir de um ambiente que cativa o leitor pela imaginação. Como observa Barkan (1986, p. 2), o universo surge estruturado em diferentes níveis (divino, humano, vegetal e animal), e a metamorfose funciona como fio condutor de movimento entre elas e os seres humanos. As narrativas fabulosas compiladas pelo poeta romano manifestam com frequência um teor moralizante, podendo ser lidas, não raras vezes, como parábolas de fundo ético. Podemos dizer que todos estes atributos da obra de Ovídio se atualizam no reconto sergiano do episódio da metamorfose de Filémon e Báucis¹⁵, também um conto miraculoso (*factum mirabile*¹⁶), inspirado num breve poema épico de Calímaco (310 a.C.- 240 a.C), intitulado *Hécale*. Como Ovídio, Sérgio trabalha a tessitura narrativa com base em detalhes que contribuem para a vivacidade do mito, construída a partir de um ambiente fantasioso que cativa o leitor pela imaginação.

¹⁴ Cf. Tradução portuguesa de Paulo Farmhouse Alberto (Ovídio, 2007, pp. 214-217).

¹⁵ Curiosamente, esta narrativa não tem merecido a atenção da crítica, como notou Gowers, 2005, p. 332 e nota 5. Esta autora discute a problemática que envolve a metamorfose dos deuses, bem como a transformação dos seres humanos e dos objetos inanimados neste episódio da narrativa ovidiana.

¹⁶ Cf. Liveley, 2011, pp. 81-89.

No início deste conto, o escritor português, um leitor culto que conhecia bem os textos clássicos, revela, no entanto, uma preocupação didática ao apresentar um enquadramento histórico-cultural antes de iniciar a narrativa contística propriamente dita. Numa espécie de introdução, o autor procede a uma breve contextualização histórica do antigo povo grego (Sérgio, 1978a, pp. 7-9; 2015, pp. 5-6), um procedimento pedagógico, cuja intencionalidade visava também aguçar a curiosidade do público mais jovem pela fábula de inspiração ovidiana. Procurava-se, assim, configurar toda uma estratégia pedagógica de utilização da mitologia clássica como fonte de saber cultural e de fruição estética, e também como veículo de uma moralidade ética.

Neste conto encantador a que subjaz uma lição moral sobre a ética humana, a barreira temporal é ultrapassada por uma narrativa que humaniza o sobrenatural (e.g.: pelo dom da metamorfose, os deuses Zeus/Júpiter e Hermes/Mercúrio tomam a forma de homens com vestes simples). O conto centra-se na vivência exemplar de um casal de anciãos, unidos por um amor incondicional e que, apesar de humildes, viviam felizes em harmonia com a Natureza. Sérgio transforma uma lenda grega numa história infantil, em que o amor conjugal de seres humildes e uma genuína propensão para a hospitalidade demonstram os benefícios de uma vida simples, conforme as leis da Natureza. O arraigamento do casal de idosos frígios à terra é rico em simbolismo, assim como o respeito deferente que ambos dedicam ao solo, do qual extraem todos os seus recursos, revelam um sentimento telúrico ajustado a um *ethos* ancestral de forte apego à terra e à natureza.

O tema central do conto recupera, também, um dos valores mais importantes da antiga cultura grega: o da hospitalidade (*xenia*), que, como sabemos constitui um epítome da moralidade da *Odisseia* homérica. O enredo do conto desenrola-se em função dessa ideia, e as duas personagens principais (Filémon e Báucis) são recompensados pelo modo bondoso como acolhem dois estranhos na sua “casita pobre”, sem conhecerem a verdadeira identidade dos hóspedes. O casal de velhos acolhe generosamente aqueles viajantes estrangeiros e dividem com eles o pouco que tinham. É quando a leiteira (não a cratera, como na versão de Ovídio) começou a verter leite, como se estivesse sempre cheia, que os dois idosos percebem, então, que eram deuses aqueles que haviam acolhido em sua casa. Mas no conto sergiano não há qualquer alusão à decisão de Júpiter punir, implacavelmente, os habitantes daquele povo que lhes negara hospitalidade.

A atitude de *xenia* dos dois anciãos assume um valor nevrálgico na narrativa sergiana, representando, como em Ovídio, um paradigma de comportamento social nesta história exemplar, que traria como recompensa aos dois anciãos o cumpri-

mento do desejo de ambos morrerem ao mesmo tempo e de permanecerem juntos depois da morte, mantendo as suas raízes naquele lugar onde tinham levado uma vida feliz. A sua metamorfose em duas lindas árvores (um forte carvalho e uma linda tília, na versão ovidinana), com os ramos entrelaçados para acolherem na sua sombra os caminhantes, faria com que a imaginação infantil se alargasse aos limites do maravilhoso, mas sob um olhar que induzia à reflexão sobre questões tão importantes como o amor e a amizade, um modo de vida harmonioso com a Natureza, o acolhimento afável de estranhos (*xenia*), a velhice, a generosidade, além de outras qualidades humanas, e até o próprio sentido da vida humana. A pobreza e a humildade dos anciões contribuíam para reforçar o sentimento de arraigamento do casal à terra, repleto de simbolismo mesmo antes do seu destino *post mortem*. Por outro lado, o aspeto sombrio da morte esvanecia-se porque a transformação dos dois anciões em seres vegetais mantinha-os “agarrados” à terra e unidos para sempre um ao outro. Assim se cumprira o seu maior desejo – o de ficarem eternamente juntos. Ao mudarem simultaneamente de figura, e antes de se lhes fecharem as bocas “com casaca de árvore”, houve ainda tempo para pronunciarem um “adeus”: “E assim ficaram, e cresceram à porta de casa durante muitos, muitos anos, entrelaçados os seus ramos, para dar sombra aos caminhantes” (Sérgio, 1978a, p. 18).

As personagens Filémon e Báucis recompensadas com a metamorfose em árvores perenes, representavam, assim, um *ethos* enraizado na tradição helénica e valores que deveriam ser preservados na vida social do homem.

Muito mais haveria a dizer sobre este belíssimo conto, mas ficará para um outro estudo que se centre prioritariamente em questões de intertextualidade com a narrativa ovidiana.

2.2. “História dos Argonautas”

“História dos Argonautas” é o título da segunda narrativa, por sinal a mais extensa de todas (ocupa cerca de 34 páginas, tendo em conta as várias edições do livro). Este conto mais longo aparece pedagogicamente subdividido em treze subcapítulos e inspira-se no mito grego de Jasão e os Argonautas, narrado também por Ovídio no Livro VII de Metamorfoses e tema da célebre epopeia de Apolónio de Rodes, intitulado *A Argonáutica*¹⁷ (ou *Os Argonautas*), escrita em meados do século III a.C.

¹⁷ Veja-se o estudo de Köhnken (2010).

(c. 250), cuja primeira tradução em português diretamente do grego foi realizada por José Maria da Costa e Silva, em 1852.

Os treze subcapítulos do conto sergiano selecionam episódios emblemáticos da epopeia helenística¹⁸: “De como o carneiro do Velo de Ouro salvou Frisco”; “De como o rei Pélias mandou Jasão à conquista do Velo de Ouro”; “De como os Argonautas livraram Fineu das Harpias”; “as Rochas Simplégades”; “De como o navio ‘Argo’ passou entre as Rochas Simplégades”; “De como os Argonautas chegaram à Cólquida, e do que lhes fez o rei Eetes”; “De como Medeia ajudou Jasão”; “De como Jasão domou os touros de bronze”; “De como Jasão lavrou o campo do rei Eetes e semeou os dentes de dragão”; “De como Jasão se aveio com os Guerreiros saídos dos Dentes de dragão”; “De como Jasão ficou com o velo de ouro e casou com Medeia”; “De como os Argonautas voltaram para a Grécia e do que sucedeu ao seu navio”. Estes subtítulos que dividem o conto contruem uma linearidade sequencial em que se recontam de forma reduzida e simplificada os episódios mais emblemáticos do Livro IV da epopeia helenística de Apolónio de Rodes (c. 295 a.C. - 215 a.C.).

Os treze episódios escolhidos sucedem-se numa temporalidade que parte do instante da narração e numa linha que recobre o *in illo tempore* de uma fábula mítica, com grande tradição literária e cultural. É através de um jogo intertextual e alusivo que, neste caso, se retoma e transforma um intertexto da literatura helenística do século III a.C. Se bem que o mito de Jasão e Medeia surja no início do Livro VII das Metamorfoses, de Ovídio, o modo como se entretetece, no conto sergiano, por meio de um vínculo linear entre sucessivas lendas em séries ininterruptas, insinua que é a *Argonáutica* que constitui o hipotexto clássico do conto.

De uma forma facilmente compreensível pela mente infantil, relatam-se os antecedentes e algumas das aventuras mais empolgantes da expedição argonáutica que cruzou pela primeira vez mares e terras desconhecidas repletas de perigo, em busca do carneiro de velo de ouro – um tesouro a que se atribuía o poder de trazer prosperidade e riqueza a quem o possuísse.

Os elementos mágicos detêm um papel fulcral neste conto, baseado numa tradição literária muito mais antiga do que a epopeia helenística. Por exemplo, o próprio mastro da nau Argo era dotado de voz e dizia a Jasão o que fazer nas situações de maior perigo. Entre os elementos mágicos e mais misteriosos que motivaram

¹⁸ Sobre as figuras míticas de Jasão e de Medeia na *Argonáutica*, vd. Hunter (1987; 1988), Pavlou (2009) e Diniz (2011). Para os tratamentos do mito dos Argonautas posteriores à epopeia de Apolónio de Rodes, vd. o estudo de Newman (2001).

adversidades extraordinárias aos argonautas, contam-se as rochas Simplégades que bloqueavam o estreito do Bósforo e que, movendo-se uma de encontro à outra, faziam naufragar os barcos; diversos povos estranhos que encontraram ao longo da viagem até à Cólquida, situada no Mar Negro; monstros marinhos aterradores como as harpias, aves muito sujas que tinham pele de ferro; os flamejantes touros de bronze que Jasão¹⁹ conseguiu aparelhar para semear os dentes de dragão, que, misteriosamente, fizeram brotar da terra corpos de guerreiros armados. Na expedição dos argonautas, encontravam muitos motivos oriundos de contos populares que são retomados, com toques de originalidade e renovação, no conto sergiano que apresenta uma estrutura tipicamente fabulosa. Depois de provar que é um herói capaz de vencer os perigos mais extraordinários, Jasão contou com a ajuda da princesa, filha do rei Eetes, para domar o seu último obstáculo: o dragão que guardava o carneiro de velo de ouro. António Sérgio apresenta uma inovação muito curiosa e repleta de simbolismo ao reconfigurar os poderes mágicos de Medeia: sabendo que o dragão era guloso, ela cozinhou bolinhos de mel aos quais juntou ervas que faziam muito sono. Assim quando o dragão os comeu adormeceu logo, permitindo que Jasão se apoderasse do carneiro. A história acaba com um final feliz: Jasão leva consigo Medeia, por quem se enamorou, e o pai dele poderia ser rei durante muito tempo na Grécia porque a “nora lhe dava bons remédios, sempre que ele adoecia”.

O talento de António Sérgio como pedagogo da escrita e o seu cuidado extremo no uso da linguagem e do seu potencial expressivo estão bem patentes na adaptação para crianças que faz deste mito grego ancestral. O seu reconto da expedição mítica dos argonautas cumpre perfeitamente a capacidade de estimular a manifestação dos processos imaginativos de crianças e jovens, uma vez que as situações reproduzidas nesta narrativa fantasiosa acontecem num espaço regido por leis totalmente diferentes daquelas que dominavam a realidade quotidiana das crianças, do seu tempo, e das de hoje. Além disso, uma história de aventuras como esta, recheada de episódios tão variados, cria normalmente uma relação empática com as personagens da narrativa, o que permite à criança vivenciar indiretamente os conflitos e as resoluções vividos pelas diferentes personagens. Ao escutarem ou ao lerem uma história adaptada à sua faixa etária, os mais novos vivenciam diversas emoções e sensações que os fazem refletir, que lhes estimulam o desenvolvimento de funções cognitivas, como a relação de tempo e espaço, a comparação, o raciocínio e o pensamento. Através do encantamento que o conto promove, a fantasia

¹⁹ Sobre a figura de Jasão na *Argonáutica*, vd. o estudo de Jackson (1992).

ganha espaço, provocando, na criança, a imaginação que a faz transcender a realidade, sonhar e depois regressar e transportar, para sua vida exterior, as experiências que adquiriu e que facilitarão o seu convívio social.

Este não é o momento para aprofundar a análise dos episódios selecionados por Sérgio, neste conto, mas pode dizer-se que a intencionalidade do escritor-pedagogo foi o de produzir uma história sedutoramente fantasiosa para os mais jovens. De uma saga mítica recheada de aventura, perigo e romance, António Sérgio cria para o público infantil uma história cativante que cumpre, tal como no passado, o papel de transmitir uma herança cultural rica e valores humanos intemporais. Antinomias como amizade vs. hostilidade, coragem vs. medo, bondade vs. maldade, terra vs. mar, natural vs. sobrenatural, cooperação vs. antagonismo, malefício vs. benefício, entre outras, estruturam os principais veios temáticos desta adaptação infantojuvenil repleta de aventuras e suspense, que estimula a fantasia e a imaginação de quem a lê e de quem a ouve. A presença do maravilhoso nas narrativas verbal e imagética do texto contribui para prender, mais facilmente, a atenção dos mais novos, aumentando-lhe gradualmente a curiosidade pelo desenlace daquela história sobre o herói grego Jasão que tem de vencer inúmeros perigos e monstros medonhos para alcançar o velo de ouro. Apesar da perseverança e da astúcia do herói, só com ajuda da princesa da Cólquida, Medeia, Jasão conseguirá sair vitorioso desta empresa. A história termina de uma forma romântica, pois Jasão apaixona-se pela princesa Medeia, casa com ela e leva-a consigo para a Grécia. Neste conto, com um final feliz, a recriação da expedição dos Argonautas não se apresenta como um relato simplista, mas sim como uma narrativa concisa e simplificada, concentrado num conjunto bem selecionado de episódios perfeitamente adequados ao espírito infantil. Pretendia-se, assim, disponibilizar ao pequeno leitor uma “leitura” simbólica de uma narrativa ancestral e das vivências das suas personagens míticas, localizadas num mundo literalmente fabuloso, além de lhes suscitar emoções e prazer, que iriam contribuir para a sua formação e crescimento individual.

2.3. “O cão de Ulisses”

O último conto da coletânea, intitulado significativamente “O cão de Ulisses”, inspira-se numa passagem célebre da *Odisseia* homérica (*Od.* 17. 291-327)²⁰, dando origem a uma narrativa muito breve (2/3 páginas, consoante as edições). O relato

²⁰ Vd. tradução portuguesa de Lourenço, 2017, pp. 494-495.

concentra-se no momento em que em o velho e doente cão de Ulisses (Argo, tal como o nome da nau do conto anterior) ao rever o seu dono depois de vinte anos, o reconhece instintivamente e desfalece de emoção. Como na epopeia homérica, também neste conto o narrador trata o animal quase como se fosse um ser humano e é curioso que os “sinais” de reconhecimento presentes no texto homérico (levantar a cabeça, espetar as orelhas e abanar a cauda) sejam intencionalmente reutilizados, nesta narrativa muito comovente. Ulisses, com os olhos rasos de lágrimas, não chega a aproximar-se do seu fiel amigo que jaz por terra, mas continua o seu caminho, pois, por precaução, ainda não queria ser reconhecido na sua terra pátria, mantendo-se, assim, uma clara relação intertextual com o hipotexto homérico. A fidelidade do animal detém uma função simbólica, mas, para o público infantil, o protagonismo concedido ao cão de Ulisses nesta narrativa tão emocionante, despoletaria, com maior intensidade, sentimentos de afeto, carinho e compaixão. Como afirmou Nelly Novaes Coelho (2000, p. 164), “Aquilo que não divertir, emocionar ou interessar ao pequeno leitor não poderá também transmitir-lhe nenhuma experiência duradoura ou fecunda”.

3. Algumas conclusões

Para concluir esta “breve leitura” dos *Contos Gregos*, de António Sérgio, gostaria de dizer que se presente na produção literária de António Sérgio destinada às crianças uma “relação de amor”, independentemente de ela concretizar também as suas ideias pedagógicas. E o amor é também o elo que une estes três “contos gregos”: o amor incondicional de Filémon e Báucis; o amor que leva Medeia a ajudar Jasão na conquista do velo de ouro; o amor do fiel cão de Ulisses que lhe dá forças para aguardar o retorno do seu dono a casa.

Creio que o interesse e o valor desta coletânea de “contos gregos” é indiscutível e congratulo-me por se encontrar incluída no Plano Nacional de Leitura. Não tendo sido possível apresentar uma análise desenvolvida de cada um dos contos, penso que ficou claro que o contributo de António Sérgio no âmbito da literatura infantil portuguesa merece ser reconhecido e de ser objeto de um estudo aprofundado, atendendo à variedade e à qualidade dos seus textos.

Por último, não podemos esquecer que Sérgio via na literatura um modo privilegiado de formar os mais jovens, porque se tratava de uma fonte primária de edificação de ideias sobre a vida. Nesse sentido, o mito, enquanto património cultural, providencia um rico manancial marcado pelo elemento do maravilhoso, tão ao gosto das crianças, e as suas variadas adaptações em que se reescrevam, com cla-

reza, simplicidade e outras qualidades literárias, os relatos originais tendo em conta um destinatário infantil, constituem uma componente importante na formação do pensamento infantil, bem como numa primeira abordagem à literatura, mesmo que executada pela “arte de bem contar”. Nesse sentido, o desenvolvimento da imaginação e da criatividade, proporcionados pela literatura infantil, podem constituir uma estratégia pedagógica fecunda, além de estimular na criança, em primeiro lugar, o prazer de ouvir contar histórias. A mitologia clássica, enquanto fonte de saber cultural que proporciona fruição estética, pode também veicular uma moralidade ética e, assim, promover uma melhor educação e formação dos pequenos leitores, futuros homens de sociedade.

Atendendo a que as sociedades contemporâneas demonstram um interesse tão diminuto pelas literaturas clássicas, a importância e a qualidade das adaptações de histórias sobre figuras e episódios míticos antigos como as que António Sérgio (entre outros escritores portugueses) realizou, de uma forma tão criativa, aprazível e pedagógica, deveriam ser mais abundantes na literatura infantojuvenil portuguesa. Além disso, penso que é necessário proceder a um estudo da obra infantil de António Sérgio, na totalidade e parcialmente, devido às indiscutíveis qualidades literárias e à perenidade dos temas abordados que tanto enriquecem a literatura infantojuvenil portuguesa. É preciso “voltar a ler” as histórias que António Sérgio (re)escreveu, com grande mestria, para um público mais jovem!

Referências bibliográficas

- Barkan, L. (1986). *The Gods Made Flesh*. New Haven; London: Yale University Press.
- Brazouski, A., & Klatt, M. (1993). *Children's Books on Ancient Greek and Roman Mythology: An Annotated Bibliography* (Bibliographies and Indexes in World Literature Book 40). London: Greenwood Press.
- Carvalho, R. (1986). *História do Ensino em Portugal desde a fundação da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Coelho, N. N. (2000). A literatura infantil: gênero ou forma?. In *Literatura infantil: teoria, análise, didática* (pp. 163-177). São Paulo: Moderna.
- Colomer, T. (2011) Literatura infantil: uma minoria dentro da literatura. In *Suplemento Notícias – Reflexões sobre Leitura e Literatura Infantil e Juvenil*. Rio de Janeiro, fasc. 41.
- Fernandes, R. (2008). António Sérgio: Notas Biográficas. *Revista Lusófona de Educação*, 12, 13-28.
- Diniz, F. G. M. (2011). Medeia na *Argonáutica*: um plano trágico de Argo. *Codex - Revista de Estudos Clássicos*, 3(1), 50-68.
- Jackson, S. (1992). Apollonius' Jason: Human Being in an Epic Scenario. *Greece & Rome*, 39 (2), 155-162.

- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil.
- Gomes, J. A. (1997). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.
- Gomes, J. A. (1998). A Literatura Portuguesa para crianças e jovens: Tópicos para a definição de uma especificidade própria. *Mathesis*, 7, 329-350.
- Gowers, E. (2005). Talking trees: Philemon and Baucis revisited. *Arethusa*, 38(3), 331-365.
- Hallett, J., Dickson, S. K., & Hallett, J. P. (2000). Mortal and Immortal: Animal, Vegetable, and Mineral: Equality and Change in Ovid's Baucis and Philemon Episode (Met. 8.616-724). *Rome and Her Monuments: Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Geffcken* (pp. 545-61). Wauconda, IL: Bolchezy-Carducci Publishers.
- Homero (2017). *Odisseia* (Tradução, comentários e notas por Frederico Lourenço). Lisboa: Quetzal.
- Hunter, R. (1987). Medea's Flight: The Fourth Book of the Argonautica. *Classical Quarterly*, 37, 129-39.
- Hunter, R. (1988). 'Short on Heroics': Jason in the Argonautica. *Classical Quarterly*, 38, 436-53.
- Lage Fernández, J. J. (2001). Teoría de la adaptación. *Platero*, 120, 26-29.
- Liveley, G. (2011). *Ovid's Metamorphoses: a reader's guide*. London-New York: Continuum.
- Kenney, E.J. (1982). *Ovid*. In E. J. Kenney & W. V. Clausen (Eds.). *The Cambridge History of Classical Literature: The Age of Augustus* (pp. 124-161). Cambridge: Cambridge University Press.
- Köhnken, A. (2010). Apollonius' Argonautica. In J. J. Clauss & M. Cuypers (Eds.). *A Companion to Hellenistic Literature* (Chap. 10). Oxford: Wiley-Blackwell.
- Medina, J., Matos, S. C., & Ventura, A. (1988). *Estudos sobre António Sérgio*. Lisboa: Ed. Centro História da Universidade de Lisboa.
- Moreira, I. (2004). Conceito e fins da educação em Sérgio. In *António Sérgio: pensamento e acção: Actas de Colóquio realizado pelo Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa* (vol. II, pp. 27-40). Lisboa: INCM.
- Mota, C. A. M. G. (2000). *António Sérgio. Pedagogia e Político*. Porto: Ed. Cadernos do Caos.
- Newman, J. K. (2001). The Golden Fleece. Imperial dream. In T. D. Papanghelis & A. Rengakos (Eds.). *A Companion to Apollonius Rhodius* (pp. 309-340). Mnemosyne, Supplements, Volume 217. Leiden: Brill.
- Ovídio (2007). *Metamorfoses* (Tradução, Introdução e Notas de Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Cotovia.
- Paszkiwicz, C. S. (2004). Actualidade do pensamento pedagógico de António Sérgio. In *António Sérgio: pensamento e acção: Actas de Colóquio realizado pelo Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa* (Vol. II, pp. 19-26). Lisboa: INCM.
- Patrício, M. P. (2004). O pensamento pedagógico de António Sérgio. In *António Sérgio: pensamento e acção: Actas de Colóquio realizado pelo Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa* (Vol. I, pp. 31-54). Lisboa: INCM.
- Pavlou, M. (2009). Reading Medea Through Her Veil in the Argonautica of Apollonius Rhodius. *Greece and Rome*, 56(02), 183-202.

- Perrotti, E. (1986). *O texto sedutor na literatura infantil*. São Paulo: Ícone.
- Postigo, R. (2002). La recreació d'obres literàries: versions i adaptacions. In T. Colomer (Ed.), *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis* (pp. 171-182). Bellaterra: ICE de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sérgio, A. (1914). *O navio dos brinquedos* (il. Vasco Lopes de Mendonça). Lisboa: Biblioteca da Renascença Portuguesa.
- Sérgio, A. (1926). *O Ratão Pelado* (il. Mamia Roque Gameiro). Lisboa: Seara Nova.
- Sérgio, A. (1928). *A dança dos meses* (il. Mamia Roque Gameiro). Lisboa: Seara Nova.
- Sérgio, A. (s.d. [1939]). *Sobre Educação Primária e Infantil* (2.ª ed). Lisboa: Inquérito.
- Sérgio, A. (1978a). *Contos Gregos* (il. Luís Filipe de Abreu). Lisboa: Sá da Costa Editora.
- Sérgio, A. (1978b). *Na Terra e no Mar* (il. Luís Filipe de Abreu). Lisboa: Sá da Costa Editora.
- Sérgio, A. (1978c). *Os Dez Anõezinhos da Tia Verde-água: e outros contos* (il. Luís Filipe de Abreu). Lisboa: Sá da Costa Editora.
- Sérgio, A. (1978d). *Os Conselheiros da Califa - e outros contos* (il. Luís Filipe de Abreu). Lisboa: Sá da Costa Editora.
- Sérgio, A. (1980a). Educação e Filosofia (princípios de uma pedagogia qualitativa de ação social e racional). *Ensaio I*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- Sérgio, A. (1980b). A reforma da instrução pública. *Ensaio VII*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- Sérgio, A. (2008). *Ensaio sobre a Educação* (Prefácio de Manuel Ferreira Patrício). Lisboa: IN-CM, Coleção Pensamento Português.
- Sérgio, A. (2009). *História da Baleia* (il. de Ana Pereira e Elza Mesquita). Porto: Porto Editora.
- Sérgio, A. (2015). *Contos Gregos* (il. de Aurélie de Sousa). Porto: Porto Editora.
- Silva, V. M. A. (1982). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Silva, V. M. A. (1981). Nótula sobre o Conceito de Literatura Infantil. In D. G. de Sá, *Literatura Infantil em Portugal*. Braga: Editorial Franciscana.
- Soares, L. D. (2004). Um olhar sobre a literatura infantil de António Sérgio. In *António Sérgio: pensamento e acção: Actas de Colóquio realizado pelo Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa* (Vol. II, pp. 249-262). Lisboa: INCM.
- Topa, F. (2000). Em Torno da obra infantil de Aquilino Ribeiro. *Cadernos Aquilianos*, 11, 25-20.
- Xavier, L. (2014). A República e o movimento da educação nova no Brasil e em Portugal: sujeitos, concepções e experiências. In A. Mourão e A. C. Gomes (Eds.), *A experiência da Primeira República no Brasil e em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/35878>. DOI: http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0862-4_11
- Zilberman, R. (2006). El estatuto de la literatura infantil, *Cuadernos Literarios*, 3(6), 17-39. DOI:10.35626/cl.6.2006.114

Páginas web

https://www.cases.pt/wp-content/uploads/Notas-Educacao_Civica.pdf

<http://cdiantoniosergio.cases.pt/Nyron/Archive/Catalog/winlibsrch.aspx?key=0CC30D37A7A643CFAF970557FBB03673&cap=1%2c2%2c3%2c20%2c21%2c16%2c17%2c18%2c4%2c5%2c6%2c22%2c23%2c7%2c8%2c9%2c24%2c14%2c10%2c11%2c12%2c13%2c25%2c15&pesq=3&opt10=or&ctd=on&c1=on&c2=on&c3=on&c20=on&c21=on&c16=on&c17=on&c18=on&c4=on&c5=on&c6=on&c22=on&c23=on&c7=on&c8=on&c9=on&c24=on&c14=on&c10=on&c11=on&c12=on&c13=on&c25=on&c15=on&arqdig11=off&bo=0&var9=apontamentos&nohist=true&doc=79>

<http://cdiantoniosergio.cases.pt/nyron/Archive/catalog/winlibsrch.aspx?key=0CC30D37A7A643CFAF970557FBB03673&pesq=3&pag=1&sort=3&tpp=10&cap=&var3=Ratinho%20dos%20olhos%20vivos&opt3=and&var6=&var9=>

http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/data/listas/58_Todas%20as%20listas_2017.pdf



António Sérgio

Ambivalências de discursos: uma análise simbólica ao conto “História da Baleia” de António Sérgio

Elza Mesquita & Ana Pereira

Centro de Investigação em Educação Básica (CIEB)

Instituto Politécnico de Bragança

Introdução

António Sérgio deixou-nos algumas obras de interesse temático que trespassam os portais de um “infinito” temporal com origens na tradição oral. Das narrativas recolhidas pelo autor focamos a nossa reflexão na “História da Baleia”, pelo facto de nos termos envolvido na sua adaptação e ilustração. Trata-se de um conto tradicional recolhido por António Sérgio e compilado no livro com o título *Na Terra e no Mar* (1978).

Neste texto refletimos sobre o simbolismo em torno do herói – personagem que através da coragem e vontade de fazer prevalecer a justiça e a verdade enfrenta um inimigo, procurando resolver toda uma série de conflitos – os bons são os vitoriosos. Esta vitória, neste conto, é conquistada por um marinheiro que é “arguto, astuto e resoluto”, sobre si próprio, sobre a maldade, sobre a adversidade e sobre um grande oponente (baleia).

1. O que nos dizem as palavras... o que nos contam as imagens...

Somos conscientes de que os álbuns ilustrados nos conduzem por caminhos, muitas vezes, marginais, desequilibrados da leitura cómoda, linear e previsível, mas que nos prendem à história, obrigando-nos a colocar questões ou exclamações do género: *Mas o que faz esta “coisa” aqui? O que quererá isto dizer? Isto é lindo!... faz-me lembrar!...*

Creemos que as possibilidades de uma fruição mais gratificante da obra literária para a infância resultam, cada vez mais, das descobertas que possamos fazer quanto ao entendimento semiótico do texto e de todos os outros elementos do livro.

O livro “História da Baleia”¹, por exemplo, é um objeto que se tateia e que, pelo tato, se percebe a sua forma e as suas dimensões que, eventualmente, cheiramos, escutamos e que começamos a ler desde fora... somos, então, apanhadas por uma baleia afadigada que vagueia pelo infinito e qualquer informação sobre as razões de tal fadiga terão que ser encontradas entrando na história.

Quisemos nós que esta baleia parecesse ter vivido muitas aventuras. Aventuras essas que ocorreram para lá da contracapa e que atravessaram o espaço anterior do livro, que dobraram a lombada até à capa. Aí descobrimos outro personagem (um salmonete vermelhete). Não se observa nenhuma relação de empatia entre ambos. No entanto, parecem determinados a seguir para dentro das páginas do livro e... a história começa: “Há muito, muito, muito tempo...”. Baleia e salmonete vermelhete mergulham e perdem-se na profundidade do azul das páginas agitadas de anterrosto, preparando-se para passar para o outro lado da página. Surge então a história, ou seja, a partir daqui é contada pelo texto e pela imagem, sempre numa relação simbiótica e de cumplicidade. Nós sabemos que, muitas vezes, neste género de literatura, a interpretação da imagem é esquecida. Sabemos que os elementos visuais podem ser perfeitamente ignorados, marginalizados ou simplesmente não analisados. Como se percebe, a malha de texto com que se inicia recorre a características do conto pelo facto de incoar a ação pela expressão “Há muito, muito tempo...” que não está longe do ‘era uma vez...’ – marcas que nos transportam para um tempo e um espaço mágico, evidenciando que se trata não do agora... Mas antes de um tempo que existe no imaginário infantil.

O texto verbal e a ilustração colaboram para estabelecer o significado da história, de tal maneira que, para contá-la, temos de recorrer tanto ao que dizem as palavras como ao que dizem as imagens.

A alga mergulhada no azul-marinho simboliza uma vida sem limites. A mancha de cor nestas imagens deixa antever outras imagens. Aqui quisemos transmitir a sensação de harmonia, calma, alegria, bem-estar, onde tudo faz sentido e onde a felicidade é completa. “Neste mar vivia...” – à partida o imaginário da criança entra logo em associações simbólicas, com este mar povoado de seres. A indefinição do tempo também provoca uma transmissão da mensagem por etapas, lentamente é preciso

¹ Narrativa adaptada do conto “História da baleia” de António Sérgio pelas autoras deste texto.

ler várias palavras, várias frases, às vezes várias páginas para obter um sentido, o que é uma extraordinária experiência e enriquecimento humano.

Consideramos que a nível de conteúdo, o conto “História da Baleia” integra elementos e personagens que simbolizam o bom senso e a inteligência: “Por fim, só havia no mar um salmonete vermelhete, que nadava sempre atrás da orelha direita da baleia, para ela não lhe fazer mal”. Apresenta à criança uma realidade desconhecida e, de certa forma, ajuda-a a desvendá-la, revelando e mostrando o caminho mais seguro a seguir, dando-lhe a conhecer as dificuldades e formas de as ultrapassar, possibilitando ainda ao leitor refletir sobre experiências de vida.

O conto desenvolve-se em função de uma figura central - uma baleia muito comilona:

[...] vivia no mar a baleia, que comia peixes. Ainda ela, nesse tempo, podia comer peixes. Comia sardinhas e tainhas, gorazes e roazes, bugios e safios, pescadas e douradas, bacalhaus e carapaus. Todos os peixes que ia encontrando deitava-lhes a boca, e ão! [...]

Um dia, a baleia pôs-se a pensar muito séria, e disse assim: - Tenho **FOME!** [...]

Atentando nesta última expressão significará, por exemplo, a mesma coisa lermos a palavra FOME desta forma ou em letra normal? Como se percebe... a própria força expressiva da escrita remete para um grito de desespero.

De facto, as relações entre texto e imagem deverão processar-se, para que o resultado possa ser estimulante, provocador de novas leituras, cumprindo funções estéticas, mas também informativas. As imagens desafiam-nos a jogar os seus significados num palco mais alargado de possibilidades de interpretação. E, muitas vezes, pensamos na imagem como elemento complexificador. A ilustração, ao invés de simplificar, atua como um potenciómetro amplificador de ambiguidades, capaz de gerar novas questões e descobertas.

Algumas das convenções da escrita foram suprimidas, problematizando a leitura e a própria manipulação do livro. Procuramos que tudo se conjugasse, sendo pensado artisticamente até aos mais íntimos detalhes: o jogo com a diagramação, o formato, a atmosfera quase mágica que cada página goteja, a tensão do argumento e a combinação de palavras, imagens, sons e repetições. Assim, o valor da palavra ou da ilustração é um crescendo, à medida que a criança leitor avança pelo mundo onírico e regressa ao plano da realidade.

A narrativa convida ainda o leitor a mergulhar numa aventura aprazível e a descobrir o tesouro mais bem guardado do oceano: a inteligência!

O marinheiro (que era arguto, astuto, e resoluto) mal se viu dentro da baleia, na despenha escura e quentinha, pulou, saltou, rebolou, cambaleou, espinoteou, dançou, sapa-teou, fandagueou, esperneou, gritou, berrou, cantou, estrondeou tanto, tanto, tanto, que a baleia se sentiu com enjoos, engulhos e soluços.

Possui, ainda, um caráter moral que pretendemos revelar, embora conscientes de que não contém explicações evidentes para a criança, na medida em que, esta, através do que lê ou ouve, pode inferir mensagens que a leitura lhe proporciona. A variada fauna do mar é apresentada de uma forma muito divertida. Outro aspeto relevante é a expectativa que pressupõe um final feliz:

– O melhor é levá-lo para casa – aconselhou o salmonete vermelhete. – Eu já tinha prevenido a senhora baleia de que o marinheiro era arguto, astuto e resoluto.

A luta, a vitória, a derrota e a punição, sugerem justiça, insinuando a esperança de um futuro promissor:

E, deixando a grade bem presa na garganta da baleia, saltou para terra e foi-se embora muito contente. A baleia foi-se embora também muito contente, assim como o salmonete vermelhete.

As repetições (“arguto, astuto, e resoluto”) e o encadeado de ações são frequentes, permitindo antever e até ajudar a reproduzir ao leitor os acontecimentos seguintes:

[...] um marinheiro náufrago de calças de ganga azul, uma faca de ponta aguda, e suspensórios encarnados (não se esqueçam dos suspensórios!).

[...] engoliu a jangada e o marinheiro, com as calças de ganga azul, com a faca de ponta aguda e com os suspensórios encarnados (nunca se esqueçam dos suspensórios!).

[...] (já se esqueceram dos suspensórios?).

[...] durante a viagem puxado da sua faca de ponta aguda, e cortado as tábuas da jangada em fasquiazinhas muito estreitas, que ligou muito bem com tiras dos suspensórios (bem lhes dizia eu que não se esquecessem dos suspensórios!) e fez com elas uma grade [...].

Na história original o marinheiro encontra o amor da sua vida e casa-se. Aspeto este que foi omitido na adaptação que fizemos, por considerarmos que o facto do marinheiro se ter salvado da barriga da Baleia, por si só, já é um final feliz.

2. Análise simbólica: heróis e derrotados

Um trabalho de análise simbólica é para nós um risco fascinante. Isto, pela complexidade que tanto a linguagem verbal como a linguagem visual assumem na sua leitura. Estas, ou quaisquer outras linguagens, são constituídas por “unidades autónomas, segmentos, que diferem claramente entre si”, podendo agregar-se a muitas outras formas. “Tal como o texto escrito, as imagens têm uma morfologia e uma sintaxe própria” necessitando de um conhecimento para poderem ser utilizadas de forma hábil (Coquet, 2002, p. 180). O leitor é confrontado por um complexo sistema de códigos que necessita de descodificar. É fascinante a leitura que se poderá fazer a um conto, porque a linguagem literária é plurissignificativa, ou seja, os signos linguísticos são portadores de múltiplos significados.

Armindo Mesquita (2002) refere que “a literatura infantil tem uma finalidade primária e fundamental que é a de promover, na criança, o gosto pela beleza da palavra, o deleite perante a criação de mundos de ficção” (p. 43). Para além disto, este autor centra-se na funcionalidade da palavra, uma vez que, arreigando-a para o seu mundo mágico, a criança, entende-a, usa-a, goza-a e desfruta-a no contexto do seu imaginário (Mesquita, 2002). Assim, a literatura infantil é singularizada pela natureza do seu leitor: a criança.

A análise que apresentamos sobre o conto “História da Baleia”, de António Sérgio, foi concebida a partir da interpretação de algumas ilustrações e do texto, numa confluência e confronto entre ambas. Isto, pelo facto de corroborarmos as palavras de Coquet (2002) quando refere que “texto e imagem são duas linguagens muito diferentes e completamente autónomas. No entanto, a dimensão das palavras, do texto que acompanha uma imagem [...] tem uma importância fulcral na leitura e descodificação dessa imagem, pois eles (texto e imagem) se alimentam um ao outro” (p. 179).

O conto “História da baleia” apresenta a descrição de um processo iniciático, envolvendo heróis (salmonete vermelhete e marinheiro) e derrotados (baleia). O local onde se confrontam é um espaço muito sugestivo (mar) que podemos associar à dinâmica da vida, um lugar de nascimentos, transformações e renascimentos. Para além do mar estar associado à simbologia da vida, também simboliza um estado transitório entre as possibilidades de uma realidade informal e formal. Discorreremos daqui que essa mesma realidade pode terminar bem ou mal (Chevalier, & Gheerbrant, 1994).

Vejamos a análise simbólica da baleia. O seu simbolismo está ligado ao mesmo tempo ao da entrada da caverna e ao de peixe. No mito de Jonas (mito da imortalidade), a própria baleia é a arca: a entrada de Jonas na baleia é a entrada no período da obscuridade, intermediário entre dois estados ou duas modalidades de existência.

Jonas no ventre da baleia é a morte iniciática (Chevalier, & Gheerbrant, 1994). A saída de Jonas é a ressurreição, o novo nascimento. Podemos comparar aqui a história de Jonas com a entrada do marinheiro na barriga da baleia. Em sentido figurado, “ser engolido” pode significar uma viagem ao interior de si próprio, uma regressão. Jonas quando fica a sós, no ventre da baleia, reflete e tenta perceber com clareza o dilema no qual está envolvido. O herói é engolido, passando “por toda uma série de provações e revelações de uma jornada de terror no mar noturno, enquanto aprende a lidar com esse poder sombrio, para finalmente emergir, rumo a uma nova vida” (Campbell, 1991, p. 161). A passagem pelo ventre de um monstro é, neste caso, considerado como uma descida aos infernos. O monstro destrói o homem velho para que renasça o homem novo: “O mundo que ele guarda e ao qual introduz não é o mundo exterior dos tesouros fabulosos, mas o mundo interior do espírito, ao qual só se acede por uma transformação interior” (Chevalier, & Gheerbrant, 1994, p. 455).

No romance de Carlo Collodi “As Aventuras de Pinóquio” também Gepeto foi engolido por um tubarão. Neste romance o Pinóquio surge dentro do tubarão para salvar Gepeto, dizendo-lhe para o seguir e não ter medo. Neste clássico da literatura infanto-juvenil o Pinóquio, boneco de pau irreverente e desobediente, depois de ter escapado do tubarão, não voltou mais a ser o mesmo, acabando por ser transformado pela fada numa bela e alegre criança (Collodi, 2018). Esta transformação resultou da coragem e da forte convicção, “que já pressupõe uma autoconfiança sinal já de transformação, denotada pelo próprio Pinóquio que salva-se tanto a si como ao seu pai de serem digeridos no ventre do Tubarão Átila, ou seja, de escaparem da sua barriga, que era uma autêntica prisão (Araújo, & Araújo, 2010, p. 61).

O tema remete-nos para outras histórias, nomeadamente “O capuchinho Vermelho”. Neste conto o lobo levou a menina a desobedecer às regras circunscritas e determinadas pela sua mãe. Ele é o mais forte e, por tal, come a avozinha e a Capuchinho Vermelho. De acordo com Bettelheim (2011) a Capuchinho Vermelho “embora virtuosa, tem tentações” (p. 265). Trata-se de uma personagem que, em forma simbólica, “projeta a criança nos perigos dos seus conflitos edipianos durante a puberdade e depois salva-a deles, de forma a que possa amadurecer livre de conflitos” (Bettelheim, 2011, p. 264).

Das leituras dos contos emergem verdades e não verdades, realidades e não realidades, construídas e identificadas em muitas categorias e modalidades narrativas. As narrativas são “modelos para volver a describir el mundo” (Ricoeur, cit. por Bruner, 2010, p. 19). O conto maravilhoso ao narrar acontecimentos impossíveis de se concretizar na realidade, não provoca qualquer inquietude no leitor. Neste sentido, o universo do maravilhoso pode ser considerado alquímico, subvertendo os convencionalismos

do mundo real. No entanto, estas narrativas que contam acontecimentos totalmente improváveis contemplam um sentido secreto que pode ser desvendado através da análise dos símbolos e, tal como alerta Bruner (2010), “releemos el mismo relato de maneras siempre cambiantes: *litera, moralis, allegoria, anagogia*”, sendo que “el relato no va a ninguna parte y va a todas partes” (p. 19). De facto a presença de mitos e símbolos arquetípicos verifica-se no coletivo e no inconsciente pessoal, inserindo-se estes na literatura de tradição oral, com algumas ocorrências nos contos populares, nas lendas e outros textos que o povo guarda na memória (provérbios, orações, cantilenas, adivinhas, etc.). Na realidade não se trata apenas de formular uma pergunta morfológica sobre o texto real, “sino además una pregunta sobre los procesos interpretativos que son liberados por el texto en la mente del lector” (Bruner, 2010, p. 19). Bastos (1999) considera que geralmente as narrativas de tradição oral permitem colocar o ouvinte perante um mundo que não é o da realidade comum, mas que fornece ensinamentos para poder lidar com situações do seu quotidiano.

Araújo e Araújo (2010) salientam que todo o ser humano deseja conhecer certas situações de perigo, enfrentar provas únicas e aventurar-se no outro mundo e que ele “experimenta tudo isso ao nível da sua vida imaginária, escutando ou lendo contos de fadas, ou – ao nível da sua existência onírica –, sonhando” (Araújo, & Araújo, 2010, p. 55).

Na História da Baleia o marinheiro decidido a regressar do ventre do monstro PULOU, CAMBALEOU, SALTOU... Depois de muitos enjoos, engulhos e soluços a baleia decidiu deixar sair o marinheiro cá para fora... O peixe (neste caso a baleia), enquanto símbolo das águas, é associado ao nascimento ou à restauração cíclica. Ele é ao mesmo tempo salvador e instrumento de revelação, mas também símbolo de fecundidade e de sabedoria.

Considerações finais

António Sérgio sendo um dos pensadores mais marcantes de Portugal contemporâneo, com uma vasta obra em vários domínios, deixou-nos algumas recolhas de contos tradicionais. No universo de textos e obras recolhidas pelo autor, a “História da Baleia” foi adaptada por nós pelo facto nos ter deslumbrado no momento da sua leitura e por sentirmos que é necessário não deixar que a subtileza e os ritmos dos sons das palavras, deste conto, fiquem esquecidas em páginas de livros amarelecidos pelo tempo. O conto dá-nos a conhecer a importância dos recursos marinhos. No entanto, se analisarmos o seu conteúdo em termos simbólicos percebemos que podemos encontrar elementos e acontecimentos que se repetem em outras narrativas. Tanto

nesta como noutras o herói simboliza o bom senso e a inteligência. A luta estabelecida com as forças da natureza pode significar ritos de iniciação, a passagem à idade adulta.

Esta narrativa, explorada de modo adequado, constitui-se como um instrumento de extrema importância na construção do conhecimento da criança, fazendo com que ela desperte para o mundo da leitura, não só como um ato de aprendizagem, mas também como uma atividade prazerosa. Através da leitura de narrativas deste género, a criança apropria-se de culturas e saberes historicamente acumulados pelo homem, adquirindo informações que a ajudarão na construção da sua identidade. Contudo, é importante não esquecer o papel do mediador na exploração das narrativas de tradição oral, pois é da sua responsabilidade proporcionar à criança oportunidades de reflexão em torno das palavras e dos significados para que contribuam de forma significativa para o seu desenvolvimento intelectual a todos os níveis.

Referências bibliográficas

- Araújo, A. F., & Araújo, J. M. (2010). Iniciação e imaginário educacional n'As aventuras de Pinóquio. In *Actas do Colóquio Internacional Educação, Cultura e Imaginário – recontextualização e tradição* (pp. 53-68). Braga: Centro de Investigação em Educação. Disponível a 01 de janeiro de 2020 em <http://hdl.handle.net/1822/18380>.
- Bastos, G. (1999). *Literatura infantil e juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Bettelheim, B. (2011). *Psicanálise dos contos de fadas*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Bruner, J. (2010). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Campbell, J. (1991). *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1994). *Dicionário dos símbolos. Mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números*. Lisboa: Teorema.
- Collodi, C. (2018). *As aventuras de Pinóquio*. Porto: Porto Editora.
- Coquet, E. (2002). A ilustração tridimensional (as imagens que querem fugir dos livros). In F. L. Viana, M. Martins, & E. Coquet (Coords.), *Leitura, literatura infantil, ilustração. Investigação e prática docente* (pp. 175-182). Braga: Centro de Estudos da Criança, Universidade do Minho.
- Mesquita, A. (2002). A comédia humana dos animais. In A. Mesquita, & A. Parafita (Coords.), *Pedagogias do imaginário. Olhares sobre a literatura infantil* (pp. 68-77). Porto: Edições Asa.
- Mesquita, E., & Pereira, A. (2009). *História da baleia*. Cascais: Vogais & Companhia. ISBN: 978-989-668-002-2. (Integra o Plano Nacional de Leitura desde 2009, Projeto Aler*) <https://bit.ly/2DEKntv>.



António Sérgio

Em torno do conto “As duas bonecas”: António Sérgio e a literatura infantil

João Príncipe

CEHFCI-IHC – Universidade de Évora

Mais que tudo quero ter
pé bem firme em leve dança
com todo o saber de adulto
todo o brincar de criança.

Agostinho da Silva

A intervenção cívica de António Sérgio durante a Primeira República, enquanto intelectual reformista que usa a escrita como veículo privilegiado de difusão de ideias, foi marcada pela análise histórico-sociológica que diagnostica os males nacionais e pelo pensamento pedagógico. Este empenho na causa pública, típico de intelectuais que são “homens de acção”, não deve fazer-nos esquecer, pois que outros eram os tempos, que o movimento cultural da *Renascença Portuguesa*, que Sérgio integra, é constituído em larga parte por intelectuais que cultivam a poesia e a escrita como formas de arte. De algum modo, serviu-lhes como exemplo Antero de Quental, o poeta-filósofo que com as Conferências do Casino deu uma feição cosmopolita e cívica à presença do poeta na sociedade, marcando indelevelmente a história cultural portuguesa. Na obra ensaística, pela qual Sérgio é mais conhecido, é notório o cuidado com a expressão e com os valores estéticos, o qual se manifesta naturalmente naqueles seus textos de poesia e de prosa ficcional, caso das *Rimas* (1908), de uma série de contos para crianças e do drama teatral *Antígona* (do qual Carlos Morais acaba de nos deixar uma bela edição crítica).

Neste breve ensaio, cujo pretexto é apresentar o conto “As duas bonecas” de que Eduardo Sérgio fez a excelente animação que foi apresentada na Jornada que

inspira o presente volume, iremos estudar o António Sérgio escritor, pensador e intérprete do mundo das crianças, falando dos recursos criativos implícitos no mundo mental das crianças e dos adultos. Recordaremos dois outros contos, “O navio dos brinquedos” (1914) e “A dança dos meses” (de 1926, sendo ao mesmo tempo título de um conto e do volume que contém “As duas bonecas”), mostrando como o autor dos *Ensaio*s usou o conto como parte da sua estratégia de intervenção cívico-pedagógica, a qual estava finamente ancorada num subtil pensamento pedagógico-filosófico, que estava atento à especificidade do mundo infantil, procurando simultaneamente valorizar aquele poeta-escritor, cuja carreira no mundo das letras se iniciou com a publicação das *Rimas*¹.

Recordemos que o reconhecimento da especificidade da criança se traduziu então na pedagogia de um Dewey, de um Claparède e de Sérgio, a qual tem três características fundamentais: 1.º é genética – a criança não deve ser educada a partir de fora mas sim do seu interior; a criança deve-se formar e não ser moldada, ou seja ela deve-se desenvolver; 2.º é funcional – os processos e as actividades psíquicas devem ser encarados como instrumentos destinados a prover à manutenção da vida, como funções, e não como processos que têm a sua razão de ser em si próprios; 3.º é social – a criança é educada no e para o viver social. Nas palavras de Sérgio, escritas em 1916:

Começemos por não esquecer: 1.º, que a vida da criança é um fluxo autónomo de crescimento (físico e mental) que não podemos favorecer directamente, mas de que é possível afastar os obstáculos, e a que podemos fornecer os materiais convenientes; 2.º, que até hoje a escola tem sido sobretudo uma nociva intervenção no crescimento natural; 3.º, que a vida das crianças na escola deve ser *de criança*, preparação da vida adulta, não contesto, mas antes e sobretudo um processo *actual* de vida infantil [...]; 4.º, que todo ensino deve inserir-se numa actividade própria do aluno, nascida por sua iniciativa, independentemente do educador; 5.º, que o próprio das crianças é a acção e o concreto, sendo por isso necessário evitar o mais possível toda espécie de verbalismo, ensinando pela intuição, pela experiência, e de modo que a reflexão venha em direitura do concreto, e reaja sobre o concreto natural e imediatamente; 6.º, que a acção sugere, define e clarifica o pensamento; 7.º, que [...] a inteligência infantil é uma inteligência sensitiva, sendo-lhe necessário para aprender exercer os membros,

¹ Estudiosos da nossa literatura para crianças, como Natércia Rocha ou José Gomes concordam que os trinta primeiros anos do século XX são um período notável no que toca à qualidade e crescimento dessa literatura. Ver Rocha (1992, p. 59), Gomes (2004, p. 67), ambos destacando o valor da obra de Sérgio.

os sentidos, os órgãos, que são os instrumentos de intelectual; 8.º, é que [...] o grande ambiente educativo é a actividade social, e a ela nos cumpre referir todo o sistema de educação. (Sérgio, 1916a, pp. 170-171)

Sérgio, partindo da aprendizagem das ciências de educação que estava fazendo em Genebra, entendia que a educação activa das crianças passava pelo concreto, que fomentava o uso de todas as capacidades da criança, o que incluía os trabalhos manuais, as lições de coisas e, naturalmente, as histórias. Numa das raras passagens em que se referiu ao papel do conto infantil, escreveu:

As histórias contadas pela professora dão lança também a interpretações activas, quando sejam representadas pelos alunos ou por eles ilustradas [...]. O conto deve ser antes de tudo obra de arte, e secundariamente instrutivo. É seu objecto animar a aula; facilitar a conquista da pequenada pela professora; dar hábitos de atenção, e visco à cultura estética, à dramatização e à leitura. Os requisitos primaciais de uma boa história são a acção rápida e ligada, um assunto de imagens familiares com certo tom de maravilhoso, a repetição ou estribilho de algumas frases características. (Sérgio, 1916a, p. 172)²

Este breve trecho não estabelece uma “arte poética” sergiana da escrita de contos para crianças. Mas nele é claro a afirmação do primado dos valores estéticos e da capacidade de fantasia, do recurso ao maravilhoso, à musicalidade da língua, e como diríamos hoje, ao apelo à capacidade metafórica, ao jogo simbólico que permitem que a cognição e o sentimento se entrecruzem criativamente³.

² Sérgio escreve estas palavras referindo-se ao ensino pré-primário. Que as histórias, ou contos, sejam entendidas como “concreto”, percebe-se pela passagem seguinte, onde se afirma que o trabalho interior de generalização ou abstracção se faz a partir do concreto: “Dar a um homem já feitas as coisas de que carece, é privá-lo de fazer coisas, de vir um dia a saber fazê-las; do mesmo modo, dar a uma criança abstracções, sobretudo na fase inicial, é privá-lo de abstrair, de tirar o abstracto do concreto; é portanto estiolar nele a faculdade de abstracção, o dom de pensar, de criar saber, de organizar cientificamente a sua experiência de todos os dias” (Sérgio, 1918/2008, p. 225). O uso “activo” dos contos combate o defeito do verbalismo.

³ Em concordância com a valorização estética que Sérgio afirma, surgiram então obras de elevado valor literário: “Os primeiros trinta anos do século XX apresentam-se auspiciosos. Nesse período se inscrevem obras de Aquilino Ribeiro, António Sérgio, Carlos Selvagem e outros. Pode dizer-se que cresceu a hoste dos defensores da literatura de boa qualidade para a crianças; a leitura-encantamento está a sobrepor-se à leitura aprendizagem; a ilustração também procura passar do elemento acessório e decorativo a elemento participante-interpretativo” (Rocha, 1992, p. 59).

Um navio de paz durante a guerra, isto é um navio que ruma ao contrário

Recuemos até ao ano de 1914, no qual se inicia a Grande Guerra. No início de 1914 Sérgio está no Rio de Janeiro, e em Março desse ano estará em Nice; daí escreve ao seu amigo Raúl Proença:

Escrevo-lhe para lhe dizer que parto, depois de amanhã, quinta-feira, para Genebra. Vou tentar passar lá uns tempos, e ver o *camelo*. Conhece a história?

Pediram uma vez a um francês, a um alemão, e a um inglês uma obra sobre o Camelo. O francês escreveu uma bela obra literária, espirituosa, com artísticas descrições e amenizantes anedotas; o alemão meteu-se numa biblioteca, rebuscou as condições metafísicas do camelo, investigou a história, a filologia relativa ao bicho; o inglês meteu-se num pacote e foi ver os camelos à região dos camelos. E acabou-se o conto. (Sérgio, 1987, p. 112)

Sérgio teria se apercebido da importância pedagógica desta peculiar variedade de “camelo” ao ler na *Revue de métaphysique et de morale*, um artigo, publicado em Maio de 1912 sobre Jean-Jacques Rousseau e a concepção funcional da infância. Era seu autor o psicólogo funcionalista e pedagogo suíço Édouard Claparède (1873-1940), figura maior da intelectualidade suíça e fundador do recém-criado Institut Jean-Jacques Rousseau (Escola de Ciências da Educação da Universidade de Genebra). Sérgio e sua esposa Luísa partem pois em Abril de 1914 para Genebra para aí estudar, e aí permanecerão por largos períodos entre 1914 e 1916. Essa aprendizagem no principal centro europeu da Escola Nova ajudará Sérgio a formar um ideal de escola activa, com um ensino centrado no crescimento da criança, no qual se parte dos seus interesses concretos e da sua natural imersão na sociedade, ideal que o autor do conto “O Navio dos Brinquedos” desenvolve com o claro propósito de contribuir para a resolução da questão social portuguesa.

De Sérgio são publicados em 1914, pela Renascença Portuguesa, uma série de textos na revista *A Águia* que virão a formar o opúsculo “Educação Cívica”, e o conto “O Navio dos Brinquedos” com ilustrações de Vasco Lopes de Mendonça (1883-1963). Os *Anais da Academia de Estudos Livres – Universidade Popular* (1912-1916), publicação que funcionava como órgão da dita Academia, deram notícia da dupla publicação de Sérgio – no número 1 (3.ª série) dos Anais, de 1915, lêem-se comentários muito elogiosos aos dois trabalhos de Sérgio, escritos pela pena de Joaquim Cardoso Gonçalves (C. G.), secretário da direcção da Academia (Pintassilgo, 2006,

p. 27). Vale a pena reproduzir essas palavras, nas quais se encontra também um longo excerto do primeiro conto (nunca republicado) de Sérgio:⁴

O autor faz às crianças não um discurso mas uma *fala*, de rara beleza estética, contando-lhes o que é o *Navio dos brinquedos*, que há poucos dias chegou à Itália, pelo Natal, carregado de *bonitos* que os pequeninos americanos mandaram aos pequeninos dos soldados das nações europeias em guerra. O autor *desce* propositadamente a linguagem própria até à compreensão infantil. Fala às crianças nos termos que elas usam, com as repetições devidas, vincando sempre a mesma nota de *amor ao trabalho* e *solidariedade*. Conta-lhes como foi descoberta a América pela vontade pertinaz dum homem que se chamou Colombo. Diz-lhes como foi que os ingleses, depois dos franceses e espanhóis, que eram apenas soldados, comerciantes e governadores, souberam ser senhores daquela terra, porque a cultivaram. E esses ingleses tiveram filhos e estes filhos cresceram e tiveram filhos também, até que os homens que são hoje donos da terra da América já se não chamam ingleses, mas americanos, embora falem a língua dos ingleses e se pareçam com eles.

Estes americanos são homens muito trabalhadores e arranjados e por isso prosperam. E não só as pessoas crescidas são assim trabalhadoras e diligentes na América: também os meninos pequenos. A prova é esta verdadeira história do *Navio dos Brinquedos*: “Estava um menino americano ouvindo dizer que a guerra duraria decerto até o fim do ano. Começou então a pensar lá consigo que se assim fosse os filhos dos soldados que estão na guerra não teriam quem lhes desse brinquedos este ano pelo Natal. E como na América estão muito acostumados a ajudar-se uns aos outros, o menino lembrou-se de que ele e os outros meninos americanos poderiam trabalhar e ajudar-se uns aos outros para que todos comprassem muitos brinquedos, enchessem com eles um navio muito grande e os mandassem aos filhos dos soldados. Começou a falar na sua ideia, os outros meninos entusiasmaram-se com ela

⁴ A Academia de Estudos Livres foi fundada em 1889 por iniciativa da Maçonaria, sendo estatutariamente, a partir de 1904, uma Universidade Popular, a qual integra no seu seio a Escola Marquês de Pombal (designação que denota o anti-clericalismo dos fundadores), destinada a crianças pobres. Muitos intelectuais republicanos participaram nas suas actividades de vulgarização do conhecimento e da cultura. Nas instalações da Academia ocorrem habitualmente, na década de 1910, as reuniões da Sociedade de Estudos Pedagógicos (maioritariamente constituída por professores). Esta Academia lisboeta está assim no centro das discussões sobre pedagogia (sobre o papel educativo do trabalho, sobre educação moral, sobre inovação pedagógica etc.). Ver Pintassilgo, 2006, pp. 27-29.

e as pessoas crescidas prestaram-se logo a ajudar os meninos. Até o presidente da República quiz emprestar um navio de guerra para trazer os brinquedos!

Puseram-se os meninos ao trabalho como se fossem homens. Alguns foram vender jornais para a rua como os garotos, para ganharem dinheiro e poderem comprar brinquedos para mandar aos filhos dos soldados. É que na América trabalhar, seja no que for, é sempre uma honra: lá nessa terra há pessoas crescidas que estão a acabar os estudos para serem engenheiros e médicos e trabalham como engraiadores e como criados nos cafés para ganharem dinheiro e poderem terminar o curso. Que admira que os meninos fossem vender jornais para a rua?"

Basta! Transcreveríamos todo o trabalho se dêssemos ouvidos apenas ao nosso entusiasmo. Quasi nos atreveríamos a dizer que o. António Sergio escreveu agora a sua melhor obra.

Como desejaríamos que este livrinho, lindamente ilustrado, andasse nas mãos de todas as mães portuguesas para que elas lessem aos seus meninos a linda história do *Navio dos Brinquedos*!

(Gonçalves, 1915, pp. 51-52)⁵

Decididamente, a criança que residia no adulto Cardoso Gonçalves deixou-se cativar pelo conto de Sérgio. Ana Margarida Ramos, no seu estudo sobre um século de literatura para crianças, que incide sobre a presença do mar nessa literatura, recorda que

... o mar e a viagem têm ressonâncias simbólicas especialmente fortes no contexto da História portuguesa, surgindo umbilicalmente ligados ao processo de Expansão Ultramarina. Determinante do ponto de vista identitário, o mar confunde-se muitas vezes com a condição portuguesa, sendo simultaneamente desígnio e missão, uma espécie de elo partilhado no código genético português. E ainda que, quer histórica, quer literariamente, essa relação de Portugal e dos portugueses com o mar esteja repleta de contradições e generalizações, a verdade é que ela continua a funcionar como uma

⁵ O teor directamente moral do conto é também assinalado em Reis da Silva (2018, p. 250), concordando no essencial com C. G., que não é citado; de igual tom, fiel a uma leitura directamente moralizante do conteúdo do conto: "Esta mensagem de entreatada e solidariedade com os que mais precisam é apenas uma das várias que percorrem o texto, dominado por um tom pedagogizante, onde sobressai o elogio ao desenvolvimento norte-americano, uma espécie de farol não só do progresso económico, mas também de solidariedade, servindo como espelho para a formação das crianças portuguesas, inspiradas pelo exemplo narrado" (Ramos, 2019, p. 146).

perspetiva a partir da qual a evolução da literatura pode ser percepcionada, tal é a inscrição que nela o mar ocupa. (Ramos, 2019, p. 142)

Esta citação remete para um tópico que importa bem investigar, se quisermos compreender as profundas intenções de Sérgio: a sua simpatia pela atitude inglesa de “ir ver o camelo” e a clara ironia de se vir agora elogiar os bem-sucedidos norte-americanos que fazem a viagem do Atlântico, num barco moderno e no sentido contrário do de Cabral e de Colombo, neste nosso país muito histórico, onde constantemente se elogia os Descobrimentos, remetem para o melhorismo presentista de Sérgio, afim do do filósofo e pedagogo norte americano John Dewey, e para a percepção cosmopolita da importância crescente dos USA nos planos económico, técnico-científico e mental. No momento em que o conto é escrito os USA não só não eram uma potência beligerante mas até havia sinais de que correntes internacionalistas e pacifistas tinham voz suficiente para influir na opinião pública e junto do governo estado-unidense. Sérgio, que, entretanto, irá compreendendo as contradições da sociedade norte-americana, explicitará a sua atitude pacifista, próxima da de Romain Rolland, em textos quais o ensaio “Espectros”, escrito em Genebra, no ano de 1916, e republicado em *Ensaio I* (1920).

Além disso, um leitor contemporâneo atento não poderia não reparar que, amplificando as críticas de Antero, Sérgio se erguia como uma voz crítica da nossa expansão e colonialismo⁶. Isso mesmo se demonstra na recensão de 8 páginas, publicada no mesmo número dos *Anais da Academia de Estudos Livres*, dedicadas ao opúsculo “Educação Cívica”. Aí Cardoso Gonçalves, antes de dedicar o grosso dos seus comentários ao princípio educacional do *self-government* que Sérgio advoga, resume assim, de um modo empático e ainda pertinente para o leitor actual, a posição de Sérgio em relação aos defeitos da nossa expansão:

Para o Sr. António Sérgio o problema capital da nossa pátria é o económico-educativo. É preciso que Portugal trabalhe, valorizando as suas riquezas e *bastando-se a si próprio*; é preciso que em Portugal se desenvolvam as virtudes cívicas por processos educativos completamente diferentes dos empregados até agora. Numa outra obra *O problema da cultura e o isolamento dos povos peninsulares* o autor definiu a sua teoria das causas da decadência portuguesa, filiando-a no predomínio da *educação guerreira*, além do período histórico em que fôra necessária. O espírito de cavalaria que dominara

⁶ Antero, no seu *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* (1871) identifica três causas maiores: as conquistas (ou política colonial), a Inquisição e o Absolutismo.

na fase da conquista do território nacional aos mouros, continua nas jornadas da África e da Índia. Abandonou-se o cultivo da terra pela miragem das riquezas de Além-Mar e o resultado foi a miséria e o aparecimento do parasitismo, que tem preponderado até hoje. O português teve horror ao trabalho manual e, pobre, miserável andrajoso, preferiu mendigar o *caldo do convento*, como ainda hoje mendiga um lugar à mesa do Estado, a arrotear o torrão pátrio.

Junte-se a esta causa a mania da *purificação* que no século XVI determinou o isolamento da Península da influência estrangeira, trazendo-nos com os jesuítas e a inquisição a dissolução da influência, que os nossos grandes sábios daquele glorioso século exerceram pelo contacto íntimo entre a pátria e os países mais avançados da Europa, junte-se esta causa à falsa educação das classes dirigentes e teremos vincado o quadro negro da *nossa decadência*. Ainda hoje o *isolamento* tem partidários. Em páginas da *Águia*, em polémicas amistosas com o sr. Teixeira ele Pascoais, o autor tem combatido o *saudosismo*, que é o lábaro da *Renascença Portuguesa*, o *quid* que, segundo Ela, define e consubstancia o génio nacional. O sr. António Sérgio vê simplesmente na teoria *saudosista* a tendencia literária do pernicioso isolamento. E por isso combate-a, advogando o principio de que nos devemos inteirar do que se pratica lá fora, para de lá fora trazer o que necessitamos, que valorize material e moralmente a nossa pátria.

(Gonçalves, 1915, pp. 42-43)

Entretanto os meses iam girando na sua eterna dança

A capacidade de compreender e de produzir metáforas desenvolve-se durante a infância, vindo a ser fundamental para os processos artísticos e para a criatividade em geral. Assim, a interpretação da literatura para crianças beneficiou muito com o desenvolvimento dos estudos sobre o pensamento metafórico, em particular no quadro dos avanços na psicologia infantil. Se é certo que estes estudos são em geral posteriores à obra e vida de António Sérgio (Vosniadou, 1986, p. 3), é também certo que eles versam sobre uma criatividade em exercício que os não pressupõe, tal como a biologia como estudo não é um pré-requisito para a vida; mas, de facto, a sua compreensão permite quebrar barreiras e ver mais claro, nomeadamente dando à liberdade que se exhibe no pensamento metafórico um estatuto de cidadania no campo cognitivo, unindo as ciências e as artes, a mentalidade lógica adulta à fantasia infantil⁷. Ora, o breve conto de Sérgio sobre o qual vamos agora reflectir tem,

⁷ Recorde-se, no entanto, que a reflexão epistemológica de António Sérgio, e dos pragmatistas como William James, é largamente devedora das reflexões epistemológicas de savants-philosophes como James Clerk Maxwell

em grau extremo, uma componente de fantasia, assentando sobre uma poderosa alegoria que o aproxima do *nonsense* de alguma literatura victoriana. De facto, tal como a Alice, de Lewis Carrol, atravessa um espelho também aqui as duas personagens atravessam um rio cuja ponte leva da "realidade" a um mundo fantástico, um "mundo de faz de conta", no qual relações temporais são substituídas por relações espaciais, e onde impera a presença total da simultaneidade, numa óbvia violação do senso comum (Stewart, 1978, p. 146).

Logo que as crianças aprendem a falar, ouvem-se enunciados em situação, dos quais o seguinte: – fazendo deslizar em zig-zague um carrinho ao longo do braço de um progenitor ouve-se "uma cobra"; brincando com um copo na banheira, ouve-se "copo a nadar"; uma criança olha para um prato com spaghetti e diz "lagartas", etc. Estes enunciados ou violam as convenções da referência, das regras do discurso literal (primeiro caso) ou estabelecem uma relação entre objectos (ou acções) que pertencem a domínios categoriais diversos, em termos do senso comum (segundo caso) (Vosniadou, 1986, pp. 5-6). No entanto, as crianças não têm o grau de abstracção ou de consciência cognitiva sofisticada para afirmarem que, quando estão a estabelecer similitudes (que se interpretam como não-literais, ou seja metafóricas) estão conscientemente a violar categorias convencionais; e caso não tenham assimilado ou construído tais sistemas categoriais que constituem um senso comum, não estarão a produzir enunciados metafóricos no sentido do termo, posição esta que foi a de Piaget (1962). Ora, contrariamente à concepção piagetiana, vários estudos nos anos de 1970, apontaram para a existência de capacidade classificatória das crianças em idade-pré-escolar, condição prévia para que elas possam perceber que numa metáfora se estão a violar categorias conceptuais cuja grelha estabelece padrões de realidade. Tal compreensão pós-piagetiana nos estudos sobre crianças resulta de dois avanços: a realização de estudos experimentais onde se percebe que crianças de ano e meio de idade são já capazes de agrupar objectos segundo critérios consistentes, permitindo uma categorização de nível básico; a substituição duma visão tradicional da conceptualização (organização hierárquica dos entes em classes, em que a relação de pertença de um ente a uma classe se faz por uma listagem rígida de atributos partilhados por todos os entes da classe), por uma onde as "semelhanças de família" dão o critério de subsunção dos entes à

ou Henri Poincaré, que concederam larga importância ao papel das analogias e das metáforas no pensamento científico. Ver Príncipe, 2015.

mesma classe, seguindo assim uma abordagem inspirada do último Wittgenstein (Vosniadou, 1986, pp. 9-11).

As crianças aos quatro anos de idade distinguem já uma comparação literal de uma metafórica (ex: A chuva é como a neve/ a chuva é como lágrimas). O processo de comparação não se restringe a enunciados por palavras – o acordo literal ou metafórico entre entes ou situações pode ser não verbal, por exemplo pictórico; por exemplo, um chupa-chupa de morango pode ser posto em relação literal com uma barra de chocolate; e em relação metafórica com um sinal de trânsito; mas esta última relação é mais raramente estabelecida, quando colocadas as duas possibilidades, porque implica um maior salto em relação às convenções categoriais. Percebe-se assim a relevância cognitiva da ilustração nos livros de histórias para crianças: favorece-se então processos de ressonância entre o verbal e o pictórico.

O uso do processo metafórico é patente quando a criança nomeia de outro modo um ente, ou situação, cuja designação literal conhece e quando simultaneamente o faz num modo de fingimento, de “faz de conta”, de “jogo simbólico” (“symbolic play”); o processo metafórico ocorre, como necessário, também quando a linguagem literal (para qual há referente “bem definido”) conhecida é insuficiente para comunicar ideias novas, ou ainda para ultrapassar a incapacidade da criança se exprimir. É um processo fundamental que marca a capacidade de desenvolvimento cognitivo aquele em que a criança tende a impor por extensão a novas situações um esquema de pensamento familiar; por isso certos pensadores colocam os processos metafóricos do lado dos processos unificantes, feitos sob a égide do princípio da identidade (Vosniadou, 1986, pp. 13-17; Stewart, 1978, p. 33; Seitz, 1997, p. 374). Nas crianças, e nos adultos, por extensão, o processo de compreensão metafórica é um processo de desenvolvimento contínuo que depende do alargamento do conhecimento conceptual, da capacidade linguística de tratar uma variedade de contextos situacionais/discursivos onde o que se diz e o que se pretende significar podem estar em relações sofisticadas (nomeadamente no sentido de graus sucessivos de complexidade, de generalidade, nomeadamente na direcção meta-linguística).

O pensamento metafórico não se restringe ao simples domínio cognitivo, isto é, ele mostra o inapropriado de se conceber o espírito ou a mente humanos como um conjunto de faculdades estanques. O pensamento metafórico estabelece conexões entre os domínios perceptual, afectivo e conceptual; assim ele exhibe-se quando as crianças em idade pré-escolar atribuem propriedades afectivas a objectos inanimados dos quais há percepção (aqui sendo de destacar os domínios do movimento, da cor e da forma); ou quando se estabelecem ligações entre o domínio físico e

psicológico ("O João é surdo como uma porta/ duro como uma rocha"). O desenvolvimento desta forma de pensamento, que comporta a violação da categorização convencional, vai no sentido de um duplo sistema de referência, assinalado por Paul Ricoeur (1978), em que o mundo literal ('real') vem acompanhado de um mundo metafórico, acto de "faz de conta", de "jogo simbólico", onde se constitui um acto de suspensão da referência, gerando-se assim uma nova referência criativa, a qual pode "refazer a realidade", demonstrando até o carácter convencional da compreensão desta pelo senso comum (Seitz, 1997, pp. 374-376). Ora, a atitude filosófica da dúvida e da suspensão do juízo, do "como se" kantiano, não estão assim tão afastados do espírito do "jogo simbólico", e deste se pode ir até aqueles, desde que se possa ir estabelecendo um caminho, uma atitude a desenvolver desde a infância.

Esta atitude de "faz de conta" e de "jogo simbólico" merece mais alguma reflexão, a qual ajuda a perceber como o fantástico da literatura infantil tem uma importante função no pleno florescimento da criança. As considerações que se seguem são largamente inspiradas pela obra de Susan Stewart sobre o *Nonsense* (1978), em particular pela secção "play and the manipulation of context" (Stewart, 1978, pp. 27-40), na qual a autora recorre aos trabalhos de Gregory Bateson sobre a capacidade de fantasiar. A literalidade da linguagem prende-se a uma pretensa imediatidade da realidade e dos contextos situacionais, a uma referência por ostensão, a qual se associa a uma intersubjectividade básica que funda a interacção social e com as "coisas". Mas, a própria invenção da linguagem aponta para uma dimensão menos pragmática/imediata, menos dependente dum contexto específico com traços consolidados, uma vez que ela pode e é utilizável numa variedade de contextos, que podem diferir do de origem. Nesse acto de transferência, de recontextualização (re-organização da interpretação), a linguagem pode permanecer intacta, mas pode também ocorrer transformação, manipulação, transgressão, ultrapassando-se assim o contexto da vida de todos-os-dias, do contexto que corresponde a um "senso comum". Quando, por exemplo, as crianças decidem brincar aos soldados, a guerra que estabelecem não é uma guerra, e o jogo ou fingimento que se estabelece altera as condições e contextos originais, criando um novo domínio de realidade, com um novo sistema de relações entre categorias, criando um paradoxo de denotação (o comportamento no jogo não corresponde bem ao conjunto de acções que o nome "guerra" denota, embora lhe corresponda parcialmente, por uma via analógica implícita) – quando se diz "isto é fingido, ou a brincar" significa "que não é a sério" mas se não é a sério é uma espécie de mentira (sugerindo uma semelhança com os paradoxos de auto-referência, por exemplo quando o cretense

Epiménides afirmou: “todos os cretenses são mentirosos”). Esse paradoxo tem que ver com um problema de existência, pois no jogo simbólico, na representação, no “fazer de conta”, no ritual, “as mensagens ou sinais trocados são num certo sentido não-verdadeiros, ou com significado não pretendido, e aquilo que é denotado por estes sinais é não-existente” (Stewart, 1978, p. 30): é não existente face a uma convenção reificada, tornada absoluta e que decide o que é real/existente; essa reificação, restringe o pensamento, impedindo mesmo a ascensão a níveis mentais mais elevados, onde o verdadeiro carácter da analogia (ser em geral sempre parcial) se manifesta; o jogo (“play”) funciona como uma etapa no sentido crítico (meta), de dissolução de falsos absolutos:

Através do jogo (“play”) um organismo aprende não tanto o conteúdo de categorias de comportamento, mas sim que há tipos de categorias de comportamento, e que esses tipos de categorias podem ser manipulados, podem servir de suporte uns aos outros, transformar-se uns aos outros, ou anular-se uns aos outros. A meta-comunicação necessária para jogar implica um movimento de um conjunto de procedimentos interpretativos para outro conjunto, um movimento para fora no qual o jogador descobre novas possibilidades para o pensamento, para a codificação de mensagens e por aí adiante. (Stewart, 1978, p. 31)⁸

Stewart julga que um uso harmonioso ou ordenado da linguagem implica um equilíbrio entre o nível metalinguístico (no qual as metáforas, o jogo simbólico, permitem uma perspectiva crítica dos sistemas categoriais do senso comum) e os procedimentos interpretativos induzidos por uma base contextual; citando Kurt Jakobson, nota que estes dois pólos (ou processos) ficam melhor caracterizados quando se percebe que se um pólo é aquele associado ao processo metafórico, o outro pólo está associado ao processo metonímico, característico da tendência “realista”, e que na história da literatura se detecta uma dialéctica entre os dois pro-

⁸ Essa flexibilização favorece a adaptação e, portanto, o uso da palavra “organismo” tem uma carga evolucionista, apelando aos mecanismos que garantem a bem-sucedida interacção entre os organismos e o ambiente mutável. Stewart, com Bateson, crê que o paradoxo, que é um paradoxo de abstracção, associado ao jogo, o qual implica uma dupla referência (mantendo-se sempre um domínio de base, considerado como “realidade”, e que traduz um senso comum) é essencial à sobrevivência, sendo ela impossível ao se manter uma obediência cega a um sistema de regras rígidas de referência (tal com parece ser o caso no mundo mental dos esquizofrénicos). A significação moral destas considerações não pode ser diminuída. Stewart recorda que Jakobson, num famoso ensaio de 1956, sobre certos tipos de afasia, havia notado a incapacidade para a metalinguagem, traduzida na incapacidade de usar a metáfora (havendo um outro tipo de afasia – desordem de contiguidade – onde se perdia a capacidade de usar a metonímia. Ver Stewart, 1978, p. 32.

cessos. O primeiro processo envolve princípios de substituição e selecção (sob a égide do estabelecimento de relações de identidade), enquanto o segundo envolve sequências estabelecidas por contiguidade, que ordenam previamente as coisas segundo uma ordem básica que depois é subvertida pela metáfora. Um predomínio absoluto de um dos pólos gera desordem linguística, que é um tipo de *nonsense*. Na literatura para crianças, essa desordem é em geral resultado de um afastamento em relação às relações de contiguidade do contexto da vida de todos os dias, com um predomínio do pólo metafórico. Mas, dada o carácter essencialmente convencional e adaptativo da linguagem, muitas metáforas acabam por "morrer", por se incorporar de modo banal na linguagem do senso comum; as metáforas precisam de um sentido de novidade: só o são enquanto correspondem a um "corte fresco" que atravessa de modo inusitado vários domínios de significação, "abrindo um novo campo para interpretação, criando uma multiplicidade de sentidos" (Stewart, 1978, p. 34).

Dito isto, que marca um aspecto essencial da mentalidade que preside à boa literatura para crianças, passemos ao conto de António Sérgio "A dança dos meses", publicado em 1926 pela Seara Nova na colecção "Quem conta uma história", com ilustrações por Mamia Roque Gameiro (1901-1996), o qual transcrevemos em anexo⁹. O livro intitulado "A dança dos meses" continha dois outros contos – "As duas bonecas", de que falaremos depois, e ainda "O rapaz que teimou"¹⁰. Este pequeno conto ilustra bem o enunciado de Sérgio sobre o bom modo de escrever uma história para crianças – "acção rápida e ligada, um assunto de imagens familiares com certo tom de maravilhoso, a repetição ou estribilho de algumas frases características".

Duas manas velhinhas vivem juntas, numa casa perto da mata, mas os seus temperamentos divergem muito. Certo dia, a tia Adelina, a mais bem-disposta, alegre e jovial, vai apanhar lenha na mata; até aqui estamos no terreno familiar da plausibilidade. Entretanto, aparece um pássaro cantante com quem a tia Adelina vai simpatizar; esquecida a tarefa séria, ela vai dar um passeio, seguindo o novo amigo; entra-se no maravilhoso, num ambiente ligeiro e algo irresponsável, que é reforçado pelo atravessamento de um rio, que cria a separação entre dois mundos, um pouco como o espelho que Alice atravessa. Do outro lado do rio há uma casa

⁹ Sobre as inspirações dos contos do nosso escritor filósofo, José Gomes diz: "Sérgio reconta fundamentalmente velhos mitos, lendas e histórias tradicionais portuguesas e estrangeiras, a que vem juntar-se a adaptação de um conto de Rudyard Kipling" (Gomes, 2004, p. 80). Se nos "Contos gregos" ou na "história da baleia" (inspirada em Kipling), é fácil identificar a fonte, no caso de "A dança dos meses", creio que ninguém ainda identificou uma inspiração directa (que poderia ser um conto tradicional português).

¹⁰ Na edição da Sá da Costa (1978), foi integrado no (reformulado) volume *Os conselheiros do califa*.

onde Adelina entra, encontrando doze rapazes vestidos de seda que formam uma roda; eles são os meses que dançam. A dança tem uma letra-poema:

– Gira a roda, gira, gira,
 É um ano inteiro na gira,
 São três por quatro a girar:
 Quem é que gira na roda?
 Quem é que canta esta moda?
 Quem é que baila a cantar?
 Gira a roda... gira... gira,
 Gira... gira... gira... gira,
 São três por quatro a girar!

O tempo “real”, do senso comum, na sua sucessão, na sua ordem linear (afim da ordem narrativa), contínua e irreversível, onde dois acontecimentos da mesma linha de tempo de uma pessoa nunca são simultâneos, é agora manipulado e transformado numa relação onde impera um princípio cíclico, cuja perfeição é afirmada pela beleza dos jovens que dançam. Aquele estribilho “são três por quatro a girar” evoca simultaneamente as quatro estações do ano (cada uma com três meses) e também um elemento estrutural da música ocidental – o compasso ternário, o compasso comum das danças, cuja circularidade é reconhecida por muitos músicos. Finda a dança, um dos rapazes pergunta a Adelina que mês prefere, ao que esta retorque “ora do qual gosto mais! Gosto de todos. Todos eles são bons”. Adelina tem que voltar, mas recebe dos rapazes um saco, e volta alegre; chegada a casa as duas manas abrem o saco; é um saco mágico – “de cada vez que metia a mão, saía lá de dentro uma coisa boa”.

A segunda mana, Eusébia de nome, sempre mal-disposta, obtém da irmã a informação de como chegar ao outro lado do rio, e repetindo o caminho, entra na casa e assiste entediada à mesma roda dos meses, que dançam em torno dela; inquirida por um dos rapazes sobre o mês que prefere, responde: “Ora que ideia! A que vem a pergunta sobre os meses? Eu sei lá! Cá para mim são todos maus”. Esta diferença de temperamentos tem também uma componente cognitiva: enquanto Adelina compreendeu a harmonia das estações, a causalidade que da chuva invernal leva às flores primaveris, Eusébia viu apenas o frio, o vento, o calor, desprovidos de conexão e de função no crescimento cíclico. Eusébia também não terá percebido que aquele caminho até ao outro lado do rio a conduzia a um outro mundo, tal como aquele que Camões colocou no fim da jornada marítima dos argonautas

lusos chefiados pelo Gama. Mesmo assim, ou até por isso, Eusébia recebeu um saco, que avidamente transportou:

A tia Eusébia lá se foi com o seu saquinho, voltou pelos sítios por onde tinha vindo, chegou a casa, não disse nada à sua mana, fechou-se no quarto muito bem fechada, e abriu o saco... Ih Jesus! No saco só havia lagartos!

Com esta situação surpreendente, um saco mágico donde saem répteis, termina a história.

O carácter alegórico do conto é logo sugerido no desenho da capa, de Mamia Roque Gameiro, onde se vê a roda onde dançam os doze rapazes muito bonitos, estando uma velhinha no centro – por detrás da roda uma ampulheta gigante indica a passagem do tempo. Retomando a ideia do valor subversivo/revolucionário do pensamento metafórico, dir-se-á que o atravessamento do rio sugere a co-presença de dois mundos, nenhum deles merecendo a priori a primazia, tal como nenhuma das margens de um rio a tem. Aliás, porque o segundo mundo é particularmente belo e harmonioso e parece conter verdade essencial. A idade biológica não tem que corresponder à do espírito, porque o ideal da jovialidade aponta num outro sentido mais unitário e unificante. E o envelhecimento de um indivíduo não pode fazer esquecer os ciclos de rejuvenescimento no mundo natural, associados aos próprios ciclos do cosmos.

Quem reconheça aqui ecos da subtil filosofia de Sérgio, na qual, metafisicamente, o tempo e o espaço não são primevos, mas antes a acção, a actividade, que é teleológica no caso da ascensão ao mundo do espírito, afirmando-se aí o Uno-Unificante, não deixará de sorrir duplamente ao ler o conto¹¹. E a jovialidade vai de par com a bondade e alegria, com a generosidade, valores do coração. Esta atitude foi sempre afirmada por Sérgio; ela associa-se ao espírito lúdico, bem patente na leveza e harmonia que se encontra na dança (não por acaso, Agostinho da Silva, que pertence à mesma corrente de pensamento pedagógico que António Sérgio escreveu os versos que servem de epígrafe a este estudo). Entre as muitas passagens que ilustram esta “preocupação”, recorde-se por exemplo o que escreveu em *Ensaio* III:

O que pedimos pois ao educador dos jovens é que inculque as possibilidades do pensar autónomo, do exercício contínuo do sentindo crítico, do apurado sentir; é que

¹¹ José Gomes propõe que “a produção literária [...] (de Sérgio) mereceria confronto com a sua filosofia educativa” (Gomes, 2004, p 80), aspecto que aqui se tratará, sobretudo na secção seguinte.

dê a cada um o que é necessário para que conserve sempre a juventude do espírito, para que mantenha a plasticidade e a frescura do cérebro; e que nunca deixe secar a argila; [e na sequência cita Saint-Beuve:] foi sempre meu método o de esquecer tudo nos intervalos, e, de cada vez, sobre cada assunto, retomar a faina com renovado ímpeto; depois do sono, recomeçar a arte, a Grécia, a madrugada a vida: só assim mantemos a frescura e a flor, aquilo a que os gregos chamavam *Thalia*. (Sérgio, 1932: § 14, pp. 34-35)

Haverá neste conto uma simples lição de moral? Sim, se por simplicidade nos referirmos a uma superior harmonia. A moral aqui nada tem que ver com mandamentos a interpretar como regras de trânsito, preceitos estritos e convencionais; antes apela para as ideias de interioridade e de contínuo desenvolvimento, de harmonia, de dialéctica entre o eu e o outro que se reconhece também como nosso semelhante, como companheiro. Por muitas elaborações que a moral sofra, o seu fundo de simplicidade – de verdades de coração não deve ser esquecido. E talvez por isso esta alegoria que termina com lagartos saindo do saco de Eusébia, os quais como as víboras são répteis repelentes, nos faça recordar com pertinência aquela passagem dos Evangelhos, que segue o momento onde o Cristo enfrenta os fariseus, professando ao sábado em óbvia violação das convenções; lê-se em São Mateus: “Raça de víboras! Como podeis falar de coisa boas, se sois maus? Porque a boca fala da abundância do coração. O homem bom, do seu bom tesouro, tira coisas boas; e o homem mau, do seu mau tesouro tira coisas más” (Mateus 12.33). Esse tesouro, como precisa São Lucas, reside no coração: “O homem bom, do bom tesouro do seu coração, tira coisas boas; e o mau, do seu mau tesouro tira o que é mau: pois a boca fala da abundância do coração.” (Lucas, 6.45). O saco que cada velhinha recebeu é o tesouro que cada uma soube ter tido no seu coração, tesouro que dá sentido à passagem do tempo, o qual não tem que ser um princípio de fragmentação ou de dispersão, de recusa de sentido à finitude da vida de uma pessoa.

O conto “As duas bonecas”: intelectualizando a prática para casar com a princesa

Este conto foi publicado pela primeira vez no livro *A dança dos meses*, ilustrado por Mamia Roque Gameiro; na edição, pós 25 de Abril, da editora Sá da Costa, o conto surgiu com novas ilustrações feitas por Luís Filipe Abreu, tendo sido anexado ao volume *Os conselheiros do califa e outros contos* (1978). Durante a Jornada em Gaia foi apresentada a versão cinematográfica deste conto, realizada em 1976 para a RTP por Eduardo Sérgio; a animação apresenta-se como um diaporama cujas imagens,

feitas a partir das ilustrações de Cristina Malaquias (à data com 19 anos de idade), foram fotografadas em película Kodalith para obter um fundo de negro-total onde o desenho se destaca em linha de luz. Desaparecida a película original, o filme *As Duas Bonecas* foi reconstruído em versão digital, na Universidade de Aveiro, em Outubro de 2019, com narração do próprio realizador e banda sonora original, pelo grupo *Atma-Kirtana* que aqui usa a linguagem da música clássica indiana¹².

A história (que reproduzimos no anexo) passa-se convencionalmente numa Índia exótica, cenário que estabelece o tom maravilhoso do conto; aí, um rei propõe um teste que o futuro noivo da sua filha deve passar para obter a sua mão. O rei construiu duas bonecas de tamanho real, e aquele que descobrir a diferença entre elas casará com a princesa. Mas aos olhos dos muitos e sucessivos pretendentes, que para elas olham, elas são iguaizinhas. Certo dia chega à corte “um homem alegre e muito novo – um jovem – de olhos brilhante e de gesto calmo, que parecia pensar as coisas bem pensadas”. O jovem, ao invés de todos os outros, vai usar as mãos e a cabeça, realizando uma experiência, inserindo uma longa palhinha nas orelhas das bonecas, a qual mostra que no interior as bonecas diferem, pois numa os ouvidos comunicam com a boca, enquanto na outra não. A esta diferença física corresponde uma parábola moral:

[...] uma das bonecas é melhor que a outra, porque não atira pela boca fora tudo o que lhe entra pelos ouvidos; ao passo que a outra deixa sair pela boca, tudo que pelos ouvidos se lhe meter. Uma não repete, pois, tudo aquilo quanto ouve dizer; a outra é linguareira e indiscreta.

O experimentalismo, que caracteriza o jovem futuro príncipe, sugere uma atitude que ilustra as crenças filosóficas pragmatistas ou experientialistas de Sérgio, afins das de John Dewey (1859-1952). É pois o momento apropriado para falar da filosofia comum a ambos os filósofos-pedagogos. E como o tópico é profundo e merecedor de amplas reflexões, centrar-me-ei num ponto essencial – o experientialismo como intelectualização da prática, atitude decisiva para o desenvolvimento integral da criança e da pessoa humana.

Uma das obras mais famosas de Dewey surge em 1916 – *Democracy and Education*. Nela se amplia a crítica ao dualismo corpo-mente (ou espírito), em favor de

¹² Eduardo Sérgio (1937-) é um artista multidisciplinar: escultor, fotógrafo, realizador audiovisual, músico-improvisador, *performer* músico-teatral, contador de histórias, professor universitário de Artes e Ciências da Educação. O filme está disponível no verso da contracapa deste livro.

um princípio de continuidade característico de uma actividade com finalidade, a qual é desenvolvida na base de um interesse que mobiliza o esforço:

Qualquer actividade com uma finalidade supõe uma distinção entre uma fase incompleta primeira e uma fase completa posterior; também supõe fases intermédias. Ter interesse supõe considerar que as coisas entram numa situação de desenvolvimento contínuo, em lugar de as considerar isoladas. O intervalo temporal entre um determinado estado de coisas incompleto e a sua realização exige o esforço de transformação; requere continuidade na atenção e na resistência. Esta atitude é o que na prática se entende por vontade. [E por isso afirma] a mente (mind) e uma vinculação inteligente num curso de acção em que intervêm as coisas, são idênticas. (Dewey, 1916/2016, X, p. 281)

A actividade para ser experiência pressupõe interacção inteligente e a produção de uma corrente de significado:

Quando experimentamos algo actuamos sobre isso, fazemos algo sobre isso; e logo sofremos ou padecemos as consequências. Fazemos algo com a coisa e depois ela faz algo connosco: essa é a conexão peculiar. A conexão entre estas duas fases da experiência mede o proveito e o valor da experiência. [...] A experiência como prova implica mudança, mas a mudança é transição sem sentido a não ser que conscientemente se vincule com uma onda de consequências que volve fluindo dela. Quando uma actividade tem continuidade nesse sofrer as consequências, quando a mudança provocada pela acção se reflecte numa mudança operada em nós, esse simples fluxo enche-se de significado. (Dewey, 1916/2016, XI, p. 282)

A experiência, no seu sentido vital ou essencial, é feita por esse “crescimento acumulativo”, no qual há um antes e um depois, um passado e um futuro e, portanto, um significado. Na experiência, fazer é provar (a sua parte activa), é fazer “um experimento com o mundo para saber como é; o resultado é instrução, a descoberta da relação entre as coisas” (Dewey, 1916/2016, XI, p. 283). A educação é assim o crescimento da experiência, nela se vão adquirindo ideias, as quais são “sensações do alcance, do uso, e da causa, de uma coisa”; assim, a noção de experiência põe o acento na aquisição activa das relações ou conexões entre as coisas e não confunde as palavras ou símbolos, que são contentores das ideias, com as próprias ideias, sendo que o significado das ideias é mais rico do que o sentido contido nos símbolos delas; restringirimo-nos àquilo que Sérgio designa por verbalismo, é

empobreceremo-nos, "acostumarmo-nos de tal jeito a um tipo de pseudo-ideia, a uma percepção incompleta" (Dewey, 1916/2016, XI, pp. 286-287). O processo de aquisição das ideias é mais importante que a sua simples aquisição:

O objecto do pensamento é ajudar a *alcançar* uma conclusão. [...] Dado que a situação em que acontece o pensamento é incerta, o pensamento é um processo de indagação, de procura das coisas, de investigação. *Adquirir* é sempre secundário, resulta instrumental em relação ao acto de *inquirir*. É uma procura, uma busca, de algo que não está à mão. Às vezes falamos como se a "investigação fundamental" fosse uma prerrogativa dos cientistas ou quando muito dos estudantes avançados. Mas todo o pensamento é investigação, e toda a investigação é própria e original de quem a realiza, mesmo que todas as demais pessoas no mundo saibam já aquilo que se anda procurando. (Dewey, 1916/2016, XI, p. 293)

Portanto a atitude científica, de inquirido, é básica, é o veículo por excelência para aprendermos, para termos experiência, para acedermos verdadeiramente às ideias, que não são desvinculadas da acção concreta, dos nossos interesses e esforços.

O capítulo XXV do *Democracia e Educação* é consagrado a uma análise das várias teorias sobre o conhecimento, colocando a questão da causalidade da estrutura social sobre o pensamento filosófico, ao modo dos socialistas (proudhonianos e marxistas). A descontinuidade social, as desigualdades sociais, têm o seu análogo nas teorias que afirmam dualismos ao invés de afirmarem a continuidade nos modos de conhecer. Um desses dualismos é o que opõe o conhecimento empírico ao conhecimento racional, as aparências dos sentidos à essência das ideias, o particular ao universal (por exemplo, a geografia à matemática). À passividade dos sentidos (que captam a realidade dada) opõe-se a actividade do conhecimento racional. A isto corresponde uma estrutura social de divisão do trabalho "entre aqueles que são controlados pela preocupação directa com as coisas e aqueles que estão livres para se cultivarem a si próprios" (Dewey 1916/2016, XXV, pp. 522). Dewey crê que estes dualismos se traduzem, do ponto de vista educativo, numa separação extrema entre o conhecimento como algo que é exterior – "uma acumulação de cognições tal como se pode armazenar mercadorias materiais num armazém" – e o método de aquisição; a tradução social disto é a distinção entre a parte da nossa vida que depende da autoridade e aquela onde actos livres podem ter lugar. Uma outra distinção, a entre intelecto e emoção, provoca "uma depreciação sistemática do interesse. [...] Deste modo assistimos ao espectáculo da falta de apelo dos edu-

cadres ao interesse dos educandos enquanto simultaneamente sustentam com ar de grande dignidade a necessidade de exames, classificações e promoções [...] prémios [...] recompensas e castigos” (Dewey 1916/2016, XXV, pp. 522). Dewey julga que todas estas distinções culminam naquela entre “saber e fazer [knowing and doing], teoria e prática, entre a mente como o propósito e espírito da acção e o corpo como o seu órgão e meios” (Dewey 1916/2016, XXV, pp. 522). Para ele, os avanços recentes nas ciências experimentais, na biologia (evolução), fisiologia e psicologia (análise do carácter construtivo da percepção) fornecem instrumentos para a construção de uma teoria do conhecimento – o pragmatismo – que favorece a tese da continuidade entre os modos de conhecer, cujo “traço essencial é manter a continuidade entre o conhecer e a actividade que tem como propósito a alteração do ambiente” (Dewey 1916/2016, XXV, pp. 532). Dewey afirma que a democracia, entendida não como simples realidade institucional (eleições, parlamento, etc.) mas como princípio e atitude (democracia participativa ou deliberativa) “deve desenvolver uma teoria do conhecimento”, de que o seu pragmatismo é uma formulação, a qual tem uma tradução pedagógica, na “conexão entre a aquisição do conhecimento nas escolas e actividades, ou ocupações, a ocorrer num meio de vida associativa” (Dewey 1916/2016, XXV, p. 533)¹³.

Neste mesmo sentido, AS deixou-nos várias reflexões por exemplo a seguinte, também deste ano de 1916, onde se valoriza o papel da prática e da actividade profissional:

Os que se opõem energicamente à ideia de ensinar a ciência em ligação com uma actividade profissional deviam antes de tudo lembrar-se de uma coisa: é que tal é a única maneira de a ensinar verdadeiramente, *porque foi assim que toda a ciência se criou e desenvolveu*, {isto é a inteligência antes de ser uma função teórica começou por ser uma actividade prática}. (Sérgio, 1916b, pp. 3-4)¹⁴

Aqui AS nega o dualismo entre conhecimento, tomado como algo completo e fechado, e o mundo, entre fazer e conhecer, concordando assim com o que Dewey entende por teoria pragmatista do conhecimento no capítulo XXV do *Democracia e Educação*. A valorização da prática, a qual corresponde a uma noção unitária da experiência como intelectualização da prática, surge também na passagem seguinte:

¹³ Ver (Dewey, 1916/2016, cap. XXV, pp. 522, 532-533); a ideia de interesse é o objecto do cap. X.

¹⁴ Entre chavetas uma notação manuscrita no exemplar de Sérgio, que está na sua casa à Lapa em Lisboa.

Porque só sabe praticar na perfeição quem sabe a teoria do que pratica, e porque o carácter da produção moderna é ser dirigido pelo método científico. A função da teoria é escolher e ordenar, da *prática* passada e da presente, aquilo que, por ser geral, poderá ser utilizado na *prática* futura. Peço pois, tanto no ensino secundário como no primário, uma instrução teórica e geral; mas peço que a teoria *saia da acção*, e volte à *acção*; *parta da prática* imitativa para chegar à prática científica. Não há razão para distinguir entre pensamento teórico e pensamento prático: há só uma maneira de pensar, *que é na origem essencialmente prática*; o pensamento e as ideias têm sua fonte no desejo; só na prática a teoria ganha para nós significação, e só na experiência e pela experiência é a teoria compreendida. (Sérgio, 1918a/2008, pp. 219-220)

Outra passagem do mesmo texto de AS é a seguinte:

Mas se a ideia por si só não basta [...] sendo necessário ter a ideia *precedida pelo facto*, o simples facto observado é ainda insuficiente, sendo necessário *fazer* o facto: é indispensável na escola haver *acção*, – acção submetida a um objectivo determinado. Foi da acção que saiu a ciência para a humanidade; é da acção que, logicamente, deve sair a ciência para o estudante. O pensamento vem da necessidade de estabelecermos uma relação entre aquilo que fazemos e os acontecimentos futuros por que havemos de passar. A ciência é assim um meio de ajustamento e reorganização da actividade. (Sérgio, 1918a/2008, pp. 232-233)

Uma outra passagem onde o carácter unitário da experiência é associado à valorização da prática é a seguinte, onde, de modo claro, AS usa a terminologia e os conceitos de Dewey:

O ensino é *abstracto*, quero dizer: em geral ensinam-se princípios, ideias, concepções científicas, sem primeiro fazer ver, manejar, experimentar os *factos* que são interpretados por essas ideias, que são a substância das teorias, – sucedendo que o aluno muitas vezes enuncia de cor uma teoria que pode ser falsa (as teorias variam constantemente) sem se familiarizar com os factos que essa teoria pretende interpretar, e que são eles verdadeiros verificáveis, incontestáveis; ficando também alheio aos hábitos de observação, que constituem a outra base, necessária e estável, de todo o trabalho da ciência. Mas esses hábitos de observação não devem ser introduzidos levando as crianças a descrever minuciosamente os objectos: o bom método é levá-las a fazer qualquer coisa cujo êxito depende de uma atenta observação. A técnica deste ensino

pelas actividades concretas, pelos olhos e pelas mãos, é a primeira coisa, portanto, a exigir do corpo docente depois das qualidades morais que caracterizam o educador.

O aluno não deve ir à escola para ouvir muitas ideias e manejar poucos factos; deve lá ir para *enriquecer a sua experiência*, reproduzindo em seu espírito a série de factos e de motivos que levaram os sábios a formular as ideias, – para depois, e já sobre eles, metodizar essa experiência, interpretá-la e aplicar enfim a teoria; a teoria sai assim da prática e volta à prática; sai do facto e volta ao facto; provém da percepção, da matéria, dos objectos para voltar aos objectos através da vontade. Cumpre que o saber que se adquira na escola continue o saber que fora dela se alcança, de maneira que constituam uma só vida intelectual uma só experiência, — continuidade perfeita entre a aula e a vida, entre a lição e o mundo, entre o professor e o lar. O que se aprendeu na lição deve funcionar imediatamente na vida ordinária do educando; os interesses ordinários do educando devem irromper imediatamente no contexto da lição. (Sérgio, 1918a/2008, pp. 223-224)

Para rematar – As concepções pedagógicas e filosóficas presentes nos textos do período da Primeira República manter-se-ão idênticas e fecundas com o passar do tempo; no seu centro está a ideia de intelectualização da prática, que é acompanhada de uma moral de inspiração kantiana a qual visa idealmente o desenvolvimento da experiência de e para todos (na linhagem da “moral sem obrigação” de Guyau). Por exemplo, no ensaio “O reino cadaveroso” (*Ensaio* II) enaltece-se a significação cultural e científica das navegações portuguesas, o seu experimentalismo. Sinal dessa estabilidade filosófica é também a compilação/composição de textos sobre pedagogia publicada em 1939, a qual inclui subtis remodelações que reforçam a ideia central:

Só sabe praticar na perfeição quem sabe a teoria do que pratica, e o carácter da produção moderna é ser dirigido pelo método científico. É uma função de teoria a de escolher e de ordenar, da prática passada e da presente, aquilo que, por ser geral, poderá ser utilizado na prática futura; *a teoria é intelectualização da prática*, e sucede que a prática, por isso mesmo, se torna todos os dias mais teórica. Peço, pois, tanto no ensino secundário como no primário, uma instrução teórica geral; mas peço que a teoria saia da acção, e volte a acção; parta da prática imitativa para chegar à prática científica. Não há razão para distinguir no ensino um pensamento teórico de um pensamento prático, o mundo da especulação de um mundo da acção. A “experiência é madre das coisas”, diz Duarte Pacheco, “por ela soubemos radicalmente a verdade”: princípio excelentíssimo, sem dúvida alguma, desde que se não esqueça que a mesma experiência não

é mero recebimento de uma ação externa, mas sim o resultado de uma iniciativa do espírito, no qual as teorias por ele aceitas são sempre um factor constituinte. A mais simples percepção pressupõe saber, interpretação, ideias; na experiência o espírito e a natureza estão sempre unidos, correlativos: nenhum se deixa separar do outro. (Sérgio, 1939, pp. 8-9)¹⁵

O pragmatismo de Dewey é sobretudo uma filosofia que coloca a tônica no alargamento da nossa experiência como intelectualização da prática e por isso o termo experiencialismo, (ou experimentalismo) talvez descreva mais cabalmente esta filosofia comum a Sérgio, muito ligada ao reconhecimento da especificidade da criança e do interesse pelo seu desenvolvimento, o qual é um processo idealmente a tender para infinito isto é para a continuidade do nosso percurso único enquanto ente individual e autónomo que tem no outro-eu, no semelhante um pólo indissociável.

E acabou a história!

¹⁵ O itálico é nosso. Pensamento idêntico surge num apontamento manuscrito num volume encadernado que contém os textos sobre educação dos anos de 1910 (exemplar único, de lombada verde com o título "Biblioteca de Educação", que está na casa Antônio Sérgio, em Lisboa à Lapa): "A verdadeira teoria não se separa da prática: é simplesmente a intelectualização da prática; por isso a prática se vai tornando cada vez mais teórica". Dewey tinha, evidentemente, essa mesma posição: "When Dewey was eighty (1939), he engaged in a debate, at a meeting of the American Philosophical Association, with his old friend and Columbia colleague, William Pepperell Montague, in the course of which Montague complimented him for his life-long effort to practicalize intelligence. Dewey replied quietly but firmly that Montague was taking a narrow, inbred view – a philosopher's trade-union view, he implied – of what he, Dewey, had tried to accomplish. His effort had not been to practicalize intelligence but to intellectualize practice", depoimento de Charles Frankel em Eldridge (1998, p. 5).

Anexo

A dança dos Meses

Conto de António Sérgio (1926)

Eram uma vez duas velhinhas, que moravam numa casa ao pé de uma mata. Tinha cada uma o seu quarto de cama, e havia uma sala de jantar para as duas manas. Uma delas chamava-se Eusébia, e a outra, Adelina.

Uma manhã, a tia Adelina levantou-se cedo – muito cedinho –, varreu o quarto, fez a cama, e saiu. Foi andando por ali fora com seu passo curto e apressadito, para ir apanhar na mata alguma lenha. Em certo momento, viu um pássaro – piu, piu, piu, – que andava aos saltos diante dela, que piava, e que se não ia para longe da nossa velha. A tia Adelina gostou do pássaro, sorriu-lhe, cantou, e foi seguindo por onde ele queria.

Seguiu, seguiu, seguiu, e o pássaro sempre a pipilar – piu, piu, piu, – e a nossa velhinha atrás do pássaro. Em certo momento, chegou a um rio, e apareceu-lhe uma casa por detrás de um salgueiro, toda coberta por folhas de hera. O pássaro saltitou para lá, e a velha entrou.

Achou-se numa sala muito grande. Em volta, junto às paredes, estavam doze rapazes muito bonitos, vestidos de seda, cada um com o fato de sua cor. Os rapazes chegaram-se, formaram uma roda, e começaram a dançar em redor da velha:

– Gira a roda, gira, gira,
É um ano inteiro na gira,
São três por quatro a girar:
Quem é que gira na roda?
Quem é que canta esta moda?
Quem é que baila a cantar?
Gira a roda... gira... gira,
Gira... gira... gira... gira,
São três por quatro a girar!

A velha sorria, muito entretida a ver a dança. Quando pararam, um dos rapazes perguntou-lhe:

– De qual dos meses gostas mais?

A tia Adelina olhou para ele muito risonha, e respondeu-lhe:

– Ora, de qual gosto mais! Gosto de todos. Todos eles são bons.

– Todos bons? – insistiu o rapaz. – Todos eles igualmente bons? Pois achas que Dezembro e Janeiro, com chuva e frio, são tão bons e agradáveis como o mês de Abril, com suas flores?

– Ora – respondeu a velha –, se não chovesse nos outros meses, não poderia haver as flores no mês de Abril. Todos são bons. Já lhes disse que me agradam todos. E sorria.

– Está bem, está bem – respondeu o rapaz que lhe falara. – Toma este saco. Dou-to de presente com o que tem lá dentro. Quando quiseres, podes sair.

A tia Adelina agradeceu, saiu, disse o seu adeus ao passarito, voltou pelo caminho por onde tinha vindo, e chegou enfim à sua casa.

A mana Eusébia, já levantada, estava a varrer o seu próprio quarto, e mal disposta, rabugenta, por ter de fazer esse trabalho.

Disse-lhe assim a mana Adelina:

– Não te apoquentes por tão pouca coisa. Eu vou ajudar-te.

E ajudou-a.

Quando acabaram, a tia Eusébia perguntou à outra:

– Que trazes tu naquele saquinho?

A tia Adelina respondeu:

– Nem vi ainda. Deram-mo numa casa da mata uns rapazes que lá achei. Vamos abri-lo.

A tia Adelina abriu o saco, e ficou espantada. De cada vez que metia a mão, saía de lá de dentro uma coisa boa. Era um vestido, que lhe servia muito bem; eram roupas brancas muito finas; eram lindas frutas de conserva; eram... eu sei lá! Eram tantas coisas, que parecia impossível que pudessem caber naquele saquinho.

E a tia Eusébia disse então:

– Bonitas e boas coisas te deram os tais rapazes, não haja dúvida. E agora dize: como foste parar à casa deles?

– Ora, é muito simples.

E a tia Adelina explicou-lhe tudo: a estrada, a mata, o rio, o pássaro, o salgueiro, a casa coberta de folhas de hera... A mana Eusébia só resmungou:

– Está bem, está bem. Pois sempre tiveste muita sorte, ó mana Adelina! Foi sempre assim!

A tia Adelina respondeu-lhe:

– Lá isso é verdade. Foram muito bons os rapazinhos. Temos aqui muita coisa boa para nós as duas.

No dia seguinte muito cedo, pela manhã, a tia Eusébia levantou-se muito cedo, vestiu-se, saiu, e foi pelo caminho que a mana Adelina lhe ensinara. Chegou ao rio, e apareceu-lhe a casa por detrás do salgueiro, toda coberta de folhas de hera. A velha entrou.

Viu-se na sala grande. Os rapazinhos lá estavam. Uniram as mãos, e dançaram em roda:

– Gira a roda, gira, gira,
 É um ano inteiro na gira,
 São três por quatro a girar:
 Quem é que gira na roda?
 Quem é que canta esta moda?
 Quem é que baila a cantar?
 Gira a roda... gira... gira,
 Gira... gira... gira... gira,
 São três por quatro a girar!

Enquanto os rapazes dançavam, a tia Eusébia aborrecia-se; já lhe parecia dança de mais. Quando pararam, um deles adiantou-se e perguntou:

– De quais dos meses gostas tu?

A tia Eusébia resmungou:

– Ora, que ideia! A que vem a pergunta sobre os meses? Eu sei lá! Cá para mim, são todos maus. Uns dão frio; outros dão vento; outros, calor. Todos me custam a aturar.

– Está bem, está bem – respondeu o rapazinho. – Toma este saco. Dou-to de presente com o que tem lá dentro. Adeus. Podes sair.

A tia Eusébia lá se foi com o seu saquinho, voltou pelos sítios por onde tinha vindo, chegou a casa, não disse nada à sua mana, fechou-se no quarto muito bem fechada, e abriu o saco...

Ih Jesus! No saco só havia lagartos!

E acabou-se a história.

As duas bonecas

Conto de António Sérgio (1926)

Lá longe, na Índia, havia um rei que tinha uma filha.

Ora, queria o rei que a sua filha casasse com um homem de muito juízo. “O noiva da minha filha” (dizia ela) “pode ser fidalgo, valente, bonito e rico – tudo isso será

bom; mas mais que tudo, antes e acima de tudo, eu quero que o noivo da minha filha seja um homem de muito juízo, uma pessoa discreta e de muito bom senso”.

Um dia, o rei mandou fazer duas bonecas muito bem feitas, do tamanho de pessoas crescidas. Era olhar para elas, e vê-las iguais – mesmo iguaizinhas. As caras das duas eram iguais; os corpos, iguais; os tamanhos, iguais; os vestidos, iguais; – tudo igual. Não se via diferença: mesmo iguaizinhas!

O rei, depois, mandou pôr as duas bonecas à porta do seu palácio. Um arauto avançou por ordem dele, e gritou assim, para que todos ouvissem:

— Olá! Oiçam todos o que eu vou dizer! Oiçam todos, e passem palavra do que vão ouvir! À porta do palácio estão duas bonecas. O homem (quem quer que ele seja) que for capaz de dizer certinho em que é que as bonecas não são iguais – esse casará com a nossa princesa, e virá um dia a ser rei!

A notícia correu de terra em terra, e por toda a parte se dizia o mesmo, – por todas as cidades, por todas as aldeias, por todos os campos. “Casará com a princesa, virá a ser rei, quem for capaz de descobrir em que é que as bonecas não são iguais!”

E desde então, de dia e de noite, passava gente de todas as partes – pelas estradas, pelas veredas, pelos caminhos, uns nos seus carros, outros montados, muitos a pé, – para verem na porta as bonecas do rei. Eram monarcas, eram fidalgos, eram pastores, que todos se punham a ver e mirar. Viam em cima, viam em baixo, viam à frente, viam aos lados, viam atrás. Olhavam, fitavam, espreitavam, contemplavam, inspeccionavam, examinavam – e nada, nada, nada! Ninguém via diferença alguma. Eram iguais!

– Não sei. Não vejo diferença – diziam todos. – Parecem-me iguais.

E os cozinheiros, portanto, não tiveram de cozinhar o banquete para o dia do casamento da princesa.

Por fim, apareceu uma manhã um homem alegre e muito novo – um jovem – de olhos brilhantes e de gesto calmo, que parecia pensar as coisas bem pensadas, até adivinhar, bem adivinhadas, as adivinhas que lhe propusessem. Ouvira falar do aviso do rei, e queria ver, também ele, as duas bonecas! Colocou-se pois adiante das duas, e esteve muito tempo a examiná-las. Não via, também, nenhuma diferença. Os olhos de uma eram iguais aos da outra; iguais as mãos, os braços, os pés, os vestidos. Tudo igual!

Saiu o jovem de ao pé das bonecas. Passeou, pensando, de um lado para o outro. Franziu os sobrolhos. Cruzou as mãos por trás das costas. Fechou os olhos. Inclinou a cabeça...

De repente, lembrou-lhe uma coisa. Foi ver as orelhas das duas bonecas. Viu também as suas bocas.

Procurou depois qualquer coisa pelo chão, até que encontrou uma palhinha. Pegou na palhinha, e voltou para as bonecas.

Então, meteu a palhinha por dentro do ouvido de uma delas. Foi empurrando, empurrando, empurrando, até que viu sair a outra ponta pela boca da boneca, ao meio dos lábios.

Puxou então por essa ponta, e assim tirou a palhinha cá para fora.

Foi depois à outra boneca – a da esquerda —, e meteu-lhe a palha para dentro do ouvido.

Empurrou a palha, empurrou, olhando para os lábios dessa mesma boneca. A outra ponta da palhinha não lhe saía pela boca. Empurrou mais. Não saía. Empurrou tudo, até ao fim. A palha desapareceu. Tinha caído, certamente, para dentro do corpo. Não havia passagem do ouvido para a boca.

Então, chamou um criado, e disse-lhe assim:

– Faça favor de dizer a el-rei que lhe peço para lhe falar sobre as bonecas. Já dei com o segredo.

O rei mandou-o entrar. O jovem inclinou-se, cruzou as mãos sobre o peito.

– Pode falar – disse-lhe o rei.

– Meu senhor – começou o jovem –, uma das bonecas é melhor que a outra, porque não atira pela boca fora tudo o que lhe entra pelos ouvidos; ao passo que a outra deixa sair pela boca, tudo que pelos ouvidos se lhe meter. Uma não repete, pois, tudo aquilo quanto ouve dizer; a outra é linguareira e indiscreta.

– Ora até que enfim! – declarou o rei – Trataremos de preparar a festa de noivado. Este jovem tem juízo, e há-de casar com minha filha!

E então é que foi trabalho, meus amigos, para os cozinheiros, os alfaiates, os criados, os mordomos, os oficiais, e toda a demais gente do real palácio!

E isso é que foi uma festa, a do casamento da filha do rei!

Referências bibliográficas

- Dewey, J. (1913). *L'école et l'enfant* (avec une préface de E. Claparède). Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.
- Dewey, J. (1916). *Democracy and Education An Introduction to the Philosophy of Education*. New York: The MacMillan Company. [*Democracia e educación*, Tradução galega, de 2016, por Manuel F. Vieites, com prólogo de Antón Costa Rico. Santiago de Compostela: editora da Universidade de Santiago de Compostela].

- Eldridge, M. (1998). *Transforming Experience: John Dewey's Cultural Instrumentalism*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Gomes, José A. (2004). Literatura portuguesa para a infância e a juventude: os inícios (período 1900-1945). *Boletín galego de literatura*, 32, 67-102.
- Gonçalves, J. C. (1915). Recensões bibliográficas dos textos de Sérgio *Educação Cívica* e *O Navio dos brinquedos*. *Anais da Academia de Estudos Livres*, 3 (1), 42-52.
- Ramos, Ana M. (2019). Cem anos de livros para crianças em Portugal: olhares sobre o mar na literatura infantil. In António Manuel Lopes Andrade e Maria Cristina Carrington (coords.) *Do manuscrito ao livro impresso I* (pp. 137-166). Aveiro: UA Editora.
- Pintassilgo, J. (2006). As universidades populares nas primeiras décadas do século XX em Portugal – o exemplo da Academia de Estudos Livres. Disponível em linha.
- Príncipe, J. (2015). L'harmonie de l'inattendu: Henri Poincaré entre physique et philosophie. In J. Príncipe (Ed.), *Évora Studies in the Philosophy and History of Science In Memoriam Hermínio Martins* (pp. 391-512). Vale de Cambra: Caleidoscópio.
- Reis da Silva, S. (2018). A Selection of relevant Portuguese children's literature published in the period of World War I. *Libri e Liberi*, 7(2), 247-259.
- Rocha, N. (1992). *Breve história da literatura para crianças em Portugal* (2.ª edição). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Seitz, Jay A. (1997). Metaphor, Symbolic Play, and Logical Thought in Early Childhood. *Genetic, Social, and general Psychology Monographs*, 123 (4), 373-391.
- Sérgio, A. (1916a). *Cartas sobre educação profissional*. Porto: Renascença Portuguesa. [Também em Sérgio, 2008, pp. 167-169].
- Sérgio, A. (1916b). *Educação geral e actividade particular*. (opúsculo) Lisboa: s.n.
- Sérgio, A. (1918a). *O ensino como factor do ressurgimento nacional*. Renascença Portuguesa: Porto. [Também em Sérgio, 2008, pp. 209-241].
- Sérgio, A. & Roque Gameiro, M. (1926). *A dança dos meses*. Lisboa: Seara Nova. [Os contos "A dança dos meses" e "As duas bonecas" incluídos neste volume estão disponíveis on-line em <https://paginas.fe.up.pt/~gtd/antoniosergio/literatura.html>, consultado em 15/12/2020].
- Sérgio, A. (1932). *Ensaio III*. Lisboa: Seara Nova. [Ed. moderna de 1974, Lisboa: Sá da Costa Editora].
- Sérgio, A. (1978). *Os conselheiros do califa e outros contos* (ilustrado por Luís Filipe Abreu). Lisboa: Sá da Costa Editora.
- Sérgio, A. (2008). *Ensaio sobre educação* (com prefácio de Manuel Ferreira Patrício). Lisboa: INCM.
- Stewart, S. (1978). *Nonsense Aspects of intertextuality in folklore and literature*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Vosniadou, S. (1986). *Children and metaphors*. Technical Report N.º 370. Champaign, Illinois: Center for the Study of Reading e Bolt Beranek and Newman Inc.



António Sérgio

Em torno do filme “As duas bonecas”, baseado num conto infantil de António Sérgio

Eduardo Sérgio

Universidade dos Açores

O filme *As Duas Bonecas* foi realizado para a Rádio Televisão Portuguesa (RTP) por Eduardo Sérgio, em 1976. Para a sua realização foi elaborado um diaporama cujas imagens, das ilustrações de Cristina Malaquias (à data com 19 anos de idade), foram fotografadas em película Kodalith para obter um fundo de negro-total onde o desenho se destaca em linha de luz.

Desaparecida a película, o filme *As Duas Bonecas* foi reconstruído em versão digital, na Universidade de Aveiro, em outubro de 2019¹, com narração do próprio realizador e banda sonora original pelo grupo Atma-Kirtana, para ser exibido no *Colóquio Revisitar António Sérgio cinquenta anos depois. Jornada Sexta. Literatura e crítica literária*, no dia 21 de novembro de 2019, realizado na Escola Secundária António Sérgio (V. N. de Gaia).

No verso da contracapa, encontra uma reprodução da versão digital. Nas pp. 206-208, pode ler a versão do conto de António Sérgio.

FICHA TÉCNICA DO FILME

Produção e realização: Eduardo Sérgio

Desenhos: Cristina Malaquias

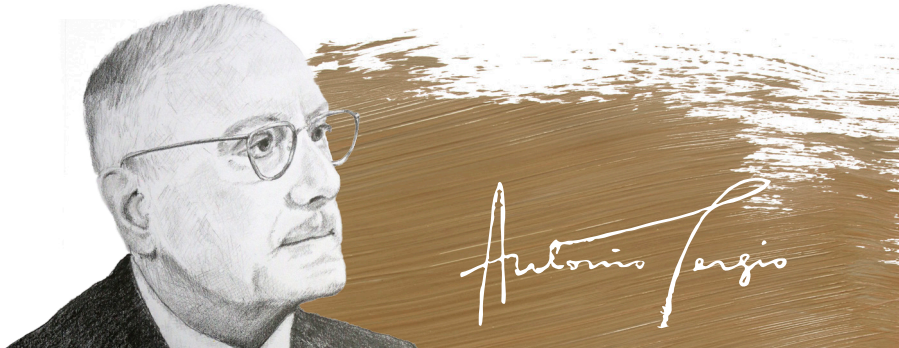
Voz: Eduardo Sérgio

Música: Gilvano Dalagna

Montagem: António Fonseca e Eduardo Sérgio

Pós-produção: Cine-Clube de Avanca

¹ Um agradecimento especial é-me devido ao Prof. António Valente e ao Cine-Clube de Avanca, que tornaram possível a reconstrução deste filme.



Ao revisitarem António Sérgio cinquenta anos depois da sua morte, os autores deste quinto volume da série “Voltar a ler” oferecem-nos uma visão do escritor enquanto crítico e criador.

A. Campos Matos

Ana Pereira

Carlos Morais

Corrado Cuccoro

Eduardo Sérgio

Elza Mesquita

José António Gomes

João Miguel Gonçalves

João Príncipe

Maria de Fátima Silva

Maria Fernanda Brasete

Maria Pia Pattoni

Rosa Lúcia Coimbra

FCT Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

ESTA PUBLICAÇÃO É FINANCIADA POR FUNDOS NACIONAIS
ATRAVÉS DA FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA I.P., NO
ÂMBITO DO PROJETO UIDB/04188/2020

AGRUPAMENTO DE
ESCOLAS
152444 **ANTÓNIO SÉRGIO**
VILA NOVA DE GAIA

 universidade
de aveiro

dlc
departamento de línguas e culturas

cllc
centro de línguas, literaturas e culturas