

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**A PASTORAL DA INFÂNCIA EM CARLOS QUEIROZ,
UMA MANIFESTAÇÃO DE BUCOLISMO MODERNO.**

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Literatura -
Especialização em Literatura Portuguesa

VANDA CRISTINA DOMINGOS DOS REIS

FARO

(2008)

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

**A PASTORAL DA INFÂNCIA EM CARLOS QUEIROZ,
UMA MANIFESTAÇÃO DE BUCOLISMO MODERNO.**

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre em Literatura -
Especialização em Literatura Portuguesa

VANDA CRISTINA DOMINGOS DOS REIS

FARO

(2008)

NOME: Vanda Cristina Domingos dos Reis

DEPARTAMENTO: Letras Clássicas e Modernas

ORIENTADOR: Doutor João Manuel Minhoto Marques

DATA: 22 de Setembro de 2008

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: A Pastoral da infância em Carlos Queiroz, uma manifestação de bucolismo moderno

JÚRI:

PRESIDENTE: Doutor **Petar Dimitrov Petrov**, Professor Associado com agregação da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve;

VOGAIS: Doutora **Maria Isabel Gonzalez Rocheta Almeida Fernandes**, Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;

Doutor **João Manuel Minhoto Marques**, Professor Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve;

Doutora **Ana Isabel Candeias Dias Soares**, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu amigo Valdemar Martins por todo o apoio, sugestões, críticas e carinho que muito contribuíram para a elaboração desta dissertação.

Às minhas amigas de sempre, a Ana Luísa, a Andreia, a Alexandra e a Sílvia agradeço todas as palavras de apoio nos momentos mais difíceis e a preocupação constante com o evoluir deste estudo.

Por fim, agradeço aos meus pais e irmã pelo estímulo e apoio incondicional desde a primeira hora; pela paciência e grande amizade com que sempre me ouviram e sensatez com que sempre me ajudaram.

RESUMO

Este estudo pretende provar a existência de um bucolismo moderno na poesia de Carlos Queiroz, poeta do século XX, que se pauta no que podemos denominar de pastoral da infância. Assim, a investigação será desenvolvida no sentido de demonstrar que é implícito, na sua obra, o conhecimento do código bucólico clássico e a sua subsequente desconstrução. Na poesia de Carlos Queiroz procede-se a uma dissolução dos aspectos característicos do bucolismo clássico: foram apagados os pastores (substituídos pela figura da criança), desaparecem as referências ao gado e ao pastoreio (principal actividade dos pastores clássicos) os prados verdejantes e a Arcádia foram substituídos por cenários como o recreio ou o jardim e o canto bucólico foi substituído por outras actividades. Deste modo, vamos encontrar um novo tipo de bucolismo, construído sob a égide da criança, uma vez que a ela está inerente o princípio de simplicidade e ingenuidade apregoado pela pastoral. Esta pastoral procede a uma descomplexificação do tempo, que se vai identificar com o período maravilhoso da infância, e do espaço, que se consubstancia não só nos locais associados às crianças, mas também numa antinomia cidade-campo, dando origem a uma versão rural de pastoral da infância. Assim, o sentimento predominante nesta pastoral vai ser o de nostalgia, quer de um tempo perdido, quer dos espaços associados à criança ou, numa outra dimensão, à província e ao ideal de simplicidade a ela associado. Na verdade, a característica que vai definir toda a pastoral, incluindo a da infância, é que esta só é escrita quando um determinado mundo ou ideal se perde.

Palavras-chave: infância, criança, pastoral, simplicidade, nostalgia, tempo.

Pastoral of Childhood in Carlos Queiroz - a kind of modern pastoral

ABSTRACT

This study's objective is to prove that there is modern pastoral in Carlos Queiroz's poetry, a 20th century poet, to which we can call pastoral of childhood.

Key-words: childhood, child, pastoral, simplicity, time, nostalgia

Menino: queres ser meu mestre?

- Contigo, tinha tanto para
aprender

A ser casto, sem querer;

A ser bom, sem o saber;

A ser alegre, sem ter

Motivos para o ser.

«Jardim»

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
I. A TRADIÇÃO BUCÓLICA	
1.1 Conceitos de gênero e de modo.....	5
1.2 Origens do bucolismo.....	9
1.3 Algumas acepções de bucolismo.....	11
1.4 Teócrito e Virgílio - pilares fundamentais do bucolismo.....	14
1.4.1 Teócrito e os elementos configuradores do bucolismo.....	14
1.4.2 Elementos configuradores do bucolismo de Virgílio.....	18
II. A PASTORAL DA INFÂNCIA	
2.1 A Pastoral, a infância e o século XX.....	29
2.2 A Pastoral moderna em Carlos Queiroz.....	34
2.3 Elementos configuradores do bucolismo moderno.....	38
2.4 Caracterização da infância e da criança.....	40
2.5 A criança na literatura.....	41
III. CARLOS QUEIROZ E A <i>PRESENÇA</i>	
3.1 Carlos Queiroz.....	48
3.2 A revista <i>presença</i>	51
3.3 Carlos Queiroz no seio da <i>presença</i>	54
3.4 A poesia de Carlos Queiroz à luz dos postulados <i>presencistas</i>	58
3.5 A multiplicidade de tendências cultivadas por Carlos Queiroz.....	61
IV. A PASTORAL DA INFÂNCIA EM CARLOS QUEIROZ	
4.1 A infância e a criança em Carlos Queiroz.....	64
4.2 Elementos configuradores.....	70
4.2.1 A ausência da figura do pastor.....	70
4.2.2 A relevância da perspectiva do adulto.....	78
4.2.3 O tempo como elemento desagregador da infância.....	85
4.2.4 O espaço na pastoral da infância.....	97
4.3 Pastoral da infância - uma versão escapista?.....	107
4.4 A infância como um constructo mental.....	109
4.4.1 Importância da memória na construção da pastoral da infância.....	109
4.5 A importância da metapoesia.....	113
CONCLUSÃO.....	121
BIBLIOGRAFIA	
Obras de Carlos Queiroz.....	127
Obras sobre Carlos Queiroz.....	128
Outras obras.....	131

INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objectivo a leitura da obra poética de Carlos Queiroz, publicada em *Desaparecido, Breve Tratado de Não-Versificação e Epístola aos Vindouros e outros Poemas*, demonstrando que nela é possível encontrar uma manifestação de bucolismo moderno consubstanciado na pastoral da infância.

Deste modo, no primeiro capítulo abordaremos o bucolismo a partir de uma perspectiva geral, começando pela importância dada pela tradição crítica literária aos conceitos de género e de modo, dado que a crítica oscila, geralmente, entre uma consideração modal e uma consideração genológica do mesmo. De seguida ocupar-nos-emos das origens do bucolismo, para depois procedermos a um breve périplo por algumas das definições mais conhecidas deste termo, elaboradas por autores como William Empson, T. G Rosenmeyer, Renato Poggioli, Bryan Loughery e Terry Gifford. Sendo Teócrito e Virgílio considerados os pilares essenciais do bucolismo parece-nos proveitoso para o estudo em causa levar a cabo uma breve síntese dos elementos configuradores essenciais do bucolismo de cada um deles, não esquecendo os aspectos inovadores introduzidos por Virgílio.

No segundo capítulo dedicar-nos-emos à pastoral da infância, começando por definir aquilo que entendemos por pastoral moderna e, depois, por pastoral da infância. Veremos, também, como é tratada a questão da infância em alguns dos estudos realizados ao longo dos tempos acerca da obra de Carlos Queiroz, verificando se abordaram ou não esta questão e se a associaram à pastoral da infância ou se apenas a identificaram como uma das temáticas características deste autor. Procederemos, ainda, ao levantamento dos elementos mais relevantes para o âmbito do nosso estudo, ou seja, aqueles que contribuem para a construção de um bucolismo moderno na obra poética de

Carlos Queiroz possibilitando-nos, assim, falar, com propriedade, da existência de uma forma de pastoral no século XX, que se vai consubstanciar na pastoral da infância.

Como ao longo do presente estudo os termos «infância» e «criança» nos vão acompanhar amiúde, procederemos, a uma tentativa de definição geral de cada um deles, para de seguida atentarmos no papel que a criança vai desempenhar na pastoral, verificando de onde terá nascido o interesse na sua figura e de que forma se deu a sua introdução no sistema literário como protagonista.

Antes de entrarmos mais concretamente na questão do bucolismo moderno em Carlos Queiroz cremos ser necessário determo-nos na figura singular que foi este autor, mais precisamente nas publicações em que colaborou, nos movimentos que seguiu e nas personalidades que o influenciaram, já que todos estes elementos contribuíram para a sua formação poética. Assim, no terceiro capítulo começaremos por elaborar uma breve resenha bibliográfica de Carlos Queiroz e por enumerar as várias publicações literárias em que aparece como colaborador. De entre estas destacaremos a revista *presença*, uma vez que nela se encontra publicada grande parte da sua obra poética, o que nos levará não só a atentar no objecto «presença», mas também na posição que Carlos Queiroz ocupou no seio dos presencistas. Esta última questão tem ocupado a crítica literária ao longo dos tempos sendo, deste modo, conveniente atentar em algumas opiniões críticas a este respeito. Quase a finalizar este capítulo tentaremos verificar se é ou não possível ler alguma da produção poética de Carlos Queiroz à luz dos postulados preconizados pelos principais teorizadores da *presença* enfatizando, também, a diversidade de tendências por ele cultivadas que o transformaram num autor ímpar.

Neste ponto entraremos na parte fulcral do nosso estudo, que procura provar a existência de uma pastoral da infância em Carlos Queiroz. Assim, se no segundo capítulo nos propusemos elaborar uma definição geral de termos como «infância» e

«criança», neste quarto capítulo atentaremos na definição que a obra poética de Carlos Queiroz nos dá destes termos. Procederemos, assim, ao levantamento daqueles que consideramos como os elementos configuradores essenciais da pastoral da infância. Entre eles vamos encontrar a ausência da figura do pastor e a sua substituição pela da criança, já que esta pastoral requer o ponto de vista do adulto, e o tempo como o elemento responsável pela desagregação da infância e, conseqüentemente, pelo afastamento do eu poético relativamente a esta época da vida que se encontra para sempre vedada aos adultos. Encontramos, também, a questão do espaço, pois apesar de a tónica ser colocada na passagem do tempo não podemos destituir os espaços que encontramos nesta obra poética da sua importância, uma vez que também eles se vão instituir como configuradores essenciais deste tipo de poesia. Na verdade, o sentimento predominante nesta pastoral, a nostalgia, encontra-se tanto no desejo de retorno a um tempo perdido, como aos espaços associados à criança ou, numa outra dimensão, à província. Neste capítulo abordaremos, ainda, a questão da retirada, uma vez que não cremos que nesta obra poética se preconize uma fuga eterna para um determinado tempo ou espaço, acreditamos, sim, que se procura junto de ambos aquilo que falta ao eu no presente.

De seguida atentaremos na importância que a memória desempenha na pastoral da infância, uma vez que só através dela se pode voltar a ter acesso a este universo maravilhoso e a todos os ideais que ele encerra, instituindo-se esta pastoral como uma reconstrução mental de um tempo já passado e irrecuperável, elaborada a partir do presente.

Para concluir, tendo em conta a importância que é atribuída na literatura moderna à reflexão sobre a literatura, abordaremos o pendor reflexivo que encontramos na obra poética de Carlos Queiroz, numa tentativa de revelar as definições, informações

conceituais ou explicações que nos possa dar, nos seus poemas, a respeito do tema que nos vai ocupar - a pastoral da infância.

I. A TRADIÇÃO BUCÓLICA

1.1 Conceitos de género e de modo

A tradição crítica literária quando considera o bucolismo oscila, geralmente, entre uma perspectiva modal e uma perspectiva genológica do mesmo. Na verdade, as dificuldades com que nos podemos deparar ao propor a existência, nos inícios do século XX, de um género pretensamente morto esbatem-se no momento em que atentamos na distinção entre as noções de género e de modo literário e, acima de tudo, quando adoptamos uma perspectiva modal de bucolismo.

No que diz respeito à problemática distinção entre géneros e modos literários, Vítor Aguiar e Silva afirma que «o género ora se refere a categorias acrónicas e universais - a lírica, a narrativa, etc.-, ora se refere a categorias históricas e socioculturais – o romance, o romance histórico, a ode, a ode pindárica, o soneto, etc.», ao passo que os modos literários,

«representam, por um lado, a nível da forma da expressão, possibilidades ou virtualidades transtemporais da enunciação do discurso (...) e, por outra parte, a nível da forma do conteúdo, representam configurações semântico-pragmáticas constantes que promanam de atitudes substancialmente invariáveis do homem perante o universo, perante a vida e perante si próprio. (...)».¹

Deste modo, para descobrir um género teríamos de surpreender características comuns nas obras de um determinado período literário; uma vez descobertos nestas os traços recorrentes teríamos de as dividir em géneros literários,² que adquiririam, assim, um papel fundamental na caracterização e organização dos períodos literários. É,

¹ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 2000, p.389.

² Cf. Massaud Moisés, *A criação Literária, Poesia*, 10ª ed., Cultrix, São Paulo, 1987, p. 59.

também, possível estabelecer uma relação entre o conceito de «género» e a dinâmica inerente ao sistema literário, uma vez que, na definição acima citada, Aguiar e Silva, ao reportar-se a categorias históricas e socioculturais, refere-se, obrigatoriamente, a categorias mutáveis e sujeitas aos efeitos do tempo, que levam, assim, a um declínio, emergência e modificação do cânone literário vigente. Isto é, não existe um cânone literário imutável, uma vez que este varia consoante as motivações históricas e socioculturais de um determinado período literário. Deste modo, o género literário estaria sujeito não só às contingências do tempo, mas também dos vários períodos literários.

Já os modos são constantes literárias com as quais nos deparamos nas obras, em todas as alturas, ou seja, que se aplicam a todos os períodos literários, que não estão sujeitas a categorias históricas e socioculturais e que são «actualizadas» mediante o género predominante nesse período literário, pois: «os modos literários, na sua invariância articulam-se polimorficamente com os textos literários concretos e individualizados pela mediação dos géneros literários».³ Parece, assim, «lógica e semioticamente fundamentada e necessária» a distinção que Aguiar e Silva estabelece entre modos literários, concebidos como categorias meta-históricas, e géneros literários, como categorias históricas.⁴ É ainda necessário referir que, partindo do pressuposto de que o conceito de modo literário possui uma capacidade explicativa para além das contingências históricas,⁵ ao género literário está, também, associado um princípio de intemporalidade, uma vez que se estabelece uma relação entre este e o modo literário. Não estamos, assim, a negar ao género a sua existência histórica, já que:

«pela sua conexão com os modos literários, dependem de alguns factores acrónicos e universais, mas constituem-se e funcionam

³ Cf. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 390.

⁴ Cf. *idem*, p. 389.

⁵ Cf. João Manuel Minhoto Marques, «Carlos Queiroz», in *O discurso bucólico na poesia de Francisco Bugalho*, Faro, Dissertação de Doutoramento, 2002, p.16.

semioticamente, tanto em relação ao emissor/ autor como em relação ao receptor/leitor, sobretudo como fenómenos históricos e socioculturais, condicionados e orientados pela dinâmica intrínseca do próprio sistema literário e pelas correlações deste sistema com outros sistemas semióticos e com a globalidade do sistema social».⁶

Um dos problemas principais associado a esta questão da diferenciação entre géneros e modos literários prende-se com o facto de a distinção entre eles nem sempre ser evidente, uma vez que «os modos, os géneros e os subgéneros literários podem manter uma diferenciação nítida e rigorosa ou podem associar-se e mesclar-se, em processos simbióticos de invariável amplitude».⁷

Entre os estudiosos portugueses, José Augusto Cardoso Bernardes terá sido um dos primeiros a defender a validade teórica do conceito de um modo bucólico. Baseando-se na definição de modo e género proposto por Aguiar e Silva, aponta três ordens de razões para a sua existência: a primeira diz respeito ao facto de o bucolismo não resultar directamente de Teócrito ou Virgílio, mas sim de um tempo anterior a eles, ou seja, o «bucolismo (ou o pastoralismo) não é, apenas, uma resultante modelar de uma tradição literária específica, cujos pilares fundamentais são os *Idílios* de Teócrito e as *Bucólicas* de Virgílio; na realidade, a obra de Teócrito é já um produto helenístico aperfeiçoado, que vem na sequência de uma linha muito anterior, e foi possível, em parte, pelo grau de desenvolvimento social e cultural da época em que viveu o poeta de Siracusa».⁸ A segunda refere que o código bucólico responde à necessidade que o homem tem de perspectivar a sua relação com o tempo, com o espaço e com os outros:

«a sua sobrevivência até aos nossos dias (...) parece ilustrar a ideia de que o modo bucólico preenche ou responde a necessidades estéticas

⁶ Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p.391.

⁷ Cf. *idem*, p.400.

⁸ Cf. José Augusto Cardoso Bernardes, *O Bucolismo Português. A Écloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Livraria Almedina, 1988, p. 14.

básicas. Pode dizer-se, desta forma, que o bucolismo responde à necessidade estética que o homem tem de perspectivar a sua relação com o Tempo (o mito da idade edénica, tipicamente pastoral ocupa neste contexto um papel primacial), com o Espaço (com realce, neste âmbito para o papel desempenhado pela natureza virgem e modificante e pela natureza modificada pelos desgostos e desconcertos humanos) e com os outros homens (os tópicos do gregarismo e do eremitismo, e do conflito ou da conciliação entre a liberdade individual e a convivência colectiva, avultam neste domínio, funcionando o pastor e o pescador – uma das suas extensões semântica na simplicidade – como metáforas da autenticidade humana e, como tais, investidos de uma extraordinária autoridade enunciativa)».⁹

Por fim, a terceira ordem de razões enfatiza as capacidades intersemióticas do modo bucólico que o tornam funcional em outros sistemas semióticos e não apenas no sistema semiótico literário. Este modo, «(...) como os outros modos, usufrui de uma indiscutível funcionalidade intersemiótica. Enquanto o género é um conceito intrasemiótico (...), o modo bucólico encontra-se representado de forma abundante na pintura, na música, na escultura, etc».¹⁰

De acordo com a segunda ordem de razões apontada por José Augusto Cardoso Bernardes para a existência de um modo bucólico é pertinente a consideração do bucolismo, como modo, na obra poética de Carlos Queiroz, uma vez que nesta encontramos uma perspectivação da relação do homem com o tempo (caracterizada como uma relação conflituosa, resultado de um desejo de impossível – patente no retorno a um tempo passado - por parte do eu poético), com o espaço (relação semelhante à que tem com o tempo, já que o eu ambiciona movimentar-se em espaços e tempos dos quais já não faz parte, operando-se, deste modo, modificações na própria

⁹ Cf. *idem*, p. 14.

¹⁰ Cf. *idem*.

natureza consoante a sua condição de adulto ou de criança), e, por fim, com os outros (patente no conflito entre o eu individual e o eu social, que conduz à dispersão, revestindo a forma de nostalgia da infância, funcionando, assim, a criança como uma metáfora essencial da autenticidade e sinceridade humanas). Estas são algumas das linhas fundamentais que veiculam a integração da poesia de Carlos Queiroz no modo bucólico e que preenchem certas «expectativas estéticas»¹¹ no âmbito do referido código modal, delineando, conseqüentemente, a possibilidade de este ser lido no século XX (em particular, à luz de uma pastoral da infância).

1.2 Origens do bucolismo

De acordo com Paiva Boléo, as origens do bucolismo não remontam, como geralmente é afirmado por alguns estudiosos, a Teócrito, mas sim a tempos e autores anteriores a este. Na verdade,

«a poesia bucólica tem as suas origens remotas nas próprias condições geográficas (país montanhoso, favorecendo o isolamento), políticas (desagregação do país) e sociais da Grécia. As origens próximas estão nas festas das colheitas em geral, e na festa das vindimas em especial, e ainda em costumes campestres que traziam geralmente qualquer nota sensual.

Provém ainda de certos hábitos de vida, como a agricultura (de onde provém o amor ao campo e à natureza em geral) e a pastorícia (de onde provém a simpatia pelo pastor) – traços que caracterizam também o siciliano e a Sicília, a pátria por excelência da pastoral.

A poesia bucólica tem uma das suas principais fontes na mitologia agreste, especialmente no mito de Dáfnis, e deve em grande parte a sua vitalidade à alma do povo heleno, profundamente sonhadora e

¹¹ Cf. José Augusto Cardoso Bernardes, *apud* João Minhoto Marques, *op. cit.*, p. 19.

apaixonada de lendas, inimiga do trabalho árduo, e cansada já dos temas da primitiva literatura».¹²

Ao afirmar que «certamente Teócrito não podia fazer surgir o género *ex abrupto* ou por...geração espontânea»,¹³ Paiva Boléo demonstra-nos a certeza de que alguns dos motivos característicos do bucolismo já existiriam, embrionariamente, na literatura helénica. Funcionando como elementos desconexos entre si faltar-lhes-ia, apenas, unidade e sistematicidade no seu uso para poderem ser considerados componentes de um género literário. A tarefa de Teócrito consistiu, precisamente, na sistematização desses motivos bucólicos, transformando-os no que viria a ser conhecido como poesia bucólica. Apesar de não ter sido o inventor deste tipo de poesia, na verdade, esta muito lhe ficou a dever:

«foi ele que soube libertar o elemento bucólico (que até aí andava misturado ou disfarçado em composições de carácter diferente), e dar-lhe autonomia. Êste [sic] facto, aliado ao conhecimento directo que tinha da vida pastoral, fez-lhe falar desta com um acento novo e tão pessoal, que todos reconhecem ter sido só com a sua obra que o género ficou definitivamente constituído».¹⁴

Daqui e do facto de ter deixado plasmados nos seus *Idilios* quase todos os motivos que mais tarde foram cristalizados e tornados convenção na pastoral (os pastores, de modo a passar o tempo, fazem concursos com canções, enaltecem a beleza da sua discreta e tímida amada, ou os encantos da vida do campo, contam histórias derivadas da mitologia clássica ou das suas tradições e lamentam a morte ou a ausência dos

¹² Cf. Manuel de Paiva Boléo, *O Bucolismo de Teócrito e de Vergílio*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936, p. 33.

¹³ Cf. *idem*, p. 22.

¹⁴ Cf. *idem*, p. 72.

amados¹⁵) advém a identificação de Teócrito como «criador» da poesia bucólica no século III. De acordo com Bryan Loughrey, «Theocritus provided a model for the form as well as the content of subsequent pastoral verse».¹⁶ Porém, as questões relacionadas com o bucolismo não se prendem, unicamente, a Teócrito e aos seus precursores; ligam-se, também, a Virgílio, poeta grego que, em Roma, no século de Augusto, faria renascer o género bucólico. Na verdade, foi o bucolismo cultivado por este último que acabou por ser retomado pela posterioridade e que chegou à actualidade, estando representado em boa parte da literatura europeia. Virgílio, apesar de não ter sido o criador deste género, inspirou-se no modelo teocretiano, mas não foi apenas um mero imitador. Coube-lhe não só o mérito de o ter introduzido em Roma, mas também a originalidade do que acrescentou ao modelo do poeta siracusano (foi o criador do país idílico da Arcádia, a sociedade ideal dos poetas rústicos, na qual qualquer um poderia encontrar as razões suficientes para a obtenção do bem-estar).

Tendo em conta que as origens do bucolismo nos demonstram a importância de autores como Teócrito e Virgílio, cremos ser relevante atentar nas principais características configuradoras do género em cada um destes autores e, principalmente, nas inovações introduzidas por Virgílio. Este breve percurso vai, também, permitir-nos averiguar até que ponto a poesia de Carlos Queiroz pode ser lida à luz do código bucólico clássico, ou melhor, se existe uma convergência entre o género bucólico clássico e a nova versão de bucolismo moderno que encontramos em Carlos Queiroz.

1.3 Algumas acepções de bucolismo

Assim, depois de brevemente equacionadas as origens do bucolismo e antes de avançarmos para a análise das suas principais características quer em Teócrito, quer em

¹⁵ Cf. Bryan Loughrey (ed.), *The pastoral mode*, London/Basingstoke, Macmillan, 1984, p. 8.

¹⁶ Cf. *idem*.

Virgílio, faremos um breve périplo por algumas definições de bucolismo ou pastoral, elaboradas por autores como William Empson, T.G.Rosenmeyer, Renato Poggioli, Bryan Loughery e Terry Gifford.

Assim, de acordo com William Empson, a pastoral consiste em transformar o complexo em simples, «putting the complex into the simple»,¹⁷ ou seja, implicaria uma relação estrutural particular entre assuntos de vários níveis que clarifica os mais complexos, reafirmando-os ou redizendo-os em termos ou de maneira mais simples.

T.G.Rosenmeyer tem uma opinião mais restritiva acerca do que pode ser considerado pastoral, limitando o uso do termo apenas à literatura derivada do modelo clássico, ou seja, de Teócrito.¹⁸ Qualquer literatura que não derivasse directamente deste modelo teria de ser considerada outra coisa, mas não pastoral. Esta definição implica não só um «(...) return to an earlier prescriptive concept of genre (...)»¹⁹, mas também remove «(...) some of the difficulties which have arisen from the extended use of the term».²⁰

Renato Poggioli não nos dá uma definição exacta de pastoral, procedendo, sim, a uma classificação da literatura pastoral em diversas categorias: «pastoral of happiness, pastoral of innocence, pastoral of self, solitude, mirth e melancholy»,²¹ providenciando, assim, «(...) useful distinctions between the genre's capricious manifestations, Poggioli insists that they all share a common denominator in 'the lyric mode'».²²

Segundo Bryan Loughrey, «pastoral» é o termo utilizado para descrever a literatura que retrata, muitas vezes de maneira idealizada, a vida de pastores.²³ Este autor denuncia, ainda, a existência de um elemento que parece ser uma constante na

¹⁷ Cf. *idem*, p. 21.

¹⁸ Cf. *idem*, p.22.

¹⁹ Cf. *idem*.

²⁰ Cf. *idem*.

²¹ Cf. *idem*.

²² Cf. *idem*, p. 23.

²³ Cf. *idem*, p. 8.

pastoral: o reconhecimento de um contraste, implícito ou expresso, entre a vida pastoral e um tipo mais complexo de civilização.

Em Terry Gifford não encontramos um, mas sim três usos possíveis para o termo pastoral. Segundo o primeiro deles,

«(...)...pastoral is a historical form with a long tradition which began in poetry, developed into drama and more recently could be recognised in novels.(...) a literary form that is used in each of these periods and motifs which we can recognise as deriving from certain early Greek and Roman poems about life in the country, and about the life of the shepherd in particular».²⁴

Esta é, na nossa opinião, a definição mais comumente utilizada para definir pastoral, visto contemplar algumas das principais características do género, nomeadamente, ser derivada dos clássicos gregos e romanos, ter como cenário a vida do campo e ter como protagonista o pastor. O segundo uso identificado por Gifford descreve a pastoral de uma forma mais abrangente, como uma «área de conteúdo»,²⁵ ou seja, seriam pastorais todas as obras que incluíssem um contraste explícito entre a cidade e o campo. O terceiro, e último uso, cremos que possui um carácter menos positivo, pois refere-se a um «(...) sceptical use of the term – ‘pastoral’ as pejorative, implying that the pastoral vision is too simplified and thus an idealisation of the reality of life in the country».²⁶ Como podemos constatar, esta última definição, de certa maneira, reduz a pastoral, pois seria fruto de uma visão demasiado simplificada, logo de um processo de idealização da realidade da vida do campo.

Paul Alpers não nos dá uma definição de pastoral, mas sim uma definição daquilo que esta deverá incluir: «a definition of pastoral must first give a coherent

²⁴ Cf. Terry Gifford, *Pastoral*, London, Routledge, 1999, p. 1.

²⁵ Cf. *idem*, p. 2.

²⁶ Cf. *idem*.

account of its various features – formal, expressive, and thematic – and second, provide for its historical continuity, the change and variety within the form».²⁷ Ou seja, a pastoral deve ser descrita a partir das suas características formais, expressivas e temáticas, que podem variar ao longo dos tempos de modo a assegurar a sua continuidade.

Neste périplo pela opinião de diversos autores acerca do que é a pastoral, encontramos algumas das características que melhor a definem; porém, cremos que em nenhum dos autores a que aludimos as encontramos de maneira tão clara e concisa como em Paul Alpers: «idyllic landscape, landscape as a setting for song, an atmosphere of *otium*, a conscious attention to art and nature, herdsmen as singers, and in the account of the gifts, herdsmen as herdsmen».²⁸ Sintetiza, assim, os principais elementos constitutivos da pastoral, sendo clara não só a importância que a paisagem idílica vai assumir (já que é propícia ao canto e ao ócio), mas também o papel desempenhado pelos pastores (enquanto pastores e cantores).

1.4 Teócrito e Virgílio - pilares fundamentais do bucolismo

1.4.1 Teócrito e os elementos configuradores do bucolismo

Como já foi referido, Teócrito foi um autor primacial no aparecimento e desenvolvimento da poesia bucólica. Em *Idílios*²⁹ encontramos como elementos principais o pastor, o cenário pastoril e a natureza, o canto bucólico, o amor e a mulher.

O pastor, independentemente do gado apascentado, institui-se como a personagem principal dos *Idílios*. A escolha recai sobre esta figura, pois a pura, honesta

²⁷ Cf. Paul Alpers, *What is Pastoral?*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, p.13.

²⁸ Cf. *idem*, p. 22.

²⁹ Cf. Nuno Simões Rodrigues (organização, introdução e notas), *Traduções Portuguesas de Teócrito*, Lisboa, Universitária Editora, 2000.

e tranquila vida do campo, que faz do pastor um personagem simples e ingénuo, aliada ao facto de essa actividade permitir um certo desapego em relação ao seu objecto principal, o gado, deixa muitos momentos livres em que se pode dedicar ao ócio e ao canto. Mas, por outro lado, pode parecer-nos estranha a escolha desta figura para ser a mais representativa deste género, já que como nos diz Paiva Boléo ela certamente não poderia comunicar muita beleza à pastoral, visto ter uma vida de trabalho dura, caracterizada, principalmente, pela rotina.³⁰ Neste ponto, na consideração do pastor, entra em acção um princípio fundamental do qual não nos devemos esquecer e que nos deve acompanhar ao longo da consideração da pastoral: «a pastoral é feita de artificialidade, de convenção, de idealismo, de ‘hipocrisia gentil’».³¹ Ou seja, a representação que vamos ter da vida, da rotina e dos hábitos do pastor não vai corresponder a um retrato real, mas sim a uma representação idealizada dessa mesma vida. Podemos, deste modo, dizer que na obra de Teócrito é possível encontrar dois tipos de pastores: os de «alma rústica», mais próximos da realidade, e os de «alma poética», já não tão próximos da realidade e, notoriamente, idealizados. Considera-se, no entanto, que a figura predominante na obra de Teócrito é a do pastor-poeta, «pastor que apascenta gordas ovelhas e nunca larga o cajado e a siringe, poeta que faz versos simples e modestos».³²

Quanto ao cenário, o pastor vive no campo, ao ar livre com o seu gado, verdadeiro adorador da natureza e dos seus elementos, apenas nela se sente confortado e em casa e é esta que lhe providencia a sua subsistência. As suas estações do ano predilectas são as que lhe facilitam o trabalho, ou seja, a Primavera e o Verão. A primeira, tipicamente associada ao reflorescimento da flora e da fauna terrestre, trará alimento em abundância para o gado, clima ameno e favorável ao crescimento e a

³⁰Cf. Manuel de Paiva Boléo, *op. cit.*, p. 51.

³¹ Cf. *idem*.

³² Cf. *idem*, p.53.

harmonia de todos os seres que habitam o campo. A segunda, com os seus dias longos e quentes associados, também, à abundância de alimento para os animais, liberta o pastor do seu trabalho e incita-o a gozar a sombra fresca das árvores para combater as intensas horas de calor. O clima ameno, os prados verdes, as sombras frescas das árvores, as águas gorgolijantes nos regatos e o seu gado é tudo o que precisa para viver confortavelmente e para retirar da natureza todo o prazer físico possível. Natureza e pastor estão indissolúvelmente ligados: por um lado, a natureza é uma amiga muito próxima e uma confidente sem a qual o pastor não pode passar, por outro, para a natureza o pastor já é visto como um dos seus elementos naturais, não perturbando a sua paz e harmonia. Apesar de todas as virtudes do campo e do cenário campestre, para Teócrito este não é um lugar de permanência, mas sim um lugar de passagem onde se pode purificar dos males da cidade, ou, por outras palavras, «é apenas um lugar de repouso, um antídoto passageiro contra o enebriamento e a febricitação das cidades».³³

O canto bucólico institui-se, na obra de Teócrito, como um elemento tão importante quanto o próprio pastor, ou não fosse esta a sua principal ocupação. Se previamente identificámos o pastor de Teócrito como um pastor-poeta, não podemos deixar de ter em conta as implicações que daí advêm, ou seja, não o podemos deixar de considerar como um pastor-poeta-cantor. Desde sempre se estabeleceu uma relação muito estreita entre poesia e música, uma vez que muitas vezes as composições eram recitadas, acompanhadas por um determinado instrumento, de modo a criar uma atmosfera adequada à transmissão da poesia. Na pastoral, o instrumento que acompanha o pastor e o seu canto é a siringe, flauta campestre feita do colmo da cana, associada ao deus Pã. É interessante notar, ainda, que o termo siringe se pode referir também, no que diz respeito à anatomia zoológica, ao órgão vocal das aves, situado na extremidade

³³ Cf. *idem*, p. 57.

posterior da traqueia. Podemos deduzir que a coincidência de designações se pode dever à parecença do som emitido pela siringe e pela melodia dos pássaros. O canto desempenha, assim, um papel primacial na poesia bucólica, pois as palavras e as notas musicais, ordenadas segundo um ritmo próprio, acabam por se equivaler na comunicação dos estados líricos. A música, produzida pelo pastor e caracterizada pelo seu carácter meramente sonoro, não-vocabular, não significativo, «parece traduzir com felicidade os contornos íntimos e emocionais do poeta, para cuja tradução a palavra vulgar se afigura ineficaz»;³⁴ ao passo que a música produzida pelos elementos que habitam a natureza que o rodeia transmite, por sua vez, os estados desta ao pastor. Não raro encontramos referências a uma consonância entre o estado de espírito do poeta e o estado de espírito da própria natureza. Nos *Idílios* o canto apresenta-se como um desafio entre dois pastores, denominado de bucoliasmo: «ou cada um dêles [sic] canta a sua canção completa, respondendo o outro com nova canção, ou então o canto toma a forma dialogada, constituindo pròpriamente [sic] o canto amebeu».³⁵ O bucoliasmo consiste, assim, «num desafio poético e musical de motivo lírico» entre dois pastores que culmina com a decisão de um terceiro elemento, que funciona como árbitro da contenda lírica, ou, na ausência deste, sem vencedores nem vencidos.³⁶ Em suma, o pastor junta, ainda, ao seu canto e ao da natureza, a música da sua siringe.

De acordo com Paiva Boléo, o amor e a música constituíam as duas principais ocupações dos protagonistas dos *Idílios* de Teócrito; assim sendo, a mulher vai também desempenhar um papel importante, ao instituir-se como objecto do amor do pastor: «O amor na bucólica de Teócrito (...) não é um amor platónico, à Petrarca, ou como o de certos personagens do lirismo ocidental, que chegam a amar...o Amor puro».³⁷ Tanto o

³⁴ Cf. Massaud Moisés, *op. cit.*, p. 236.

³⁵ Cf. Manuel de Paiva Boléo, *op. cit.*, p. 61.

³⁶ Cf. *idem*, p. 61 e 62.

³⁷ Cf. *idem*, p. 65.

amor como a mulher são representados, nos *Idílios*, à semelhança de tudo o resto que é representado na poesia bucólica, de maneira calma e suave. Paiva Boléo procede a uma identificação entre a teoria do amor que se pode encontrar em Teócrito e a teoria do amor cultivado pela antiguidade. Assim:

«o amor é um deus cruel, que tem voz de mel e pensamento de fêl, na expressão de Mosco. Por um lado, castiga severamente aqueles que não querem sujeitar-se ao seu jugo. Não saber amar, é um defeito, uma mutilação do homem. (...) aquele que não ama – é uma aberração. O desamor é uma crueldade e uma ingratidão. Amar, é um dever, mormente quando se é amado. O conselho de Mosco pode ser erigido em lei...do amor galante».³⁸

Quanto à mulher, ao longo dos *Idílios* nunca encontramos uma protagonista do sexo feminino, as imagens femininas que encontramos são ditas pelos pastores, mas estão ausentes funcionando, apenas, como uma recordação ou evocação a que o poeta recorre. Para além disso, não são invocadas constantemente, mas unicamente durante o bucoliasmo, ou seja, durante o canto bucólico ou enquanto dura o desafio entre pastores. Apreciam na mulher, sobretudo, a beleza física e a sua sensualidade. Descrita através do recurso ao processo clássico preconizado por Petrarca, *effictio*, a enumeração das várias componentes do seu retrato é elaborada em ordem descendente; a sua simbologia assenta na convicção de que os atributos físicos que se situam num nível mais elevado (cabelos, tez, olhos, nariz, boca) são mais perfeitos, por se encontrarem mais próximos do nível divino.

³⁸ Cf. *idem*, p. 67.

1.4.2 Elementos configuradores do bucolismo de Virgílio

No que diz respeito a Virgílio, os temas mais característicos das suas *Bucólicas*³⁹ são: os pastores, a natureza e o amor.

Na verdade, os pastores também se assumem como os protagonistas das *Bucólicas* apresentando, porém, uma fisionomia diferente dos de Teócrito. Se, em Teócrito, estes nos apareciam como personagens idealizadas, já «o pastor de Virgílio aparece como um personagem decorativo, dando nitidamente a impressão de que é pastor *per accidens* apenas para dar uma aparência de satisfação às necessidades do género».⁴⁰ cremos que Virgílio usa a figura do pastor apenas para manter a convenção pastoral, visto que a pastorícia é tida como uma das primeiras ocupações da humanidade: «the shepherd (...) represents man neither as homo sapiens nor as homo faber, but only as homo artifex or, more simply, as a musician and a poet. Virgil considers music and poetry as a pastoral monopoly».⁴¹ Os pastores de Virgílio mostram-se mais interessados nas questões da terra, no ócio e na música do que no principal objecto da sua profissão, o gado. Segundo Paiva Boléo, os protagonistas desta bucólica «põem toda a sua ambição, o grande amor da sua vida, no solo, na terra, e não no gado»;⁴² instituem-se, assim, como uma figura mais próxima da do camponês do que da do pastor. Veja-se, a este propósito, a expropriação das terras de «Menalcas», na *Bucólica IX*, em que, numa conversa entre «Méris» e «Lícidas», é referido o modo como são expulsos, por estranhos, das suas terras: «elas são minhas! Ide-vos embora, velhos cultivadores!».⁴³ Deste modo, podemos dizer que encontramos o papel de

³⁹ Cf. Virgílio, *Bucólicas*, introdução, tradução do latim e notas de Maria Isabel Rebelo Gonçalves, Lisboa, Verbo, 1996.

⁴⁰ Cf. Manuel de Paiva Boléo, *op. cit.*, p. 93.

⁴¹ Cf. Renato Poggioli, *The oaten flute. Essays on pastoral poetry and the pastoral ideal*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, p. 23.

⁴² Cf. Manuel de Paiva Boléo, *op. cit.*, p. 93.

⁴³ Cf. Virgílio, *op. cit.*, p. 83.

protagonista, nas *Bucólicas*, como se dividido por duas personagens, o pastor e o cultivador ou camponês.

O pastor de Virgílio não faz a sua vida permanentemente no campo, contrariamente ao de Teócrito. Desloca-se, com frequência, à cidade, por motivos de lazer ou profissionais, deixando o seu gado, nos campos, a cargo de terceiros, mostrando, assim, o pouco interesse manifestado por aquilo que deveria ser o seu principal meio de subsistência. Na verdade, os rebanhos são muitas vezes deixados para segundo plano, ficando ao cuidado de outros pastores, amigos ou conhecidos, contrariando, deste modo, o preceito dado, a Títiro, na *Bucólica VI*: «um pastor deve apascentar ovelhas gordas e cantar poemas ligeiros».⁴⁴ Pela ordem que os sintagmas nos aparecem na frase poderíamos ser levados a crer que a importância é colocada, primeiramente, na criação de gado robusto e, só depois, na composição de poemas; no entanto, não é o que se verifica. Por exemplo, na *Bucólica III*, Menalcas comenta o abandono do rebanho de Égon deixado ao cuidado de Dametas do seguinte modo: «ai ovelhas, rebanho sempre desgraçado! Enquanto Égon corteja Neera e tem medo de que ela me prefira, um pastor estranho ordenha as suas ovelhas duas vezes por hora: tira o leite aos cordeiros e deixa o rebanho seco!»⁴⁵ Se, na *bucólica* acima referida, Menalcas criticava Égon por abandonar o seu rebanho ao cuidado de outros enquanto corteja uma pastora, na *Bucólica IV* é o próprio «Menalcas» quem incita «Mopso» a deixar o seu gado a cargo de terceiros: «Começa, primeiro Mopso, se sabes a paixão de Fílis, Os louvores a Álcon ou as contendas de Codro. Começa. Títiro ficará com os teus cabritos no pasto».⁴⁶

Ora, na *Bucólia III* o gado é abandonado em prol da corte a Neera e na *IV* por causa de uma cantiga; já na *Bucólica VII*, «Melibeus», é levado a abandonar «as [suas]

⁴⁴ Cf. *idem*, p. 61.

⁴⁵ Cf. *idem*, p. 39.

⁴⁶ Cf. *idem*, p. 53.

obrigações para assistir à sua [competição poética entre «Córidon» e «Tírsis»] diversão»,⁴⁷ ou seja, os afazeres são negligenciados até mesmo para se assistir a competições entre outros pastores e não apenas quando o pastor em causa é quem canta ou quem faz a corte a alguém. Daqui podemos deduzir que qualquer pretexto é suficientemente válido para deixar o gado a cargo de outros, parecendo, este personagem, ser um pastor apenas nos tempos livres, ou seja, quando não tem com quem cantar ao desafio, alguém a quem fazer a corte ou ser júri em competições alheias, dedicando, nessa altura, alguma da sua atenção ao gado.

No que diz respeito à pintura que Virgílio faz da natureza deparamo-nos com um verdadeiro *locus amoenus*, uma paisagem poética ideal, na qual se destacam, como elementos característicos, o prado, o rio, o arvoredado, numa ambiência calma que não suscita perturbação e que é, em tudo, propícia ao ócio e ao canto bucólico. De acordo com Paiva Boléo, o amor ao campo, que encontramos em Virgílio, é verdadeiro, é um saber de experiência feito, proveniente do conhecimento e vivências pessoais; talvez por isso a sua descrição não seja tão minuciosa como a de Teócrito. Este último vê o campo através da percepção de um cidadão, apreendendo, de forma mais eficaz do que Virgílio, as suas características mais expressivas. Também as descrições de paisagens, em Virgílio, não contêm a precisão das que encontramos no siracusano, pelo motivo acima referido, ou seja, por Teócrito estar mais atento a pormenores que chamam, principalmente, a atenção de alguém que não pertence ao campo. Teócrito pintou a natureza com mais cor, nitidez e precisão, criando uma descrição tão viva que apela a todos os sentidos; já Virgílio não alcançou tal expressividade, as suas descrições são «indecisas, e a paisagem indeterminada e abstracta».⁴⁸ Esta falta de nitidez na descrição da paisagem evidencia-nos o que lhe agrada verdadeiramente: «o estado de coisas

⁴⁷ Cf. *idem*, p. 69.

⁴⁸ Cf. Manuel de Paiva Boléo, *op. cit.*, p. 98.

silencioso e tranquilo, uma certa monotonia propícia a uma meia-tristeza e ao devaneio». ⁴⁹ O que o atrai não é o burburinho e a harmonia da natureza e dos seus habitantes, mas os seus aspectos serenos e silenciosos que poderão proporcionar a «paz bucólica». O ócio, em Virgílio, não é um momento de fruição interior e egoísta, mas sim de cumplicidade e de partilha com a natureza que o rodeia. É um repouso acompanhado por uma vigília constante do mundo natural, vivendo, assim, «em comunhão com as coisas, que teem [*sic*] o seu eco e o seu ritmo para responder às vibrações da alma do poeta». ⁵⁰

O canto bucólico também não poderia deixar de ser encontrado nas *Bucólicas*. O pastor, para além de poeta e músico também seria cantor, reflectindo-se, o seu canto, na própria natureza. Paiva Boléo identifica esta atitude com uma concepção animista da natureza que rodeia o pastor proveniente, como já foi referido, da sua proximidade e amor ao campo, que o farão encontrar em todos os seres, animais ou vegetais, traços de inteligência. A *Bucólica VIII* é um exemplo do efeito que o canto dos pastores pode ter no mundo natural e naqueles que nele se inscrevem: «falaremos do canto dos pastores Dámon e Alfesibeu, que a novilha esquecendo-se da erva, admirou enquanto competiam; dos lince atónitos com o seu canto; e dos rios que, mudados, pararam o curso». ⁵¹ O efeito do canto sobre a natureza é tal que parece resultar numa paralisação da mesma, isto é, enquanto o canto dos pastores paira no ar, domina-a; esta imobiliza-se, esquecendo-se de seguir o seu curso normal. Também na *Bucólica V* nos é retratada a cumplicidade entre o mundo natural, os seus elementos, e o fado do pastor Dáfnis: «Naqueles dias nenhum pastor levou os bois das pastagens para as frescas correntes, nenhum animal provou a água ou tocou na erva do pasto. Os montes agrestes e as

⁴⁹ Cf. *idem*, p. 99.

⁵⁰ Cf. *idem*.

⁵¹ Cf. Virgílio, *op. cit.*, p. 75.

florestas dizem que até os leões púnicos lamentaram, Dáfnis, a tua morte».⁵² Deste modo, a natureza compadece-se e paralisa-se, não só com o canto dos pastores, mas também com o seu destino. São considerados partes integrantes do meio natural, sentindo, assim, este, a sua perda, como sentiria a de um dos seus elementos. Os pastores perderam um colega, um dos seus, mas a natureza perdeu um ente querido, um cúmplice que nunca mais a irá deleitar com o seu canto.

O amor em Virgílio vai ser apresentado de uma maneira mais calma do que em Teócrito. O pastor fala, geralmente, dos seus amores ou de amores alheios, acompanhados ou por uma esperança num final feliz, ou pelo desdém da amada. Nos casos em que a amada não retribui o amor do pastor, a forma de o ultrapassar é arrançando um novo amor, pois a «constância não traz felicidade».⁵³

Já a figura da mulher é quase sempre representada, nas *Bucólicas*, por ninfas marítimas, nereides, amadas de pastores, e, como em Teócrito, está ausente da poesia bucólica, sendo chamada à cena apenas pelas evocações do pastor. O desamor continua a ser um mal comum a Virgílio e a Teócrito, provocando lamentações e sofrimento naquele que ama. Vejamos, por exemplo, na *Bucólica II* o caso do pastor Córídon: «(...) Córídon ardia em paixão pelo belo Aléxis, encanto do seu senhor, mas não tinha a menor esperança. (...) Ó cruel Aléxis, não dás importância aos meus cantos? Não tens piedade de mim? Vais fazer com que morra!».⁵⁴

Em suma, apontámos neste subponto e no anterior aquelas que são consideradas as principais características definidoras, respectivamente, do bucolismo de Teócrito e do bucolismo de Virgílio. Apenas por algumas das características já apresentadas vemos que Virgílio não procedeu a uma mera cópia do bucolismo de Teócrito sendo, nas

⁵² Cf. *idem*, p. 54.

⁵³ Cf. *idem*, p. 16.

⁵⁴ Cf. *idem*, p. 33.

palavras de Paiva Boléo, «um inovador feliz, que lhe modificou e alargou o âmbito».⁵⁵ Na verdade, deu-lhe uma feição mais definida e sistematizada. Procedeu a uma «desconstrução» da figura do pastor, não sendo possível encontrar na sua obra um elogio a esta figura. Assim, transformou o bucolismo num género em que o protagonista é o proprietário ou cultivador e ao qual se poderá chamar «rústico, rural, campestre, rústico-bucólico».⁵⁶ Esta supressão ou minimização do elemento pastoril, de acordo com Paiva Boléo, terá vindo dar ao género um carácter ainda mais fictício e artificial do que já apresentava em Teócrito.⁵⁷ Mas Virgílio traz mais inovações à poesia bucólica para além da supressão ou minimização da figura do pastor: ele criou um novo berço para a poesia pastoral, a Arcádia.

A pátria da poesia pastoral para os gregos, a Sicília, de Teócrito, e a sua paisagem idílica, de campos floridos e brisas suaves, fruto de reminiscências de uma infância passada nas montanhas sicilianas, se bem que representadas a partir de um ponto de vista idealizado (o ponto de vista do cidadão impregnado com a vida social e intelectual da civilização de Alexandria) será substituída, na obra de Virgílio, pelo país ideal da Arcádia: «it was Virgil (70-19 BC) who (...) writing with the *Idylls* very much in mind, created the literary distancing device of Arcadia that has become the generic name for the location of all pastoral retreats».⁵⁸

Neste ponto, surge-nos a mesma questão que se levanta a Erwin Panofsky acerca da Arcádia, uma vez que: «(...) de um ponto de vista meramente físico, faltava à sua região a maior parte dos atractivos a que estamos habituados a associar a uma terra de ideal bem-aventurança pastoril»,⁵⁹ ou seja, como é que esta região pouco sumptuosa da Grécia central veio a ser conhecida e aceite por todos como «um reino ideal de bem-

⁵⁵ Cf. Manuel de Paiva Boléo, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁶ Cf. *idem*, p. 92.

⁵⁷ Cf. *idem*, p. 96.

⁵⁸ Cf. Terry Gifford, *Pastoral*, London, Routledge, 1999, p. 19.

⁵⁹ Cf. Erwin Panofsky, *O significado das artes visuais*, Lisboa, Presença, 1989, p. 186.

-aventurança e beleza perfeitas, um sonho que encarna uma inalcançável felicidade, envolvida no entanto numa atmosfera de uma melancolia ‘docemente triste’?»⁶⁰ Para dar resposta a esta pergunta, Erwin Panofsky recorre às duas terminologias utilizadas para explicar o estado natural do homem: a visão do primitivismo brando, segundo o qual a vida primitiva seria um reino de abundância, inocência e felicidade (análogo à vida civilizada depurada dos seus vícios), e a do primitivismo duro, segundo o qual a vida primitiva seria cheia de provações e ignorante de qualquer tipo de conforto (análogo à vida civilizada depurada de todas as suas virtudes).⁶¹ Assim, a Arcádia que encontramos a partir de Virgílio, e em toda a literatura moderna, inclui-se numa visão de primitivismo brando, ou seja, numa idade dourada de felicidade. No entanto, a verdade é que faltavam a esta região todos os atractivos que a pudessem levar a ser considerada como uma terra de sonho, sendo mesmo descrita como «pobre, nua, pedregosa, fria, desprovida de todas as amenidades da vida e podendo dificilmente sustentar umas tantas e magras cabras». ⁶² Podemos dizer que, nesta descrição, não está implícito o princípio de vida, abundância, felicidade e clima de eterna Primavera que, geralmente, associamos ao conceito de Arcádia. Não admira, assim, que Teócrito situe os seus poemas na sua Sicília, na altura tão dotada de «campos floridos, dos bosques sombrios e das brisas suaves que faltavam notoriamente aos caminhos desertos da arcádia real». ⁶³ Mas, será esta a Arcádia que vamos encontrar em Virgílio, será esta a pátria que escolheu para os seus pastores, ao invés da Sicília de Teócrito? Efectivamente, e como já referimos, Virgílio criou uma nova pátria para os seus pastores, a Arcádia, que se institui como uma substituta da Sicília. Porém, esta corresponderia à região da Grécia Central já aqui descrita? Em princípio, não faria

⁶⁰ Cf. *idem*.

⁶¹ Cf. *idem*.

⁶² Cf. *idem*.

⁶³ Cf. *idem*.

sentido sê-lo, uma vez que a paisagem física desinteressante a que já aludimos está longe de ser convidativa ao sonho e à musa criadora da poesia. Assim, Virgílio empreendeu um processo de recriação da Arcádia transformando-a, não num local físico, mas sim num local mental, construído através do recurso à linguagem. Deste modo, nasceu o constructo literário conhecido como Arcádia:«(...) significantly an alpine region that is cut off on all sides by other high mountains. It was the perfect location for a poetic paradise, a literary construct of a past Golden Age in which to retreat by linguistic idealisation».⁶⁴ Ou seja, é, antes de mais, e como é perceptível a partir da sua descrição geográfica, um espaço físico de exíguo acesso, mas idílico, onde impera a felicidade, o prazer e o amor, um mundo de paz em que as únicas contendas conhecidas são as dos pastores entre si, contendas poéticas, que lhes ocupam a maior parte do tempo e nas quais se tenta, apenas, provar a superioridade de um pastor em relação a outro. A Arcádia seria um constructo literário de uma idade do ouro à qual apenas se poderia aceder através de construções linguísticas e, segundo palavras de Peter Marinelli, «the land of Arcadia is really the landscape of an idea».⁶⁵

Se Teócrito já havia idealizado as paisagens da Sicília, Virgílio idealizou a Arcádia e acrescentou-lhe, ainda, aspectos que a verdadeira região nunca conheceu, entre elas a vegetação luxuriante, a eterna Primavera e uma inesgotável predisposição para o amor. Ou seja, transplantou a paisagem dos *Idilios* de Teócrito, para um outro lugar, imaginário, desafiando, assim, qualquer princípio de interpretação realista à qual poderíamos tentar submeter a sua obra. Recordando, novamente, a terminologia do primitivismo brando versus primitivismo duro, podemos dizer que, na criação desta nova pátria dos pastores, Virgílio procedeu a mais do que uma síntese de ambos: «dos pinheiros da arcádia com os prados e bosques da Sicília, da virtude e piedade da

⁶⁴ Cf. Terry Gifford, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁵ Cf. Peter V. Marinelli, *Pastoral*, London, Methuen, 1971, p. 37.

Arcádia com a doçura e sensualidade da Sicília: transformou as duas realidades numa Utopia, um lugar suficientemente longínquo da vida quotidiana romana para desafiar qualquer interpretação realista (...).⁶⁶

Em suma, podemos dizer que a Arcádia representa «(...) the human capacity for idealization even in an iron age or, by analogy, in a postlapsarian state of imperfection. As such, Arcadia represents a midway point between perfection and imperfection, the latter represented by the outer world touching, as Sparta did upon the geographical Arcadia, upon its borders».⁶⁷ Ou seja, representa a capacidade humana de idealização a partir de um determinado estado ou idade de imperfeição.

Contudo, na terra da inocência e felicidade, abençoada pela graça da Primavera eterna, nem tudo é perfeição e fortuna, uma vez que encontramos entre os seus temas mais característicos não só o amor e a poesia, mas também a doença e a morte. Pode parecer estranho encontrar a morte no mesmo sítio em que a felicidade e a perfeição parecem imperar, mas apesar de levar, inevitavelmente, ao sofrimento humano é uma meta natural que faz parte do ciclo da vida e é algo tão normal e previsível como o desenrolar das estações do ano. Apesar disso, é interessante notar que, entre os habitantes da Arcádia, encontramos espaço para pastores, cultivadores, artesãos, artistas, poetas, até mesmo para padres, mas não encontramos, por exemplo, médicos ou advogados, uma vez que ganham a vida à custa da justiça e da saúde natural⁶⁸ e na Arcádia só há espaço para quem ganhe a vida de forma natural e em plena comunhão com a natureza.

Também em Teócrito e em Virgílio encontramos representações da morte, mas ao passo que em Teócrito a tragédia da morte está presente, em Virgílio ela é

⁶⁶ Cf. Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 187.

⁶⁷ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p.13.

⁶⁸ Cf. Renato Poggioli, *The oaten flute, Essays on pastoral poetry and the pastoral ideal*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, p. 64.

«projectada quer no futuro quer, preferencialmente, no passado»,⁶⁹ transformando, assim, uma verdade mítica num sentimento elegíaco. Ou seja, já não somos directamente abalados com a realidade dura da morte, uma vez que esta é substituída pelo tom terno e triste do poema, geralmente, uma lamentação pelo falecimento de um personagem. Segundo Erwin Panofsky «é esta descoberta do elegíaco que, ao abrir a dimensão do passado e inaugurar assim uma longa linha de poesia (...), torna as *Bucólicas* de Virgílio, apesar da sua forte dependência dos modelos gregos, uma obra de génio original e imortal».⁷⁰

Também já encontramos nos *Idílios* de Teócrito estes temas, mas, segundo Panofsky, estas tragédias são tão reais quanto o ambiente siciliano descrito e são acontecimentos do presente, factos inevitáveis da vida, balanceando-se, naturalmente, as alegrias com as tristezas.⁷¹

⁶⁹ Cf. Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 187.

⁷⁰ Cf. *idem*.

⁷¹ Cf. *idem*.

II A PASTORAL DA INFÂNCIA

2.1 A pastoral, a infância e o século XX

O termo *pastoral* foi atribuído pelos críticos modernos a uma grande variedade de trabalhos, apesar de certo discurso crítico anterior considerar que este conceito tinha uma definição bem mais limitada e um sentido estável, sendo utilizado, apenas, para descrever a literatura que retratava, ainda que muitas vezes de modo idealizado, a vida dos pastores no campo. Vejamos que evoluções se verificaram na consideração deste conceito para permitir aos críticos modernos falar de pastoral acerca de uma variedade tão grande de obras, em algumas das quais nem encontramos referência à figura do pastor.

De acordo com Renato Poggioli, o mundo moderno destruiu as pastorais tradicionais e convencionais através de quatro evoluções culturais, que surgiram em simultâneo e coincidiram parcialmente entre si: «(...) the humanitarian outlook, the idea of material progress, the scientific spirit and artistic realism».⁷² Deste modo, a poesia pastoral teria «morrido» e desaparecido. Mas, será que se extinguiu tudo o que estava associado à poesia pastoral? Será que não existe uma possibilidade de ressurgimento do género bucólico? Segundo T.G. Rosenmeyer, «tradition, imitation, continuity of artistic purpose: these were the auspices under which the pastoral lyric was transmitted to the modern world»,⁷³ ou seja, o que sobreviveu foi, apenas, o «artistic purpose»,⁷⁴ que poderemos denominar de «ideal pastoral» ainda que quase irreconhecível e muito desvitalizado. Contudo, este viria a desempenhar um papel

⁷² Cf. Renato Poggioli, *The oaten flute, Essays on pastoral poetry and the pastoral ideal*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, p. 31.

⁷³ Cf. T. G. Rosenmeyer, «Pastoral and the Theocritan Tradition (1969)», in Bryan Loughrey (ed.), *The pastoral mode*, London/Basingstoke, Macmillan, 1984, p. 111.

⁷⁴ Cf. *idem*.

primacial no desenvolvimento da pastoral moderna, uma vez que funcionou como motivo inspirador de novas pastorais, que viriam a adoptar vários nomes e formas.

Actualmente, quando nos questionamos acerca da pastoral, é possível que nos deparemos com perguntas como: a pastoral desapareceu na idade clássica ou continua a existir? Existe nos mesmos moldes ou sofreu alterações? É possível falar de pastoral na poesia de um autor das primeiras décadas do século XX? Cremos que sim, que é possível falar de pastoral na obra de alguns autores do início do século XX, âmbito do presente estudo, e mais precisamente em Carlos Queiroz. Assim sendo, a sua existência dá-se graças à capacidade da pastoral para evoluir e para se deslocar dos campos arcádicos ou das paisagens idílicas da Sicília e habitar os campos modernos, diariamente confrontados pelo evoluir da civilização e cada vez mais encarados como uma projecção de desejos de simplicidade e felicidade.

Na verdade, segundo Peter Marinelli,⁷⁵ a pastoral clássica inicia-se, normalmente, com uma concepção do homem e da natureza humana, localizando-as numa figura específica, o pastor, cuja simplicidade de vida é o objectivo para o qual toda a existência humana se orienta. A tónica é colocada na figura do pastor («the shepherd remains first and foremost an emblem of humanity, a general rather than a specific type, and his afflictions and joys are universal»),⁷⁶ não se insistindo ou ignorando os detalhes privados, os trabalhos e as vicissitudes da sua vida; estes estão, simplesmente, fora de consideração. Já na concepção romântica da pastoral opera-se uma inversão relativamente à clássica: dá-se, em primeiro lugar, uma centralização nas agruras da vida do pastor e na dureza do seu trabalho e, só depois, se concentram na

⁷⁵ Cf. Peter V. Marinelli., *Pastoral*, London, Methuen, 1971, p.6.

⁷⁶ Cf. *idem*.

figura do pastor, amplificando-a «almost insensibly, into a figure of Titanic proportions, an emblem of general Humanity». ⁷⁷

Apesar de a pastoral ter um fundo antigo, ⁷⁸ sofreu, a certa altura, uma metamorfose quase radical à qual sobreviveu, apenas, o ideal pastoral, o que nos aponta, como já enunciámos, para uma versão de pastoral moderna que poucas coincidências terá com a versão clássica. Assim, em certas configurações modernas não vamos encontrar uma centralização na figura do pastor (à semelhança da clássica) ou nas agruras da sua vida (à semelhança da romântica), uma vez que este, idealizado ou real, desaparece por completo, vindo o seu lugar a ser ocupado por uma personagem relativamente simples: por vezes o trabalhador, mas, mais frequentemente, a criança. ⁷⁹

Na verdade:

«in the modern sense, pastoral is a very broad and very general term, far removed from the more specific and distinct meaning attributed to it in earlier times. It scarcely has reference to a literature about actual shepherds much less about arcadians. For us it has come to mean any literature which deals with the complexities of human life against a background of simplicity». ⁸⁰

Este ideal de simplicidade leva a pastoral moderna a distanciar-se quer da complexidade representada por uma localização específica (cujo refúgio consiste numa retirada para o meio rural), quer de um período individual da existência humana (cujo refúgio se encontra nas visões da infância). Assim, a figura mais harmoniosa com o princípio de simplicidade associado ao pastor, e que mais legitimamente o pode substituir, é a criança, tornando-se o seu culto numa influente forma de pastoral. Ou

⁷⁷ Cf. *idem*.

⁷⁸ Cf. Bryan Loughery, «Pastoral has an ancient pedigree, yet has recently undergone a radical metamorphosis», in *The pastoral mode*, London/Basingstoke, Macmillan, 1984, p. 23.

⁷⁹ Cf. Peter V. Marinelli., *op. cit.*, p. 6.

⁸⁰ Cf. *idem*, p. 3.

seja, as concepções da infância como um estado de inocência natural, alegria e sabedoria permitem-lhe ocupar o lugar que até aí, na tradição pastoral, pertencia ao pastor. Segundo Peter Marinelli:

«The associations of childhood with pastoral are implicit in the classical tradition, and (...) the numerous modern novels which survey the hinterland between childhood and adolescence consciously appropriate traditional pastoral imagery. If childhood is an Arcadian existence, it follows that we have all had a first-hand experience of the golden age».⁸¹

Se a pastoral se baseia num ideal de simplicidade e se os instintos humanos que geram a ânsia de concretização desse ideal são universais, tanto no tempo como no espaço, podemos afirmar que esta é intrínseca à natureza do homem, mas que cada arcádia privada, criada ou descoberta por um autor ou crítico moderno estabelece relações com a pastoral clássica, que se institui como a fonte da sua existência. Esta ligação nasce da relação próxima que existe entre os vários textos, ou seja, de um princípio de intertextualidade inerente a todas as obras literárias, segundo o qual «(...) todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto».⁸² Assim, a pastoral moderna tem de ser, antes de mais, encarada como uma leitura particular do código bucólico clássico, uma vez que o princípio atrás referido é inerente à produção humana e o homem escreve, sempre, tendo em mente um determinado modelo ou obra.

A pastoral da infância é a designação mais correcta que podemos aplicar não só à busca de simplicidade, mas também a uma necessidade de transferir os aspectos

⁸¹ Cf. Bryan Loughrey, *op. cit.*, p. 21.

⁸² Cf. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique - L'Avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle: Lautréamont et Mallarmé*, p. 64, *apud* Ivete Lara Camargos Walty e Maria Zilda Ferreira Cury, s.v. "Intertextualidade", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, consultado em <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>.

relacionados com a idade do ouro para um tempo marcado pela inocência e do qual todos nós nos conseguimos recordar. Na verdade, «all pastoral is in search of the original splendor, but the different ways in which it conceives of that splendor is the ground of its fertility and its multiple variations».⁸³ Assim, Peter Marinelli identifica duas formas possíveis de pastoral da infância na modernidade: uma pastoral citadina e uma pastoral rural.⁸⁴ Ambas são construídas sob a égide da criança e procedem a uma descomplexificação do tempo, que se vai identificar com o período maravilhoso da infância, e do espaço, que se consubstancia não só nos locais associados às crianças, mas também numa antinomia cidade-campo, pois:

«if pastoral lives for us at all at the present time, it lives by a capacity to move out of his old haunts in Arcadian pastures and to inhabit the ordinary country landscapes of modern world, daily contracted by the encroachment of civilization and as a consequence daily more precious as a projection of our desires for simplicity».⁸⁵

Deste modo, parece que o sentimento predominante nesta pastoral vai ser o de nostalgia,⁸⁶ quer de um tempo perdido, quer dos espaços associados à criança ou, numa outra dimensão, à província e ao ideal de simplicidade a ela associado (já que a pastoral passa, também, por um contraste «(...) implicit or expressed, between pastoral life and some more complex type of civilization»⁸⁷). De facto, a característica que melhor define toda a poesia pastoral, incluindo a da infância, é que «it is written when an ideal or at least more innocent world is felt to be lost, but not so wholly as to destroy the memory

⁸³ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁴ Cf. *idem*, p. 78.

⁸⁵ Cf. *idem*, p. 3.

⁸⁶ Cf. Peter V. Marinelli, «nostalgia is (...) the emotional core of most pastoral literature», *apud* Bryan Loughrey, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁷ Cf. W.W.Greg, *apud* Bryan Loughrey, *op. cit.*, p. 21.

of it or to make some imaginative intercourse between present reality and past perfection impossible».⁸⁸

2.2 A pastoral moderna em Carlos Queiroz

A obra de Carlos Queiroz enquadra-se na descrição que elaborámos em 2.1 de pastoral da infância, uma vez que é nela visível, para além de uma busca constante de simplicidade, a ausência da figura do pastor e uma transferência dos aspectos da idade do ouro para a idade da infância. Deste modo, neste autor, o culto da criança leva, sobretudo, a uma substituição da distância geográfica ou física, que encontramos na pastoral tradicional (entre campo e cidade), por uma distância cronológica ou temporal (entre os tempos de criança e a idade adulta), o que significa que «distant time has succeeded distant place as the great focus of pastoral interest, and the golden pastures of Arcadia have yielded to the golden times of childhood».⁸⁹ É o próprio Carlos Queiroz quem nos relembra que um dos aspectos fundamentais da arte moderna passa, precisamente, por este interesse pela infância e por uma integração do artista no mundo infantil:

«Deste modo, debruçando-se na infância, mergulhando nela, explorando-a, procurando compreendê-la, re-senti-la e interpretá-la, o artista moderno (estruturalmente romântico, sinònimamente [sic] adolescente) transforma-se nesse ‘poeta’ que é Picasso ou Ravel, Archipenko ou Cocteau, Matisse ou Stravinsky. – De certo que o espírito de uma época é um complexo que engloba, mesmo sòmente [sic] nos domínios das artes e das letras, um sem número de caracteres. Mas este, a re-descoberta do mundo da infância, afigura-

⁸⁸ Cf. Peter V. Marinelli., *op. cit.*, p.9.

⁸⁹ Cf. *idem*, p. 77.

se-me, além de evidente, importantíssimo. Três exemplos poéticos bem representativos: Rimbaud, Alain-Fournier, Rilke».⁹⁰

Apesar da importância que este poeta concede ao mundo infantil poucos são os estudos dedicados à sua obra que se centram na questão da infância. Se por eles efectuarmos um breve périplo notamos que Maria Isabel Rocheta⁹¹ se centra nas questões relacionadas com a *poética*, ou seja, com «a exposição do escritor, da escrita e das suas relações mútuas»; Fernanda Barrocas,⁹² por sua vez, aborda, também, a questão da *poética* e ainda o projecto cultural de Carlos Queiroz nas revistas literárias que dirigiu e em que colaborou. Já João M. Marques,⁹³ apesar de centrar o seu estudo em Francisco Bugalho, refere-nos a existência de uma moderna corrente bucólica ou pastoril na revista *presença* e afirma ser possível encontrar os fundamentos do pastoralismo na obra *Desaparecido*; contudo não encontramos no seu estudo referência à questão da infância ou uma identificação entre esta moderna corrente bucólica e aquilo que temos vindo a denominar de pastoral da infância. Na verdade, cremos que o estudo que mais de perto aborda esta questão é o de Maria Evelina Carreiro Duarte, *Carlos Queiroz, Subsídios para o Estudo da sua obra*.⁹⁴ Neste, a autora identifica o binómio infância - maturidade como um dos temas fulcrais da poesia de Carlos Queiroz, a par de outros como: poesia - vida, campo - cidade e amor espiritual - amor erótico; parecendo não ter dúvidas relativamente à importância do primeiro, utiliza, para o enfatizar, palavras do próprio Carlos Queiroz:

⁹⁰ Cf. Carlos Queiroz, «Da arte Moderna em Portugal», *Variante*, número da Primavera, 1942, *apud* Maria Evelina Carreiro Duarte, *Carlos Queiroz. Subsídios para o estudo da sua obra*, Lisboa, Faculdade de Letras, dissertação de licenciatura, 1960, p. 98.

⁹¹ Cf. Maria Isabel Rocheta, *Para o estudo da poética na poesia de Carlos Queiroz*, Lisboa, Faculdade de Letras, provas complementares de doutoramento, 1988.

⁹² Cf. Fernanda José Belém da Fonseca Godinho Barrocas, *Carlos Queiroz: Poesia e Projecto*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, dissertação de mestrado, 1993.

⁹³ Cf. João Manuel Minhoto Marques, «Carlos Queiroz», in *O discurso bucólico na poesia de Francisco Bugalho*, Faro, Universidade do Algarve, dissertação de doutoramento, 2002, pp. 173-186.

⁹⁴ Cf. Maria Evelina Carreiro Duarte, *op. cit.*

«Eu creio que todo o verdadeiro poeta é um caso de adolescência cristalizada. Mas uma adolescência que não repeliu a infância; que no ímo da sua personalidade a escondeu, não para abafar os seus misteriosos apelos – como os outros adolescentes – mas para os ouvir secretamente, com o sabor sempre renovado, quase sempre acri-doce da paixão proibida. Podem mostrar-lhe as fotografias mais nítidas, os documentos mais irrefutáveis das suas experiências humanas através do espaço e do tempo: boémia juvenil, ambições temporais, viagens, actividades produtivas, desejos... É inútil. Não se reconhece, não se identifica neles. Real, maravilhosamente real, só aquela vida lá no fundo, lá no fundo guardada, latente e latejante: a infância, a ‘terna infância’ de Fournier, a eterna infância dos poetas».⁹⁵

Apesar de reconhecer a infância como um tema fulcral na obra deste poeta, Maria Evelina Carreiro Duarte nunca chega a relacioná-la com a problemática da pastoral da infância, elaborando, apenas, um contraste entre o mundo da criança, e as suas virtudes, e o mundo dos adultos, e os seus defeitos.

É ainda necessário referir que esta pastoral não se manifesta pela primeira vez no século XX; na verdade, a sua origem remonta ao escritor grego Longus, que viveu no século II d.c e foi o autor do romance pastoril *Dáfnis e Cloé*. Apesar de a podermos encontrar implícita, também, nos *Idílios* de Teócrito (com as suas lembranças da adolescência na Sicília, a partir da perspectiva de um homem maduro estabelecido na corte de Alexandria, na primeira metade do século III⁹⁶), Longus foi o primeiro a explorar livremente o filão de suposta inocência nas pessoas mais novas.⁹⁷ Ocorre-nos, no entanto, uma questão: de onde provém esta ênfase na infância e como é que ela chega ao século XX, se a sua primeira manifestação remonta ao século II d.c? A resposta a esta pergunta encontramos-la em Peter Marinelli, segundo o qual, este enfoque

⁹⁵ Cf. Carlos Queiroz, «Alain-Fournier e o mundo da adolescência», *Revista de Portugal*, nº9, 1940, *apud* Maria Evelina Carreiro Duarte, *op. cit.*, p. 82.

⁹⁶ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁷ Cf. *idem*, p. 75.

na infância é, na sua essência, uma inovação romântica, baseada no argumento de que «(...) the clear natural vision of the child is somehow superior to that of the man».⁹⁸ Não nos esqueçamos que o romantismo protagonizou, para além da quebra de muitas leis e convenções, o domínio da emoção sobre a razão; afigurando-se, assim, a criança como a mais pura das personagens, dominada apenas por sentimentos e livre de constrangimentos racionalistas. Para além disso, a infância, caracterizada pelo gosto pelo lúdico e pela irresponsabilidade própria da idade, pode ser vista, ainda, como um desafio, ou um escape, relativamente ao mundo que dá primazia à razão, ao progresso e a códigos estritos no que se refere à moralidade e ao comportamento. Deste modo, a inovação romântica, no que diz respeito a esta figura, consistiu ainda em «(...) treating them with a sublimity of feeling that reflected the sublimity of their being (...)»⁹⁹ originando, assim, o desejo de retorno à infância uma das imagens mais românticas de sempre: a criança inocente. Deste período advém, também, um outro fenómeno romântico que já identificámos previamente como muito importante na consideração da pastoral: a nostalgia – a qual, na pastoral da infância, é entendida como um desejo irremediável por um retorno a um tempo já passado.¹⁰⁰

Como veremos em 2.5 a descoberta e o apego ao mundo infantil, nos inícios do século XX, não é apanágio, apenas, de Carlos Queiroz. Maria Evelina Carreiro Duarte refere-nos esta mesma tendência em autores como Francisco Bugalho, Alberto Serpa, Fernando Pessoa e Álvaro de Campos. Assim, podemos afirmar que:

«(...) Carlos Queiroz não está sozinho neste desejo de reviver o mundo infantil, de voltar a mergulhar nele, na sua inocência, na sua alegria. É natural que o homem moderno, exausto de uma vida em que

⁹⁸ Cf. Peter V. Marinelli, in Bryan Loughrey, *op. cit.*, p. 132.

⁹⁹ Cf. *idem*.

¹⁰⁰ Linda M. Austin afirma que «at the break of the nineteenth century, the most romantic desire, the longing for childhood, produced one of the most romantic images, the innocent child of nature. Emotion and image were manifestations of a yearning for the past which we have since called nostalgia. It, too, is a romantic phenomenon (...)». (Cf. Linda M. Austin, «Children of Childhood: Nostalgia and the Romantic Legacy», *Studies in Romanticism*, vol. 42, 2003, p. 75).

a luta é constante, encontre paz na recordação da infância, repouse nela os olhos fatigados».¹⁰¹

Creemos que, no trecho acima citado, Maria Evelina Carreiro Duarte nos dá uma brilhante definição das condições que presidiram à criação de uma pastoral da infância em Carlos Queiroz, isto é, e como já foi referido, a necessidade de retorno a um tempo e a um lugar dominados pela inocência e pela alegria infantil e onde o homem possa repousar de uma vida «em que a luta é constante». Parece-nos, assim, que o que vai presidir ao nascimento da pastoral moderna em Carlos Queiroz é não só a busca de um ideal perdido, mas também uma nostalgia irremediável pelo mundo maravilhoso da infância no qual pode descansar «os olhos fatigados».

2.3 Elementos configuradores do bucolismo moderno

O bucolismo moderno que detectamos na obra de Carlos Queiroz opera uma transformação ao nível do personagem principal da bucólica clássica. Os pastores, anteriormente protagonistas, vêem a sua figura ser substituída pela da criança. Se na antiguidade clássica o pastor era encarado como símbolo da simplicidade, da bondade e da inocência por excelência, aos olhos da sociedade do século XX essas características serão apontadas à figura da criança. Assim sendo, não é de estranhar que nesta versão de bucolismo moderno, em que a criança se vai instituir como o personagem principal, não encontremos aquele que era considerado o elemento-chave da actividade desenvolvida pelo pastor, ou seja, o gado apascentável. Se estamos perante uma desconstrução da figura deste último e da sua consequente substituição por uma outra, esta é uma ausência natural, que será colmatada com referências ou actividades próprias ou características do novo protagonista introduzido na bucólica por Carlos Queiroz.

¹⁰¹ Cf. Maria Evelina Carreiro Duarte, *op. cit.*, p. 99.

Por outro lado, tanto em Teócrito como em Virgílio, o espaço físico ou mental predominante era o campo ou o prado (sendo exaltadas as suas virtudes relativamente à cidade) e, para além disso, o campo era visto como meio de purificação dos vícios citadinos, parecendo existir uma certa oposição entre cidade-campo. Na poesia do autor que nos ocupa, em alguns dos seus poemas como «Cidade»¹⁰² ou «A fábrica que eu canto»,¹⁰³ parecemos encontrar este princípio de oposição, porém esta não se institui como uma oposição na verdadeira acepção da palavra, ou seja, não é uma questão central. Apesar de parecer estruturante, a verdade é que não é mais do que uma visão sobre a cidade e sobre o campo (a visão do citadino acerca do campo e a visão da pessoa do campo acerca da cidade), não havendo nunca a escolha de um em detrimento do outro.

Ao passo que o eu poético que encontramos tanto nos *Idílios* como nas *Bucólicas* é dominado por um desejo de simplicidade e de paz, o eu poético patente em Carlos Queiroz parece-nos constantemente atraído por desejos de impossível e assombrado por uma nostalgia constante de um tempo passado, ao qual não pode aceder, a não ser através de reconstruções edificadas pela memória, o que nos dará já uma pista da importância que o acto de «lembrar» irá ter na construção desta bucólica moderna.

No que diz respeito à pátria dos pastores, não a encontramos nesta poesia; não vamos ter a construção de um espaço físico mental que nos levará até paisagens idílicas, mas sim a criação de um tempo mental que nos transportará até à idade maravilhosa da infância. Fica, assim, enfatizado o papel que a criança e a infância vão desempenhar na pastoral da infância no século XX.

¹⁰² Cf. Carlos Queiroz, *Desaparecido. Breve Tratado de Não-Versificação*, prefácio de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Edições Ática, 1984, p.55.

¹⁰³ Cf. *idem*, p.113.

2.4 Caracterização da infância e da criança

Como seria de esperar, ao longo do presente estudo, os termos «infância» e «criança» vão-nos acompanhar amiúde. Assim, optámos por proceder, primeiro, a uma tentativa de definição geral de cada um deles para, em 4.1, quando nos dedicarmos à questão da pastoral da infância em Carlos Queiroz, atentarmos na definição que a sua obra poética nos dá dos mesmos.

Começemos por «infância». Este termo é dificilmente redutível a uma definição única e estanque, uma vez que as visões e opiniões sobre ele são constantemente alteradas, mas no sentido literal descreve uma comunidade à qual todos nós um dia já pertencemos, instituindo-se como uma das únicas experiências comum a todos os seres humanos. Contudo, a maior parte das abordagens contemporâneas deste termo identificam a infância, ou melhor, as infâncias como construções sociais ou componentes culturais inextricavelmente relacionados com variáveis de raça, classe, cultura, sexo e tempo.¹⁰⁴ Na verdade, a infância deve ser entendida como um constructo social, que faz referência a um estatuto social delineado por relações que variam ao longo do tempo e de sociedade para sociedade, mas que estão incorporadas na estrutura social e, assim, são transmissores de certas formas típicas de conduta.¹⁰⁵ Independentemente do período histórico em que o termo «infância» é definido, é ponto assente que as crianças são encaradas como seres que necessitam não só de protecção física, mas também de afectos, facto, aliás, comum a todos as espécies animais. A infância simboliza, também, a inocência, o estado anterior ao pecado, ou seja o estado edénico, representado em diversas tradições pelo regresso ao estado embrionário, de que

¹⁰⁴ «It is clear that childhood or, rather, childhoods, are social constructions, cultural components inextricably linked to variables of race, class, culture, gender and time», Cf. Jean Mills e Richard Mills, *Childhood Studies: a reader in perspective of childhood*, London, Routledge, 2000, p. 9.

¹⁰⁵ Cf. Chris Jenks, *Childhood*, New York, Routledge, 1996, p. 7.

a infância está próxima.¹⁰⁶ No entanto, no domínio da literatura e mais precisamente no domínio da pastoral de que nos ocupamos, a protecção que envolve a infância não passa por assegurar o bem-estar físico ou psicológico dos que nela se integram, mas sim de os manter num estado de ignorância ou de desconhecimento acerca de certas áreas da vida dos adultos, que estes acham melhor manter secretas ou afastadas daqueles que habitam o mundo da infância.

No que diz respeito ao termo «criança» a sua definição pode, por vezes, confundir-se com a definição de «infância». A criança é um elemento físico, ao passo que a infância é um estado e a confusão advém de ambos os termos designarem, precisamente, um determinado estado etário. Na verdade, a infância concretiza-se na criança, todos podemos retornar à infância, na medida em que é uma categoria abstracta, mas não à criança, que é uma forma concreta. Gostaríamos, também, de acrescentar que esta última simboliza a espontaneidade, a tranquilidade e a ausência de intenções ou pensamentos dissimulados. Sendo um «símbolo del futuro, en contraposición al anciano que significa el pasado, pero también símbolo de la etapa en que el anciano se transforma y adquiere una nueva simplicidad»,¹⁰⁷ vai desempenhar um papel essencial na produção poética de Carlos Queiroz e na busca constante que o seu eu poético empreende pelos ideais de simplicidade e ingenuidade.

2.5 A criança na literatura

O interesse na infância e, conseqüentemente, na figura da criança não é apanágio de Carlos Queiroz ou do século XX. Na verdade, antes deste autor a transformar em protagonista da pastoral da infância já esta se tinha instituído como uma temática literária fecunda. No entanto, tal transformação não se deu de um dia para o outro, mas

¹⁰⁶ Cf. Chevalier, Jean e Alain Cheerbrant, *Dicionários dos Símbolos*, Lisboa, Teorema, s/d, p. 240.

¹⁰⁷ Cf. Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1991, p. 325.

resultou de um processo de evolução não só dos conceitos de criança e de infância, mas, principalmente, do desenvolvimento da produção literária para crianças. Assim, cremos ser proveitoso observar a evolução conjunta dos conceitos de criança/ infância e de produção literária para crianças.

Os estudos literários levam-nos, por vezes, a quebrar barreiras geográficas e a procurar, além fronteiras, raízes e justificações para acontecimentos da nossa história literária. No que diz respeito à literatura para a infância também é este o exercício que temos de efectuar, uma vez que o interesse gradual na figura da criança surgiu na senda de «movimentos, tendências e realizações já amadurecidas além fronteiras».¹⁰⁸ Procederemos, assim, a um breve périplo pela história da produção literária para crianças, seleccionando acontecimentos que consideramos relevantes para a evolução do panorama editorial neste sector, que se vão revelar úteis para o estudo que levamos a cabo. Na verdade, a criança pode ter sido uma das maiores descobertas do século XIX, no entanto o seu estudo, enquanto criança, e a preocupação com o mundo que a cerca é um fenómeno característico do século XX.¹⁰⁹

A possibilidade de considerar alguma da produção doutrinária e pedagógica ou literária anterior ao século XVIII como precursora da literatura da infância tem sido recusada por alguns autores. Tal recusa assenta no facto de ser precisamente nesse século que se vai proceder a alterações decisivas no conceito de infância, que são «paralelas às mudanças verificadas na educação e na estrutura familiar e social, por influência da crescente afirmação da ideologia burguesa e das ideias iluministas».¹¹⁰ Se atentarmos nos efeitos das transformações económicas, sociais e educacionais que se reflectem um pouco por toda a Europa, será mais fácil compreender a razão para apenas

¹⁰⁸ Cf. Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984, p. 33.

¹⁰⁹ Cf. *idem*, p. 24.

¹¹⁰ Cf. José António Gomes, *Para uma história da literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, s/d, p. 5.

ser plausível falar de uma literatura para crianças a partir do século XVIII, uma vez que estas transformações vêm alterar a seguinte situação:

«na sociedade antiga não havia ‘infância’: nenhum espaço separado do ‘mundo adulto’. As crianças trabalhavam e viviam junto com os adultos, testemunhavam os processos naturais da existência (...) participavam junto deles na vida pública (...) tendo assim seu lugar assegurado nas tradições culturais comuns: na narração de histórias, nos cantos, nos jogos. Somente quando a ‘infância’ aparece enquanto instituição económico-social, surge também a ‘infância’ no âmbito pedagógico-cultural, evitando-se as ‘exigências’ que anteriormente eram parte integrante da vida social e, portanto, obviedades».¹¹¹

A partir do século XVIII este quadro sofrerá modificações levadas a cabo pela ascensão da ideologia burguesa, que procederá a uma diferenciação entre a esfera privada e pública dos indivíduos. Procede-se, assim, a uma separação entre idade adulta e infância, caracterizando-se esta última como a etapa da vida que preparará para os compromissos futuros.¹¹² Depois de ter sido vista como um adulto em miniatura, a criança passou a ser encarada como detentora de características próprias e sujeita a necessidades específicas.¹¹³ Neste século assinala-se, também, o aparecimento de versões portuguesas, principalmente traduções de autores franceses, que evidenciam uma maior atenção em relação à criança: Joaquim Ignácio de Frias procede à tradução de *Le Magazin des Enfants* (1774) e *Les Aventures de Télémaque*, de Fénelon, é traduzido pela primeira vez pelo Capitão Manuel de Sousa (1770). Surgem, ainda, trabalhos nacionais originais, com fins educativos, nos quais se reconfirma um interesse crescente pela criança e pelo jovem: *Aventuras de Diáfones*, de Margarida da Silva e

¹¹¹ Cf. Regina Zilberman, 1989, p. 44, *apud* José António Gomes, *op. cit.*, p. 8.

¹¹² Cf. José António Gomes, *op. cit.*, p.8.

¹¹³ Cf. Natércia Rocha, *op. cit.*, p. 24.

Orta, *Feliz Independene do Mundo e da Fortuna*, do Padre Teodoro de Almeida, *O Livro dos Meninos, em que se Dão as Ideias Gerais e Definições das Cousas que os Meninos devem Saber Fazer*, de João Rosado de Villa Lobos e Vasconcelos e a *Colecção de Contos Filosóficos*, de Francisco Luiz Leal.¹¹⁴ Tendo em conta que associamos o desenvolvimento da literatura para a infância à alteração da visão acerca da criança, podemos considerar que estavam, deste modo, preparados os alicerces para que no século seguinte esta figura surgisse em Portugal. Só a partir do momento em que passa a ser encarada como tendo uma existência diferente da do adulto, ou seja, quando deixa de ser um não-adulto, é dedicada à criança uma literatura específica, permitindo-lhe aceder ao sistema literário primeiro como leitora e mais tarde como protagonista.

Segundo a maioria dos autores, é no século XIX que a literatura portuguesa para crianças nasce e conquista progressivamente autonomia. Ocorrências como a legislação sobre a leitura, as reflexões de Antero e de Ramalho Ortigão sobre a educação das crianças e a edição de traduções da obra da Condessa de Ségur¹¹⁵ não podem ser dissociadas da proliferação dos livros para a infância. Ultrapassado o meio do século «(...) acentua-se um despertar de atenção para o público infantil»,¹¹⁶ surgindo nesta altura os contos de Perrault, alguns dos contos dos irmãos Grimm e os contos tradicionais portugueses. A alteração no panorama editorial português seguiu, assim, a evolução da noção de criança que temos vindo a analisar, sendo de destacar a publicação de obras como: *Lições de um pai a uma sua filha na primeira idade*, de Roque Ferreira Lobo e de *Bibliotecazinha da Infância*, de António Moniz Barreto Corte-Real. O prefácio desta última evidencia essa acentuada alteração relativamente ao século passado, pois tinha como objectivo ser uma leitura para os «(...) seus filhos no seu estado de inocência, nessa idade de ouro que, semelhante a um sonho, não deixa

¹¹⁴ Cf. José António Gomes, *op. cit.* p. 10.

¹¹⁵ Cf. *idem*, p. 44.

¹¹⁶ Cf. *idem*.

após si senão confusas e fugitivas lembranças, cenas alegres, quadros pacíficos e virtuosos, como a pureza da sua alma, como a inocência do seu coração (...).¹¹⁷ Os autores trabalham, assim, as recordações da infância, tomando por tema a criança imaginada através de factores afectivos individuais. Daqui advém uma certa ambiguidade entre as obras literárias ao dispor das crianças e aquelas que simplesmente a tomam por tema. No entanto, o fenómeno crescente da busca da criança como tema literário conduz-nos a um «(...) melhor conhecimento da realidade da infância e as transformações no âmbito da criação literária sofrem condicionamentos gerados pelas correntes pedagógicas e pelas situações politico-sociais».¹¹⁸ Com o final da Monarquia liberal e o surgimento da propaganda republicana o livro transforma-se no meio essencial de combate ao analfabetismo, levando, assim, ao aumento não só de leitores como também da produção editorial. O período de próspera participação de autores portugueses inicia-se com Junqueiro, que publica *Tragédia Infantil*, em 1887, Rita Cadet, que em 1880 dá à estampa *Flores da Infância* e Pinheiro Chagas, que no mesmo ano publica *História Alegre de Portugal – leitura para o povo e para as escolas*.¹¹⁹ As traduções incidem, sobretudo, em autores como H.C Andersen e a Condessa de Ségur. Apesar da publicação de diversas obras dedicadas à infância, entre elas o *Jogo e Rimas Infantis* de Adolfo Coelho e a colectânea *Tesouro Poético da Infância* de Antero de Quental, foi a *Cartilha Maternal*, de João de Deus que mais tocou as crianças.¹²⁰ Nos finais do século revelam-se, ainda, duas personalidades cuja acção foi marcante na história da literatura infantil em Portugal: Virgínia de Castro e Almeida e Ana de Castro Osório.

¹¹⁷ Cf. António Moniz Barreto Corte-Real, *apud* Natércia Rocha, *op. cit.*, p. 48.

¹¹⁸ Cf. Natércia Rocha, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁹ Cf. *idem*, p. 51.

¹²⁰ Cf. *idem*, p. 53.

Em suma, no final do século XIX encontra-se, já, bem definida uma actividade literária específica dirigida à criança. Na verdade, o «caminho está aberto para o crescimento da produção nacional e as exigências de qualidade fixam-se em níveis elevados; os anos seguintes serão marcantes na história da literatura para crianças no nosso país». ¹²¹ Graças à ambiguidade que atrás denunciámos gerada pelos conceitos de literatura para a infância e de criança, cremos que nesta altura também já se encontra praticamente explicitado o conceito de criança.

Segundo José António Gomes, em Portugal, nos domínios da literatura, das artes plásticas e da música assiste-se, no princípio do século XX, ao nascimento das correntes estéticas modernistas, cujos reflexos se fazem sentir na ilustração e num ou noutro autor da literatura para crianças. ¹²² Na verdade, os primeiros trinta anos mostram-se bastante férteis, inscrevendo-se neste período a obra de autores como Aquilino Ribeiro, Ana de Castro Osório, Virgínia de Castro e Almeida, Jaime Cortesão, António Sérgio e a poesia de Afonso Lopes Vieira (não referimos os pouco divulgados poemas de Fernando Pessoa para crianças por, à altura, ainda serem inéditos). ¹²³

A evolução da noção de criança contribuiu para o desenvolvimento da literatura para a infância e, conseqüentemente, para a introdução da criança no sistema literário, como leitora e também como protagonista. O seu aparecimento na literatura portuguesa relaciona-se, entre vários factores, com o desenvolvimento da imprensa, que vem permitir uma mais vasta difusão do livro e a construção de uma literatura específica para as crianças; até aí o seu acesso às obras era através de difusão oral. Assim, a inovação no século XX não vai ser a figura da criança, mas sim a forma como ela vai ser tratada, tornando-se numa protagonista ou temática recorrente na época.

¹²¹ Cf. Natércia Rocha, *op. cit.*, p. 57.

¹²² Cf. José António Gomes, *op. cit.*, p. 21.

¹²³ Cf. *idem*, p. 22.

Antes de entrarmos mais especificamente na questão da pastoral da infância em Carlos Queiroz, cremos ser necessário analisar a figura singular que foi este autor, as publicações em que colaborou, os movimentos que seguiu e as personalidades que o influenciaram, já que todos juntos contribuíram para a sua formação poética.

III. CARLOS QUEIROZ E A *PRESENÇA*

3.1 Carlos Queiroz

José Carlos Queiroz Nunes Ribeiro nasceu em 1907, em Lisboa, e viria a falecer, em Paris, a 28 de Outubro de 1949. A maior parte dos seus estudos foi completada em Lisboa tendo, no entanto, frequentado o 5º ano do Liceu em Coimbra e o 7º em Santarém. Raramente saía da cidade que o viu nascer, facto que o levou a enfatizar o curto tempo que passou em Coimbra, referindo-se-lhe como se de uma viagem à Gronelândia¹²⁴ se tratasse.

Começou por frequentar, durante um ano, o Curso Superior Colonial e, por dois anos, o de Direito, não tendo levado nenhum deles a bom termo. Entretanto tornou-se funcionário da Emissora Nacional, onde se dedicou à organização de programas culturais consagrados ao turismo, à poesia e ao teatro e onde tinha a seu cargo a rubrica «Tempo de Poesia». Foi director da revista *Litoral* e, em 1949, à data da sua morte, dirigia a revista *Panorama*. Aquando do seu falecimento estava em Paris, com um grupo de jornalistas, a convite dos Serviços de Turismo. Esta era a primeira viagem que realizava além fronteiras, desde há muito idealizada; como referiu o amigo Pedro de Moura e Sá «viveu com entusiasmo e morreu em pleno entusiasmo, no último dia da sua viagem um pouco mais longa».¹²⁵

Em vida Carlos Queiroz publicou dois livros de poesia, *Desaparecido* e *Breve Tratado de Não-Versificação*. O primeiro data de 1935 e a sua aceitação por parte do público foi tal que, no mesmo ano, lhe foi atribuído o Prémio Antero de Quental, do Secretariado de Propaganda Nacional. A segunda edição data de 1950 e a terceira de 1957. Em 1936 publicou uma *Homenagem a Fernando Pessoa*, volume composto por

¹²⁴ Cf. Pedro de Moura e Sá, «Depoimentos sobre Carlos Queiroz», in *Vida e Literatura*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1960, p. 251.

¹²⁵ Cf. *idem*, p. 247.

uma palestra lida ao microfone da Emissora Nacional (em Dezembro de 1935), por o artigo «Carta à memória de Fernando Pessoa» (também ele publicado na revista *presença*, em Julho de 1936) e por algumas cartas de amor de Pessoa.¹²⁶ Só em 1948 publica *Breve Tratado de Não-Versificação*, ano em que publicou, também, em colaboração com Luís Reis Santos *Paisagem e monumentos de Portugal*. Se não tivesse falecido aos 42 anos teria publicado ainda o seu último poema, «Epístola aos Vindouros», uma Antologia de poesia Moderna Portuguesa que estava a preparar, um volume de poemas (*Rompantes para acordar sonâmbulos*) e um diário apócrifo, *Viagem aos pais das cábulas*.¹²⁷ *Epístola aos Vindouros e Outros Poemas* é publicado postumamente, em 1989, resultado da recolha, compilação e organização de poemas, só em parte conhecidos, levada a cabo por David Mourão-Ferreira.

Na verdade, a maior parte da obra literária de Carlos Queiroz encontra-se espalhada nas várias revistas e jornais nos quais colaborou, tal como: *Contemporânea* (1922), *Descobrimento* (1931), *A revista da solução editora* (1931), *Momento* (1932), *Sudoeste* (1935), *Revista de Portugal* (1937), *Ocidente* (1938), *Cadernos de Poesia* (1940), *Panorama* (1941), *Aventura* (1942), *Atlântico* (1942), *Variante* (1942), *Litoral* (1944), *Ver e Crer* (1945), *O Instituto* (1947), *Estudos* (1947).¹²⁸ Participou, ainda, em *Acção*, *Girassol*, *Diário Popular*, *Diário de Lisboa*, *O Primeiro de Janeiro*, *Diário de Notícias*, *Correio da Estremadura*, *Gazeta das Caldas* e *Novidades*. A sua colaboração nestes vários órgãos de comunicação não se cingiu apenas à poesia, mas também a artigos sobre cinema, literatura e arte, revelando um aguçado espírito crítico, no que dizia respeito às artes plásticas.

¹²⁶ Cf. Maria Evelina Carreiro Duarte, *Carlos Queiroz. Subsídios para o estudo da sua obra*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dissertação de licenciatura, 1960, p. 15.

¹²⁷ A maioria dos dados biográficos aqui apresentados foi recolhida no estudo de Maria Evelina Carreiro Duarte, *op. cit.*

¹²⁸ Cf. Fernanda José Belém da Fonseca Godinho Barrocas, *Carlos Queiroz: Poesia e Projecto*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, dissertação de mestrado, 1993, p. 95-96.

De entre as publicações acima referidas é necessário salientar a revista *presença*, uma vez que nela se encontra publicada grande parte da obra poética de Carlos Queiroz. Ele foi um assíduo colaborador, tendo iniciado a sua participação no nº 5, em 1927, e mantido uma colaboração activa ao longo de dez anos.

Carlos Queiroz publicou os seus primeiros versos em 1926, com apenas 19 anos, e desde cedo iniciou um contacto íntimo, que se revestiu de grande importância, com a «Lisboa futurista, modernista, dos pintores e poetas que publicaram nas revistas que dão uma tonalidade mágica a esse período da história de Lisboa».¹²⁹ Daqui resulta uma grande proximidade e convívio com Fernando Pessoa, que o vai levar a desempenhar um importante papel na história literária portuguesa do século XX, uma vez que, a partir do número 5 da *presença*, Carlos Queiroz nunca mais deixou de estar presente nesta publicação e «com ele entraram (...) Fernando Pessoa, José de Almada Negreiros, Raul Leal, Mário Saa, Olavo d'Eça Leal (...).¹³⁰ Funcionou, assim, graças à «sua lúcida juventude que lhe permitiu ver mais cedo do que qualquer outro escritor jovem de Lisboa nos escritores jovens da *presença* aquilo que os identificava: a coerente modernidade, a desempoeirada visão dos problemas da arte»,¹³¹ como um elo de ligação entre a gente lisboeta do *Orpheu* e a gente coimbrã da *presença*. É, precisamente, através de Carlos Queiroz que chegaram à revista todos aqueles que em Lisboa representavam «quer o extinto surto órfico quer os dispersos elementos que não tinham encontrado nem no *Centauro*, nem no *Exílio*, nem na *Athena*, nem na *Contemporânea*, revistas mais ou menos híbridas entre o *Orpheu* e a *presença*, lugar para dizerem o que ainda estava por dizer em matéria de arte e literatura».¹³²

¹²⁹ Cf. Pedro de Moura e Sá, *op. cit.*, p.253.

¹³⁰ Cf. João Gaspar Simões, «Uma Viagem de Sonho», *Diário Popular*, 2-11-1949.

¹³¹ Cf. João Gaspar Simões, «Carlos Queiroz», in *Retratos de Poetas que eu conheci*, Porto, Brasília Editora, 1974, pp. 210.

¹³² Cf. *idem*, p. 211.

Segundo João Gaspar Simões, Carlos Queiroz institui-se duplamente como um agente de ligação entre os homens destes dois movimentos: por um lado ao nível das relações poéticas e por outro no plano das relações pessoais;¹³³ não nos podemos esquecer que lhe coube promover o encontro em que João Gaspar Simões e José Régio travaram conhecimento com um dos «mestres»¹³⁴ da geração de 1915, Fernando Pessoa.

Seguidamente vamos ocupar-nos da forma como a crítica enquadra, ou não, Carlos Queiroz no seio da revista *presença* e na possibilidade de a sua poesia poder ser lida à luz dos postulados desta publicação. Porém, antes, cremos ser útil atentar no objecto *presença* de modo a analisar as condições históricas, humanas e geográficas que presidiram à sua criação.

3.2 A revista *presença*

A revista *presença* surgiu em Coimbra a 10 de Março de 1927, tendo como directores José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca e, como colaboradores, Afonso Duarte, António de Navarro, Abel Manta, Edmundo de Bettencourt e Fausto José. Nenhum destes autores era desconhecido no meio em que esta publicação começou a circular, pois já tinham participado noutras tentativas de renovação estético-literária.¹³⁵ A cidade de Coimbra e, mais precisamente, a universidade funcionavam como pólos aglutinadores de jovens das mais diversas proveniências, tanto geográficas como sócio-culturais, que aí acorriam para empreender os seus estudos superiores e que viriam, mais tarde, a ser considerados peças essenciais no panorama literário português. A *presença* não foi a primeira

¹³³ Cf. João Gaspar Simões, *Perspectiva histórica da poesia portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 1976, p.333.

¹³⁴ Cf. João Gaspar Simões, «Crítica literária. Carlos Queiroz e a poesia pós-Fernandina», *Diário de Notícias*, Suplemento «Cultura», 4/1/87, p. II.

¹³⁵ Cf. Fernando Jorge Vieira Pimentel, *Presença: labor e destino de uma geração (1927-1940)*, Coimbra, Angelus Novus, 2003, p. 33.

publicação literária que o meio universitário coimbrão viu nascer nesta década; antes dela vieram à luz *Tradição*, em 1920, *Nova Phenix Renascida*, em 1921, *Bysâncio*, em 1923 e *Triptico*, em 1924, seguindo uma tendência descrita, por Fernando Jorge V. Pimentel, do seguinte modo:

«como a Primavera (e quantas vezes pela Primavera), este é um fenómeno praticamente cíclico, na chamada Lusa Atenas, desde pelo menos meados do século XIX: de uma maneira ou de outra, quase todas as gerações de estudantes aspiram a dar, no domínio das artes e das letras, o seu concurso renovador à comunidade».¹³⁶

O nascimento de uma revista literária não se enquadra num período histórico-literário vazio, mas sim num período que conspirou intimamente para a sua formação; assim, para termos uma melhor percepção da revista *presença*, é necessário avaliar a génese e, também, a existência de uma *pré-presença*.

Na consideração desta publicação é necessário ter em conta factores que podem ter concorrido para a sua formação ou, então, para a construção de algo que a precedeu, uma vez que esta revista pode ser considerada «(...) o resultado da união de elementos vários e dispersos, oriundos (...) de incidências várias e diversas (...)».¹³⁷ Definiremos, então, o conceito de *pré-presença*, que acima referimos, como tudo o que antecedeu e contribuiu para a formação da revista, incluindo factores como: o aparecimento da revista *Bysâncio*, da revista *Triptico*, o *Manifesto futurista de Coimbra* e a apresentação da tese de licenciatura de José Maria dos Reis Pereira.¹³⁸

No que diz respeito a *Bysâncio* surge, em Coimbra, em Março de 1923 e dura até Janeiro de 1924, tendo sido o primeiro número da responsabilidade de Alexandre de

¹³⁶ Cf. *idem*.

¹³⁷ Cf. José de Melo Cunha, *Para a história da presença: determinação e implicações de uma pré-presença*, Lisboa, Faculdade de Letras, dissertação de licenciatura, 1965 p. 104.

¹³⁸ Cf. Fernando Jorge Vieira Pimentel, *op. cit.*, p. 51.

Aragão. Entre os colaboradores desta publicação contam-se autores como o próprio Alexandre de Aragão, Edmundo de Bettencourt, Ângelo César, Celestino Gomes, Fausto José, Vitorino Nemésio, José Régio, António de Sousa, Alberto Martins de Carvalho, João D'Almeida e Vasco de Santa Rita,¹³⁹ dando, assim, origem a um núcleo de vocações da mais díspar natureza e qualidade.

Já a revista *Tríptico* aparece, em Coimbra, em Abril de 1924, tendo durado até Abril do ano seguinte. Teve como elementos principais Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões e entre os seus colaboradores contam-se: Afonso Duarte, Ângelo de César, António de Sousa, Guilherme Filipe, Celestino Gomes, Luís Guedes, Vitorino Nemésio, Alberto de Serpa, Campos de Figueiredo e José Régio.¹⁴⁰ Reuniu à sua volta um vasto leque de colaboradores, tendo vindo, ainda, a estabelecer contactos com colaboradores de *Bysâncio* que nela também participaram.

Pelo que ficou dito, podemos afirmar que, tanto *Bysâncio* como *Tríptico* são «antecessoras directas»¹⁴¹ da revista *presença*, uma vez que entre os seus colaboradores encontramos alguns dos que viriam a ser os principais colaboradores da *presença*: «foi a partir das personalidades reunidas em torno destas duas revistas que veio a sair, em 1927, o principal núcleo de colaboradores e os três primeiros directores da revista».¹⁴² Contudo, é importante referir que a *presença* não se constituiu, apenas, pela soma de autores provenientes de *Bysâncio* e *Tríptico*, como foi anteriormente referido. Nela vão integrar-se, também, poetas como Carlos Queiroz (o qual não provém de nenhuma das publicações supracitadas, nem do meio estudantil coimbrão).

¹³⁹ Cf. Eugénio Lisboa, *O segundo modernismo em Portugal*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1977, p. 47.

¹⁴⁰ Cf. *idem*, p. 47.

¹⁴¹ Cf. Fernando Jorge Vieira Pimentel, *A poesia da presença (1927-1940). Tradição e Modernidade*, 2 vols., Ponta Delgada, dissertação de doutoramento, 1987, p. 53.

¹⁴² Cf. Eugénio Lisboa, *op. cit.*, p. 48.

3.3 Carlos Queiroz no seio da *presença*

Carlos Queiroz desempenhou um papel de relevo na *presença*, não só pela colaboração assídua e profícua que manteve ao longo dos dez anos que participou na revista, mas também, e como já foi referido, por ter sido o «medianeiro privilegiado entre o grupo do *Orpheu* e o grupo da *presença*». ¹⁴³ No entanto, a crítica literária tem-se debatido ao longo dos tempos com o lugar que este deve ocupar na nossa história literária, ou melhor, com a sua posição nos quadros da *presença*; se seria um simples colaborador ou se partilharia de afinidades espirituais com a *presença*, contando esta não só com a sua simpatia e colaboração assídua, mas também com uma obra poética que em parte foi construída na senda dos postulados propostos pela revista coimbrã.

Começaremos por averiguar de que modo David Mourão-Ferreira caracteriza a *presença* para em seguida explanar a opinião deste autor sobre a integração ou não de Carlos Queiroz no seio dos *presencistas*. Para o fazer vamos basear-nos, fundamentalmente, no seu artigo «Caracterização da *presença* ou as definições involuntárias» ¹⁴⁴. Neste é traçado um paralelo entre o *Orpheu* e a *presença*, incidindo a reflexão de David Mourão-Ferreira sobre os dois movimentos, principalmente, no que diz respeito à proveniência dos colaboradores de cada um deles, alegando que «(...) os defeitos e as virtudes do *Orpheu* são tipicamente *citadinos*, enquanto as qualidades e as deficiências da *presença* são marcadamente *provincianas*», ¹⁴⁵ isto porque, os principais colaboradores do *Orpheu* eram naturais de Lisboa, ao passo que os da *presença* eram, na sua maioria, naturais de vilas ou cidades da província. Apesar de o paralelo estabelecido entre o *Orpheu* e a *presença* se centrar em considerações de carácter geográfico, não podemos fazer depender apenas disso a caracterização que David

¹⁴³ Cf. David Mourão-Ferreira, in Carlos Queiroz, *Desaparecido. Breve Tratado de Não-Versificação*, prefácio de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Edições Ática, 1984, p. 15.

¹⁴⁴ Cf. David Mourão-Ferreira, «Caracterização da *presença* ou as definições involuntárias», in *Presença da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977.

¹⁴⁵ Cf. *idem*, p. 27.

Mourão-Ferreira faz da *presença* como «provinciana». Tal caracterização é fundamentada, principalmente, a partir das «definições involuntárias» comuns aos vários *presencistas* e não da sua localização geográfica. Ou seja, a tudo o que nas obras dos *presencistas* nasce daquilo que não é conscientemente manifestado, uma vez que é «através do que involuntariamente manifestam (...) que os homens, os grupos e as escolas verdadeiramente se definem (...)».¹⁴⁶ Se a *presença* se define por aquilo que é involuntariamente manifestado nas obras dos que nela colaboram, então ela será «provinciana», tal como David Mourão-Ferreira a caracterizou, já que os seus colaboradores desde cedo começaram a manifestar «a criação de uma literatura genuína, quase todas de motivos provinciais. Um *provincialismo* poético, romanesco e até mesmo crítico».¹⁴⁷

Se a caracterização da *presença* advém dos indícios patentes nas obras dos seus colaboradores e não da sua proveniência geográfica, então Carlos Queiroz, o «único poeta ‘presencista’ que era natural de Lisboa», institui-se como um dos poucos que vão conferir «um carácter menos ‘provincial’ e mais equilibradamente desenvolvido à produção poética de quase todo o grupo».¹⁴⁸ Cremos que David Mourão-Ferreira o enquadra no seio *presencista* já que na sua obra, principalmente a que foi publicada durante os anos em que colaborou na *presença*, é visível uma certa nostalgia da província, denotando a obra poética de Carlos Queiroz uma tentativa de construção de quadros provinciais e a expressão de desejos ou aspirações, típicos de um cidadão, relativamente à província. No entanto, o carácter «menos provincial» a que se refere deve aplicar-se à proveniência geográfica de Carlos Queiroz, que representaria o imaginário cosmopolita da Lisboa da década de 30, ao passo que os seus colegas *presencistas* eram quase todos oriundos da província. Assim, se o denominador comum

¹⁴⁶ Cf. *idem*, p. 24.

¹⁴⁷ Cf. *idem*, p. 28.

¹⁴⁸ Cf. David Mourão-Ferreira, *op. cit.*, p. 11.

a todos os presencistas passa pelo «provincianismo» plasmado nas suas obras, que é revelado pelas «definições involuntárias» patentes em cada uma delas, e não apenas pela localização geográfica dos seus colaboradores, parece-nos que podemos incluir, à luz da teoria de David Mourão-Ferreira, Carlos Queiroz no seio dos presencistas.

Já António Manuel Ferreira, no seu artigo «Carlos Queiroz na presença»,¹⁴⁹ afirma que o autor «não pertenceu ao *Orpheu* (em 1915 tinha apenas 8 anos), nem, em rigor pertenceu à *presença*, isto é, ao seu núcleo fundador».¹⁵⁰ No entanto, demonstramos a existência de indícios simbólicos que denunciam, desde logo, a relação de proximidade entre a publicação coimbrã e Carlos Queiroz. Um deles é o facto de este ter anunciado, em 1933, no número 39 da *presença*, a publicação do seu livro *Desaparecido*. A relação de proximidade entre o poeta e a referida publicação está, também, patente ao nível da produção poética de Carlos Queiroz, a qual, apesar de denotar já algumas características configuradoras de um estilo pessoal em construção, não parece ser muito diferente da dos restantes presencistas: «não parece haver uma abissal diferença entre a poética de Carlos Queiroz e a dos presencistas mais ‘provinciais’».¹⁵¹ Não se notam, também, divergências entre a obra deste autor e os pilares orientadores que configuram o rumo teórico da publicação presencista, evidenciando a concordância entre os postulados presencistas e a sua produção poética. Excluindo o facto de não ter sido um dos membros fundadores da revista *presença*, fica enfatizada a relação de proximidade entre eles, patente quer na harmonia da sua produção literária com a dos restantes presencistas, quer desta com os princípios orientadores desta publicação.

¹⁴⁹ Cf. António Manuel Ferreira, «Carlos Queiroz na *Presença*», *Mealibra* n° 10, série 3, 2002, p. 132.

¹⁵⁰ Cf. *idem*.

¹⁵¹ Cf. *idem*.

Em *José Régio e a História do Movimento da presença*, Carlos Queiroz é caracterizado como o «primeiro *presencista* Lisboaeta»,¹⁵² o que permite a João Gaspar Simões proceder à sua plena inclusão no âmbito da publicação. Na verdade, de acordo com João Gaspar Simões, apesar de a sua figura não ser singular havia nela algo que o tornava fascinante aos olhos dos seus colegas da *presença*. Para eles, Carlos Queiroz era a personificação do intelectual lisboeta, ostentando uma certa forma de *dandysmo* visível «não só no cursivo das suas cartas, no acetinado do papel em que escrevia, no tom íntimo que nelas usava, mas também no boleio das suas frases e na ironia fácil que nelas instilava, nesse não sei quê de ‘catita’ (...)».¹⁵³ Carlos Queiroz instituiu-se como o primeiro *presencista* proveniente da capital, pois a «sua lúcida juventude (...) permitiu [lhe] ver mais cedo do que qualquer outro escritor jovem de Lisboa nos escritores jovens da *presença* aquilo que os identificava»,¹⁵⁴ mas a aproximação entre ele e a *presença* foi tal que com ele integraram as fileiras da revista algumas das que viriam a ser as figuras de maior relevo da década de 20 em Portugal. Assim, segundo João Gaspar Simões, Carlos Queiroz foi não só um *presencista*, mas também o principal divulgador do movimento junto dos círculos letrados da capital, o que lhe confere uma importância redobrada no seio da *presença*.

Para concluir, não poderíamos deixar de referir Adolfo Casais Monteiro que, em *O que foi e o que não foi o movimento da presença*, procede à identificação do grupo de poetas que pode ser legitimamente considerado *presencista* sem restrições: Fausto José, Edmundo de Bettencourt, Branquinho da Fonseca, José Régio, António de Navarro, Alexandre de Aragão, Artur Hespanha, Alberto de Serpa e Francisco Bugalho. Como vemos, nesta classificação não está incluído o poeta de *Desaparecido*. Segundo Casais

¹⁵² Cf. João Gaspar Simões, *José Régio e a História do movimento da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 173.

¹⁵³ Cf. João Gaspar Simões, «Carlos Queiroz», in *Retratos de Poetas que eu conheci*, Porto, Brasília Editora, 1974, p. 207.

¹⁵⁴ Cf. *idem*, p. 210.

Monteiro, Carlos Queiroz terá sido apenas o elo de ligação entre Fernando Pessoa e a *presença*, não podendo ser incluído no grupo presencista por viver longe do seu «berço coimbrão».¹⁵⁵

3.4 A poesia de Carlos Queiroz à luz dos postulados presencistas

Depois de analisadas algumas opiniões críticas acerca da integração ou não de Carlos Queiroz no seio da revista *presença* e de verificar que por um lado se procede a essa integração (devido ao «carácter provincial» da sua obra e ao importante papel que o autor teve no seio desta geração), por outro encontramos opiniões como as de Adolfo Casais Monteiro que o afastam do grupo dos «presencistas sem restrições» (por não ter partilhado com ela o mesmo espaço geográfico) vamos proceder a uma tentativa de leitura da obra de Carlos Queiroz à luz da revista *presença*. Para isso é necessário, antes de mais, atentar, brevemente, no conceito «poesia da *presença*».

De acordo com Jorge de Sena: «(...) a poesia da *presença*, num definido e estrito sentido, é coisa que não há. O que há é poesia do período, que é publicada na revista, ou que é de poetas que fazem parte de um grupo de amigos cimentado na [*sic*] Coimbra».¹⁵⁶ Assim, ao considerar a designada poesia da *presença* não o podemos fazer a partir da perspectiva de um só autor, pois esta «tratava-se (...) de um complexo labirinto de muitos poemas e de muitos autores, muitas vezes discordantes e de polémica proveniência, se pensarmos que a colaboração se sujeitava a um (...) critério de qualidade ‘moderna’ ou ‘modernistas’».¹⁵⁷ Ou seja, a *presença* instituía-se como um todo heterogéneo onde cada um dos seus autores se diferenciava dos outros, como é

¹⁵⁵ Cf. Adolfo Casais Monteiro, *O que foi e o que não foi o movimento da presença*, prefácio, organização e notas de Fernando J. B. Martinho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 139.

¹⁵⁶ Cf. Jorge de Sena, «A poesia da *presença*», in *Régio, Casais, a presença e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p.76.

¹⁵⁷ Cf. Fernando Jorge Vieira Pimentel, *A poesia da presença (1927-1940). Tradição e Modernidade.*, Ponta Delgada, dissertação de doutoramento, 1987, p. 36.

visível nas palavras de José Régio: «(...) o que personaliza um artista é, ao menos superficialmente, o que o diferencia dos mais (...)».¹⁵⁸ Tornava-se, assim, muito difícil qualquer tentativa de «sistematizar e estabilizar (...) um objecto multívoco e instável», como o era a poesia da *presença*, e cuja estética assentava em «elementos tão marcadamente humanos como o são a individualidade, a sinceridade, a originalidade».¹⁵⁹

Contudo, e apesar da heterogeneidade da poesia publicada na revista, cremos ser possível surpreender em Carlos Queiroz algumas características comuns quer aos postulados desta publicação, quer à obra de outros autores que nela colaboraram.

A partir de uma leitura atenta da produção poética de Carlos Queiroz constatamos que a sua poesia actualiza alguns dos princípios doutrinários estabelecidos pela *presença* e, mais precisamente, por José Régio nos seus artigos-manifesto. Ou seja, persegue valores como a sinceridade e a autenticidade,¹⁶⁰ visível em poemas como «Autêntico» (*E.V.*,¹⁶¹ p. 143) e «Desaparecido» (*Desp.*,¹⁶² p. 23); e insurge-se contra o academismo ou espírito académico, patente em «Epigrama» (*E.V.*, p. 29). A poesia deste autor persegue, também, o princípio da intemporalidade da arte¹⁶³ e a valorização do individual,¹⁶⁴ definidos pela *presença* como dois dos seus pilares fundamentais,

¹⁵⁸ Cf. José Régio, «Literatura Viva», in *Páginas de doutrina e crítica da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 17.

¹⁵⁹ Cf. Fernando Jorge Vieira Pimentel, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶⁰ Cf. José Régio, «em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima de uma personalidade artística», «Literatura Viva», in *Páginas de doutrina e crítica da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 17.

¹⁶¹ Esta sigla será utilizada ao longo do presente estudo para referir *Epístola aos Vindouros e outros poemas*. Cf. Carlos Queiroz, *Epístola aos Vindouros e outros poemas*, prefácio de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Edições Ática, 1989.

¹⁶² Esta sigla e a sigla *B.T.* serão utilizadas ao longo do presente estudo para referir, respectivamente, *Desaparecido* e *Breve Tratado de Não-Versificação*. Cf. Carlos Queiroz, *Desaparecido. Breve Tratado de Não-Versificação*, prefácio de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Edições Ática, 1984.

¹⁶³ Cf. José Régio, «a literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida (...). sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço», *op. cit.*, p. 19-20.

¹⁶⁴ Cf. José Régio, «(...) na obra de arte o mundo existe através da individualidade do artista. (...) consequentemente, tudo o que numa obra de arte existe – existe através da individualidade do artista. A

estando o primeiro patente em poemas como o epigrama «50» (*B.T.*, p. 168) e «Límpido» (*E.V.*, p. 41) e o segundo em composições como o epigrama «51» (*B.T.*, p. 169).

No que diz respeito aos temas ou imagens cultivados pelos presencistas também vamos encontrar coincidências entre elas e a produção literária de Carlos Queiroz: a concepção romântica do poeta como um ser predestinado, que leva a um conflito entre a vida e o poeta - patente em poemas como «Apelo à Poesia» (*Desp.*, p. 64), «Circular» (*E.V.*, p. 10), «Legenda» (*Desp.*, p. 24), «Ex-Libris» (*Desp.*, p. 46); o conflito entre o eu individual e o eu social,¹⁶⁵ que conduz à dispersão, revestindo a forma de nostalgia da infância onde o poeta quer regressar - expresso em composições como «Jardim» (*Desp.*, p. 31), «Canção do Mundo Perdido» (*Desp.*, p. 38), «Canção Inocente» (*Desp.*, p. 67) e «Elegia da Infância» (*Desp.*, p. 80); a dispersão evidencia-se, também, no dualismo entre o bem e o mal, entre a matéria e o espírito, a luta entre o humano e o divino, entre os símbolos de ascensão e de queda e o lirismo religioso (Deus parece estar expresso a maior parte das vezes, mesmo quando não aparece citado) – visível, por exemplo, no poema «Herói» (*Desp.*, p. 95).

Encontramos coincidência, também, noutras duas constantes poéticas muito ao gosto presencista: o lirismo amoroso, expresso em poemas como «Erótica» (*Desp.*, p. 53), que procede a uma concepção romântica da mulher, como um ser intangível e inacessível, que alterna, por vezes, com o amor espiritual e erótico e a noite associada ao isolamento. Esta última simboliza um outro mundo que não o real e proporciona momentos de exaltação durante os quais o poeta espera a vinda da Musa criadora. Nesses momentos, visíveis em poemas como «Muito mais que o nunca mais» (*E.V.*, p.

individualidade do artista é, pois, essencial na obra de arte», «Literatura Livresca e literatura viva», in *Páginas de doutrina e crítica da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 47.

¹⁶⁵ Cf. Fernanda José Belém da Fonseca Godinho Barrocas, *Carlos Queiroz: Poesia e Projecto*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, dissertação de mestrado, 1993, p. 115.

25), opera-se a inevitável luta entre o poeta, visitado pela musa, e o homem, cidadão comum; a noite representa, acima de tudo, a incompatibilidade entre a poesia e a vida.

É importante referir que, apesar de termos surpreendido na poesia de Carlos Queiroz e na *presença* vários pontos em comum que permitem uma leitura da obra deste autor à luz dos postulados *presencistas*, a sua obra reveste-se, também, de muitas outras características que a particularizam e tornam única. A *presença*, ao defender uma literatura original e sincera e a liberdade do escritor, deixa portas abertas para um determinado autor poder, simultaneamente, comungar dos princípios doutrinários da publicação, produzir de acordo com eles, mas simultaneamente, construir a sua obra com características definidoras próprias. A longa e profícua colaboração que manteve na revista coimbrã aponta, desde logo, para a existência de pontos de contacto e simpatia entre os postulados que a revista proclamou em termos de criação literária e a própria criação literária do poeta.

3.5 A multiplicidade de tendências cultivadas por Carlos Queiroz

Carlos Queiroz é considerado pela crítica como um poeta *presencista*,¹⁶⁶ porém, como já referimos, a colaboração regular na *presença* não faz dele, só por si, um poeta *presencista*. Ou seja, «não basta ter colaborado na *presença* para se ser *presencista*. É necessário ter comungado dos seus ideais doutrinários que os seus fundadores tanto se empenharam em exprimir».¹⁶⁷ Na verdade, a *presença* defendia, acima de tudo, a liberdade criadora, concedendo aos seus colaboradores autonomia para as suas obras seguirem diferentes rumos. Apesar disso é difícil cingir a integração de Carlos Queiroz unicamente na *presença*, assim como é difícil cingi-lo a apenas um movimento literário, uma vez que:

¹⁶⁶ Cf. *idem*, p. 108.

¹⁶⁷ Cf. *idem*.

«(...) aprendeu, como poucos, a lição dos clássicos; assimilou também os jogos dos barrocos, o rigor dos arcádicos; ouviu, igualmente, o canto da sereia dos românticos; e foi moderno, foi inclusivamente modernista, mas para além dos formulários do modernismo ou do que a modernidade possa ter de precário. Entre os simbolistas, no entanto, é que ele viria a encontrar os seus mais próximos antepassados. A sua poesia, sob muitos aspectos, descende - (...) - conjuntamente de Verlaine, de Mallarmé e de Rimbaud,(...)».¹⁶⁸

Como podemos depreender, a multiplicidade de tendências por ele cultivadas, patente nos poemas de *Desaparecido* e de *Breve Tratado de Não-Versificação* fazem dele um autor ímpar e transformam em redutora qualquer tentativa de o incluir rigidamente num determinado movimento ou publicação. Na verdade, o sentido histórico apontado por T.S.Eliot, «que obriga os homens a escrever não só com a sua geração nas fibras do ser, mas com o sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela englobada toda a literatura do seu país, coexistem numa duração única e compõem uma ordem única»,¹⁶⁹ encontrou expressão na obra deste poeta, levando-o a articular, assim, tão habilmente as heranças que recebeu do seu passado e aquelas que o seu tempo lhe proporciona. O legado romântico encontramos-lo em Carlos Queiroz na impossibilidade de proceder a uma separação entre o canto e o cantor, uma vez que estas duas instâncias são indissociáveis. Já tínhamos aludido a esta questão em 3.4, quando procedemos à identificação da concepção romântica do poeta como um tema comum à *presença* e à poesia de Carlos Queiroz, sendo visível em poemas como «Apelo à poesia» (*Desp.*, p. 64), «Circular» (*E.V.*, p. 10) e «Legenda» (*Desp.*, p.24). Segundo David Mourão-Ferreira, a herança simbolista é a mais importante na obra de Carlos Queiroz, «quer nos domínios da poética, quer no âmbito mais vasto da poemática em que a primeira se

¹⁶⁸ Cf. David Mourão-Ferreira, «Carlos Queiroz, herdeiro do simbolismo», in *Presença da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, p.176.

¹⁶⁹ Cf. *idem*, p. 174.

íntegra e é muitas vezes dissolvida». ¹⁷⁰ A sua obra descende da poesia de Verlaine, de Rimbaud e de Mallarmé. Do primeiro sobrevive a sugestão musical da maior parte dos poemas de *Desaparecido*, a sucessão de imagens fugazes e irisadas, a luz difusa em que os objectos mergulham, a alternância de motivos eróticos e de preocupações transcendentais. Já de Rimbaud descende a consciencialização do conflito constante entre poesia e vida. De Mallarmé derivam o pavor da esterilidade, a desconfiança perante a facilidade e a condenação do jogo mental em que a poesia se poderia converter. ¹⁷¹

Se a poesia moderna deriva directamente do simbolismo e todos os poetas modernos descendem, directa ou indirectamente de Verlaine, Rimbaud ou Mallarmé, poucos foram os que atingiram o feito de Carlos Queiroz, que se traduz em «ter encontrado, simultaneamente, em Verlaine, em Rimbaud e em Mallarmé, os seus grandes antepassados - e na circunstância de haver sugerido, através desta compósita herança (...), a promissora possibilidade de uma síntese». ¹⁷²

A questão que de seguida nos vai ocupar deriva, directamente, da multiplicidade de tendências cultivadas por Carlos Queiroz que, como já referimos, faz dele um autor ímpar e nos leva a encontrar na sua obra, na primeira metade do século XX, uma leitura particular do bucolismo – a pastoral da infância.

¹⁷⁰ Cf. *idem*, p. 178.

¹⁷¹ Cf. *idem*, p. 178-184.

¹⁷² Cf. *idem*, p. 184.

IV. A PASTORAL DA INFÂNCIA EM CARLOS QUEIROZ

4.1 A infância e a criança em Carlos Queiroz

Depois de termos procedido a uma definição geral dos termos «infância» e «criança», em 2.5, debruçamo-nos, agora, na obra poética de Carlos Queiroz, tentando apreender a definição que esta nos dá dos dois termos acima referidos.

Na verdade, se efectuarmos um périplo por *Desaparecido*, *Breve tratado de Não-Versificação* e *Epístola aos Vindouros e outros poemas* reparamos que, em Carlos Queiroz, a infância se reveste de uma importância incontestável, sendo descrita como um tempo marcado pelo sonho, pela beleza, pela felicidade e, principalmente, pela simplicidade. Deste modo, institui-se como um tempo ideal, dominado por sentimentos positivos e do qual a maldade, a crueldade e os sentimentos a estes ligados estão ausentes. A ela estão, também, associados princípios de pureza, de inocência e de ingenuidade; utilizados, de modo recorrente, para descrever este período da vida e, a maior parte das vezes, dissociados de outros períodos. Exemplo disso é o poema «Canção Ingénua», no qual nos é dada uma visão da ingenuidade associada à infância, como contraponto à falta dela nos adultos:

Quando eu era criança, um militar
Que passasse por mim,
Dava-me sempre que pensar:
- Será a sério ou a brincar,
Que ele vem assim?

Mas reparava que ninguém se ria
Quando passava, consciente
Da sua autoridade. Dir-se-ia
Que a sua espada poderia
Ferir quem ele quisesse, impunemente.

(*Desp.*, p. 111)

A conjunção temporal («quando») com que se inicia este poema procede, desde logo, à exclusão do eu poético do mundo das crianças, colocando-o a alguma distância relativamente a este. Na verdade, encontramos aqui a perspectiva do adulto (um dos pontos que iremos analisar como configurador de uma pastoral da infância em Carlos Queiroz) que nos vai dar duas visões diferentes perante o mesmo acontecimento (a passagem de um militar): por um lado a visão da criança, e, por outro, a dos adultos presentes. Vejamos: perante a passagem de um militar, que se caracteriza por uma postura séria e grave, na qual está implícita um princípio de autoridade, a criança, devido à ingenuidade que caracteriza o seu mundo, não consegue perceber que não se trata de um simples disfarce ou de uma seriedade previamente ensaiada e levanta a dúvida se aquilo «será a sério ou a brincar», v. 4. Esta atitude de descrença ou de espanto não é evidenciada pelas outras pessoas, uma vez que «(...) ninguém se ria», v. 6, mostrando, assim, estar conscientes de que não se tratava de uma simples brincadeira. A diferença de atitudes deve-se ao já referido princípio de ingenuidade característico das crianças, que não lhes permite ver e perceber as complexidades do mundo adulto, e à consciência comum aos adultos que, conhecedores do papel e da autoridade inerentes ao militar, não são já ingénuos a ponto de se questionar se tal «será a sério ou a brincar» (v.4). É importante referir que o eu poético só se apercebe da associação deste valor à infância a partir do momento em que deixa de fazer parte desse mundo e o olha a partir da idade adulta, demonstrando, assim, que esta é uma característica exclusiva do mundo infantil, em contraponto à falta dela no universo dos adultos.

Assim, à infância estão associadas a ingenuidade e a simplicidade primitivas que ainda não foram destruídas pela vida e que ainda permitem, aos que nela «habitam», olhar as coisas com inocência, como observámos em «Canção Ingénuo», ou como é também possível verificar em «Marcha Militar» (*Desp.* p. 66): «mas quem, de toda a

multidão,/ revela o oculto pensamento,/são as crianças, que não/pensam em nada – e vão/atrás do regimento» (vv. 12-16). Em suma, apenas no universo reservado aos mais pequenos, do qual estão, ainda, ausentes a maldade e as agruras da vida, é possível viver sem «pensar em nada» e seguir, simplesmente, atrás do regimento.

Uma vez caracterizada a infância tão euforicamente, podemos dizer que todas as crianças têm o direito de a viver enquanto crianças, já que, se esta lhes for vedada, é-lhes retirada, de acordo com a poesia de Carlos Queiroz, a fase mais bela e gratificante da vida. No entanto, em «Marcha quase Fúnebre», encontramos um exemplo disso, ou seja, uma descrição disfórica da infância, nada consentânea com a que temos vindo a delinear. Porém, apesar de à primeira vista esta parecer referir-se à infância, depois de uma leitura mais atenta somos levados a crer que não se refere a esta última, mas mais concretamente aos efeitos que a sua privação pode ter nas crianças,

Silencioso e tranquilo,
Como um rastro de desgraça,
No outro lado da praça,
O lento cortejo passa
Das meninas do asilo.

São todas órfãs? – Pior:
São todas tristes e feias.
Saías pretas, grossas meias...
Corre-lhes sangue nas veias
Por milagre do Senhor.

Que fazem, durante o dia?
- Aprendem a soletrar.
A coser...E o sol? E o ar?
Quando pensam em lhes dar
Uma lição de alegria?

(*Desp.*, p, 26)

O título deste poema, «Marcha quase Fúnebre», aponta, desde logo, para um tema de morte e de tristeza, que à primeira vista nada parece ter a ver com a infância, mas que ilustra a vivência das crianças que habitam num asilo. A associação destas à instituição («asilo») remete-nos para uma vivência diferente daquela que temos vindo a analisar até aqui, ou seja, privada dos afectos dos pais, dos confortos do lar e das brincadeiras normais da idade (apesar de esta vivência não ser explícita cremos que contribui para a configuração da figura de criança que encontramos ao longo da obra de Carlos Queiroz). Na verdade, o aspecto «silencioso e tranquilo,/ como um rastro de desgraça» (v. 1-2) associado à passagem «das meninas do asilo» (v. 5), aponta-nos, de forma clara, para a falta de alegria e de beleza quer na caracterização da infância, quer das crianças em causa. Em rigor, não encontramos associada a estas ou à sua vivência no mundo infantil uma noção de beleza («são todas feias e tristes» - v. 7), contribuindo até o seu vestuário («saias pretas, grossas meias...» - v. 8) para lhes dar um aspecto ainda mais pesado e taciturno, tão pouco característico deste período da vida humana. Ao passo que as suas congéneres, que nos aparecem ao longo dos três livros de poesia de Carlos Queiroz, passam o dia em amenas brincadeiras próprias da idade e em comunhão com a natureza, às «meninas do asilo» a vida roubou essa possibilidade, confinando-as a uma existência triste e sem cor, de tal modo que «corre-lhes sangue nas veias/ por milagre do senhor» (vv. 9-10). É necessário referir que a conotação negativa associada à infância, neste poema, não advém, apenas, do facto de as crianças serem órfãs, mas principalmente da falta de beleza e de alegria a si associadas. Na verdade, os únicos elementos aqui identificados como podendo conceder alguma felicidade e cor aos dias tristes das «meninas do asilo» são os elementos naturais, como o sol e o próprio ar, aos quais associamos uma noção de vida. De facto, se é à infância que o adulto irá buscar as suas alegrias é criminoso privar as crianças da sua quota de felicidade,

obrigando-as a aceitar prematuramente o que de triste e feio a vida adulta vai conter; na verdade, «mesmo numa prisão cujas paredes abafassem todos os ruídos do Mundo, não lhe restaria sempre a sua infância, essa preciosa, essa magnífica riqueza, esse tesouros de recordações?».¹⁷³

Deste modo, encontramos em Carlos Queiroz a ideia primacial de que a infância deve ser sempre associada, unicamente, às noções de beleza e de alegria e que privar as crianças destas equivale a remetê-las para um mundo silencioso, tranquilo, triste e feio, não sendo a este que o eu poético adulto se quer associar e que o leva a preconizar a ausência de pensamento, como vemos em «Vamos de mão dada» (*E. V.*, p. 73). Na verdade, neste poema o eu consubstancia o desejo de seguir, para o resto da vida, de mão dada com o menino, o que, no nosso entender, simboliza o desejo de permanecer eternamente ligado ao mundo da infância e às virtudes a si associadas: «meninos perdidos/na feira esquecida/- vamos de mão dada/ ao longo da vida. //ao longo da vida, sem pensar em nada.../dá-me a tua mão, vamos de mão dada.» (vv. 5 a 12). Tal ideal apenas é concretizável através do recurso ao não-pensamento, ou seja, ao «sem pensar em nada...» (v. 10) que leva o eu a render-se ao momento e a recusar-se a observar a realidade circundante, uma vez que o pensamento nos remete para essa realidade e, conseqüentemente, para a impossibilidade de tal ideal. Ora, se ao mundo infantil não fosse associado um ideal de beleza e perfeição, o eu não teria motivos para querer recordá-lo constantemente ou para ambicionar poder a ele permanecer ligado *ad aeternum*.

Assim, se a infância nos aparece sempre caracterizada do mesmo modo, euforicamente, (à exceção, como vimos, de «Marcha Fúnebre») e se o eu poético parece demonstrar uma vontade de seguir de mão dada com a criança «ao longo da

¹⁷³ Cf. Rainer Maria Rilke, «Cartas a um poeta», *apud* Maria Evelina Carreiro Duarte, *op. cit.*, p. 84.

vida/sem pensar em nada» (vv. 10-11) é necessário averiguar com que tipo de criança nos vamos deparar na obra de Carlos Queiroz. Na verdade, na obra poética deste autor encontramos duas representações da figura da criança: por um lado, uma representação positiva, como pura, meiga e boa e, por outro lado, uma representação que denota um carácter mais negativo, como cruel e insensível.

No entanto, a figura dominante é harmoniosa com a descrição que acabámos de elaborar da infância, ou seja, se esta última é caracterizada como um tempo marcado pelo sonho, pela beleza, pela felicidade e, principalmente, pela simplicidade, as crianças que nela se inscrevem serão, necessariamente, boas e ingénuas, como as que vamos encontrar em poemas como «Canção Ingénua» ou «Canção Inocente». Neste último (do qual faremos uma análise pormenorizada mais adiante) encontramos a caracterização da criança que nos vai acompanhar ao longo da leitura de quase toda a obra poética de Carlos Queiroz, pois estabelece-se uma associação natural entre esta e virtudes como a castidade, a bondade e a alegria, que estão presentes na sua individualidade, apesar de a criança não estar consciente disso. A ela estão, ainda, associadas capacidades como: ter esperança, perdoar, sorrir, confiar, esquecer e chorar, muitas vezes ausentes do universo dos adultos. No entanto, e apesar da figura que acabámos de descrever ser a mais recorrente em Carlos Queiroz, em «Recreio» (*Desp.*, p. 34), deparamo-nos com um tipo de criança que não encontramos em qualquer outro poema deste autor e que, para além disso, não é consentâneo com os valores que acabámos de associar à infância e a esta versão de pastoral que nos ocupa, instituindo-se, sim, como uma forma de quase anti-pastoral. Isto é, a criança não é caracterizada pela sua pureza e ingenuidade, mas sim por uma crueldade latente. Neste poema estamos perante duas crianças que brincam no recreio; porém a brincadeira consiste na simulação de um combate, no qual a premeditação da sinceridade no «rancor/com que simulam combater» (vv. 3-4), o «som

metálico» das «espadas de pau, entrechocando-se» (v. 6) e a produção de ruídos vocais «que sugerem as espingardas ou os canhões...» (v. 9), de modo a conferir mais intensidade à cena, lhes retiram um dos valores que associámos a esta fase da vida, a ingenuidade. A estas crianças que combatem, ainda que de modo lúdico, entre si, não pode ser associado o mesmo princípio de pureza e ingenuidade que associámos, em «Canção Ingénua», à criança que, espantada, vê passar o militar e se pergunta se será a sério ou a brincar. Estas, pela reprodução minuciosa que tentam fazer, conscientemente, de um cenário de combate demonstram uma insensibilidade, uma crueldade e uma falta de ingenuidade latentes.

Deste modo, e apesar de notarmos na obra de Carlos Queiroz estas duas representações da criança, a dominante vai ser, como já referimos, aquela em que é caracterizada à semelhança de «Canção Inocente», sendo a de «Recreio», com todos os seus traços de crueldade, uma excepção.

4.2 Elementos configuradores

4.2.1 A ausência da figura do pastor

A pastoral foi transmitida ao mundo moderno através de «auspícios» como a tradição, a imitação e a continuidade do propósito artístico,¹⁷⁴ trazendo, também, a adopção de aspectos muito diferentes daqueles a que estávamos habituados, que na poesia de Carlos Queiroz se vão concretizar ao nível da personagem principal, uma vez que «it has been sometime since the pastoral was the province of knights and shepherds (...)».¹⁷⁵ Assim, o pastor, entidade dominante da bucólica na antiguidade clássica vai, na pastoral da infância, ceder o seu protagonismo a uma figura que, por vezes, se

¹⁷⁴ Cf. T. G. Rosenmeyer, «Pastoral and the Theocritean Tradition», in Bryan Loughrey, *op. cit.*, p. 111.

¹⁷⁵ Cf. Peter V. Marinelli, *Pastoral*, London, Methuen, 1971, p.75.

materializa no trabalhador (como já referimos em 2.1), mas cuja forma mais comum é a da criança. Na verdade, se o ideal de simplicidade e felicidade perseguidos desde tempos remotos pela pastoral encontravam no pastor o seu melhor veículo de expressão; à criança (cuja existência é, desde logo, associada à ausência de tentação ou culpa e livre do senso de pecado¹⁷⁶) está, também, implícito o mesmo ideal, porque «the child's attitude toward life seems ideal because it is harmonious with its environment».¹⁷⁷ A vida na infância, à semelhança da vida dos pastores, pode ser concebida «in terms of the contemplative and the recreative rather than in terms of the active; it is devoted to pleasure and virtuous idleness rather than motivated by ambition»¹⁷⁸ chamando, assim, Peter Marinelli, a atenção para a consonância entre estas duas figuras, que apesar de à primeira vista parecerem tão diferentes e com realidades tão dissonantes se aproximam graças ao já aqui referido princípio de simplicidade inerente a ambas. Podemos dizer que a ênfase nesta figura se prende, também, com o facto de a pastoral e os seus efeitos serem associados a uma época anterior à degeneração, marcada em Carlos Queiroz pela entrada da criança no mundo dos adultos. Deste modo, procede-se a uma transferência dos aspectos que encontrávamos, na pastoral clássica, associados à idade do ouro, para o tempo da inocência que cada indivíduo consegue recordar,¹⁷⁹ dando-se, assim, uma centralização na figura da criança e em tudo o que lhe está associado.

Creemos que, na obra de Carlos Queiroz, qualquer um dos poemas que seleccionámos, de entre a sua produção poética, como exemplificativos de pastoral da infância,¹⁸⁰ poderia ser utilizado para demonstrar a questão do apagamento da

¹⁷⁶ Neste ponto utilizámos, para nos referirmos à criança, a definição que Poggioli faz de pastor, «the shepherd (...) is obsessed by neither temptation nor guilt, and is free from the sense of sin», Cf Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷⁷ Cf. Andrew V. Ettin, *Literature and the Pastoral*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p.139.

¹⁷⁸ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷⁹ Cf. *idem*, p. 4.

¹⁸⁰ «Canção Ingénua» (*B.T.*, p. 111), «Canção inocente» (*Desp.* p.67), «Marcha quase fúnebre» (*Desp.*, p. 26), «Marcha Militar» (*Desp.*, p. 66), «Fogo Posto» (*E.V.*, p. 69), «Dói-me» (*E.V.*, p. 61), «Foi no tempo»

personagem do pastor e sua substituição pela figura da criança; no entanto, decidimos centrar-nos em «Recreio» por abordar a criança de forma diferente daquela que vamos encontrar nas suas restantes composições poéticas:

No pátio da escola, alheios a tudo,
Os rapazes brincam.
E são quase sinceros no rancor
Com que simulam combater.

Dir-se-ia que têm um som metálico,
As espadas de pau, entrechocando-se.

Dir-se-iam de autêntica metralha,
Os ruídos vocais com que sugerem
As espingardas e os canhões...

Mando calar a voz que me aconselha
A tomar parte na refrega,
Ao lado dos mais fracos.

Mas outra voz incita-me a gritar-lhes:
- Mais força! Mais coragem! É preciso
Que corra sangue verdadeiro,
Para que seja útil e profícua
A vossa inconsciente
Ginástica do ódio!...

(*Desp.*, p. 34)

Neste poema estamos não só perante a ausência da figura do pastor, mas também das actividades, dos espaços e do tempo a si associados. Assim, o espaço textual é aqui dominado pela criança que, durante o seu momento de pausa no recreio, se entretém com outras na simulação de um combate, sendo a simbiose entres elas, o espaço em que se enquadram e a actividade que desempenham de tal modo perfeitos que podem ser

(*E.V.*, p. 62), «Canção do mundo Perdido» (*Desp.* 39), «Elegia da infância» (*Desp.* p. 80), «Jardim» (*Desp.*, p.31).

caracterizados como «alheios a tudo» (v. 1) (o que nos relembra a harmonia que verificámos existir entre os pastores e a natureza na qual se incluíam). Na verdade, podemos afirmar que as actividades lúdicas que dominam o mundo infantil são encaradas como actividades triviais «(...) that children carry out as a reward for “working”, to relieve excess energy, to pass the time until adult maturity, to practise and prepare for adulthood»¹⁸¹ sendo, deste modo, uma constante neste universo. No entanto, como já conjecturámos em 4.1, apesar da centralização na figura da criança e da sua actividade lúdica necessitamos de encarar «Recreio» com algumas reservas pois não parecemos estar perante um exemplo de pastoral, mas sim de quase anti-pastoral, uma vez que, a caracterização dos intervenientes e da actividade por eles levada a cabo não parece ser consentânea com os ideais preconizados pela pastoral da infância (recordemos que estes se pautam por uma ingenuidade latente, pela busca constante da simplicidade e do esplendor originais e por um sentimento de melancolia relativamente a um mundo que já não existe). Vejamos: o combate com que aqui nos deparamos institui-se como um jogo e, antes de mais, não nos podemos esquecer que este envolve uma componente de aprendizagem através de actividades que são agradáveis e estimulantes para as crianças, sendo, deste modo, o lúdico fundamental, pois é o meio mais natural através do qual se desenvolvem e aprendem. Contudo, neste poema, o que está em causa é a natureza do jogo, uma vez que neste as crianças tentam transformar-se em adultos, de maneira a explorar não só as suas actividades mas também os sentimentos que daí advêm. Esta tentativa de transformação da criança em adulto representa uma clara inversão do ideal da pastoral da infância, já que, segundo este, é o adulto que, impulsionado pela melancolia que esta fase da vida lhe suscita, manifesta constantemente um desejo incontrolável de voltar a ser criança. Mas esta não é a única

¹⁸¹ Cf. Jean Mills e Richard Mills, *Childhood Studies: a reader in perspective of childhood*, London, Routledge, 2000, p. 83.

alteração que vamos encontrar, já que, como foi referido em 4.1, se a premeditação da sinceridade no «rancor/com que simulam combater» (vv. 3-4), e a teatralidade dos sons proferidos pelas crianças conferem credibilidade à cena (vv. 7-9), também lhe retiram um dos valores que associámos a esta fase da vida, a ingenuidade. Na verdade, «observations of children playing indicate that they come to terms with their experiences and feelings by reenacting situations in which they felt anxious or vulnerable until they have understood the situation and feel in control of it»,¹⁸² o que nos leva a crer, pela forma fluida como simulam combater e pelas sugestões vocais que acompanham o combate, que as crianças em causa parecem controlar a acção, não se mostrando ansiosas ou vulneráveis, ou seja, percebem o que está por detrás da cena que representam, não lhes podendo, assim, ser atribuída uma quota parte de ingenuidade. Assim, já que o jogo é uma forma de comportamento,¹⁸³ a sinceridade é «fabricada» e não uma extensão natural da criança (no sentido em que a temos vindo a considerar até este ponto) e a ingenuidade está ausente, pela forma entusiasta como se dedicam à simulação do combate, não se apercebendo do que traduzem. Assim, através de uma «(...) inconsciente/ginástica do ódio!...» (vv.17-18), estamos longe da figura de criança pura, meiga e ingénua que vamos encontrar na restante produção poética de Carlos Queiroz. Mas, mais longe estaremos ainda da pastoral da infância se atentarmos na estrutura deste poema, que nos parece poder ser dividido em duas partes: a primeira, que corresponde às três primeiras estrofes, centra-se na criança e nas actividades e sentimentos que a dominam; já a segunda, quarta e quinta estrofes, dizem respeito ao adulto e à visão que este tem do combate. Na verdade, a perspectiva do adulto nesta pastoral é fundamental, como veremos em 4.2.2, já que a sua voz irá permear toda a pastoral da infância em Carlos Queiroz e é através dela que vai ser expresso o

¹⁸² Cf. *idem*.

¹⁸³ Cf. *idem*, p. 80.

sentimento que domina toda a pastoral – a melancolia; porém este poema apresenta-nos uma particularidade que se consubstancia no tipo de perspectiva que nos vai ser dada. Na verdade, é o eu adulto que nos dá não só a conhecer, através da observação, a cena plasmada no poema (vv.1-9), mas também a sua posição relativamente a esta (vv. 10-18). Se a descrição da cena observada parece enfatizar a falta de sinceridade e de ingenuidade associadas a estas crianças, já a posição do eu aparece como um tanto ou quanto contraditória. Vejamos: se por um lado ignora a voz que o aconselha a «tomar parte na refrega,/ ao lado dos mais fracos» (vv. 11-12) compadecendo-se, assim, das crianças, por outro lado aprova a voz que o incita a estimular o combate e a gritar às crianças «mais força! Mais Coragem! (...)» (v.15), parecendo, neste caso, o eu ser completamente indiferente à sua sorte (ideia reforçada, ainda, pela expressão «(...) é preciso/ que corra sangue verdadeiro,/ para que seja útil e profícua/ a vossa inconsciente/ ginástica do ódio!...» vv. 14-18). Ou seja, se, como já referimos, a figura de criança que encontramos em «Recreio» não encontra equivalente em mais nenhum poema de Carlos Queiroz esta perspectiva do adulto também não, já que na obra poética deste autor o eu se dirige à criança de forma meiga, humilde e preocupada e as crianças aparecem caracterizadas pela sua ingenuidade e pureza. Assim, este poema vai contra o ideal de pastoral que definimos até agora e que continuaremos a definir ao longo deste estudo, coadunando-se com a pastoral da infância apenas no apagamento da figura do pastor e na sua substituição pela da criança.

Não podemos deixar de referir que esta posição de desinteresse perante a sorte das crianças é visível num outro poema também intitulado «O Recreio»,¹⁸⁴ mas da autoria de Mário de Sá-Carneiro:

Na minha Alma há um balouço
Que está sempre a balouçar -

¹⁸⁴ Cf. Mário de Sá-Carneiro, *Poesias*, Lisboa, Editorial Ática, 1998, p. 141.

Balouço à beira dum poço,
Bem difícil de montar.

- E um menino de bibe
Sobre ele sempre a brincar...

Se a corda se parte um dia
(E já vai estando esgarçada),
Era uma vez a folia:
Morre a criança afogada...

- Cá por mim não mudo a corda,
Seria grande estopada...

Se o indez morre, deixá-lo...
Mais vale morrer de bibe
Que de casaca... Deixá-lo
Balouçar-se enquanto vive...

- Mudar a corda era fácil...
Tal ideia nunca tive...

Neste poema parecemos encontrar uma indiferença relativamente à sorte da criança ainda mais acentuada do que em Carlos Queiroz. Se no último é preconizado o derramamento de sangue durante a simulação do combate, para que este seja útil e daí as crianças possam retirar uma lição de vida, aqui a indiferença relaciona-se com a morte da própria criança. Na verdade, parece que a recordação da infância sobreviveu aliada à figura do baloiço que, segundo Paula Morão, para além de estar colocado numa localização específica, a alma, é também colocado numa dimensão temporal precisa, «sempre».¹⁸⁵ O seu balancear constante simboliza os diferentes pólos opostos que encontramos ao longo deste poema como: presente/futuro, a criança/adulto, o sonho/realidade, a ilusão/desilusão, a vida/morte. Se o movimento para trás representa o presente, a criança, o sonho, a ilusão e a vida; já o para a frente representa o futuro, o

¹⁸⁵ Paula Morão, «Mário de Sá-Carneiro», in *Viagens na Terra das Palavras*, Editora Cosmos, Lisboa, 1993, p. 43.

adulto, a realidade, a desilusão e a morte e o que parece ser uma simples brincadeira inocente tem, também, um carácter obscuro que se prende não só com o desfazer da corda, mas também com o facto de ser feito «à beira de um poço» - v.3 (símbolo, entre outras, coisas do inferno, do desconhecido, da morte e do perigo). Também neste caso o eu poderia intervir, à semelhança do eu em Carlos Queiroz; no entanto, parece absorvido por uma passividade absoluta que o leva a não querer agir («- cá por mim não mudo a corda» - v.11); apesar de saber que mudá-la «(...) era fácil...» (v.17) essa possibilidade não ocorre ao sujeito poético («tal ideia nunca tive...» - v.18). Na verdade, a corda parece-nos por um lado ser o elo de ligação do eu às coisas positivas e, por outro, possibilitar a existência de três tempos diferentes: o passado (que retrata o tempo em que o eu gostaria ainda de viver), o presente (simbolizado pelo desfazer da corda e que vai instituir-se como o tempo de ruptura) e o futuro (em que «mais vale morrer de bibe/ que de casaca» - vv. 14-15). Contudo, se o eu poético por um lado se vê como um «menino de bibe» a brincar, por outro coloca-se, também, numa posição exterior que lhe permite ir observando o desgaste das cordas, «apressando o momento do perigo mortal»¹⁸⁶, sem fazer, como já foi referido, o que quer que seja para o evitar.

Na verdade, se consideramos que é grande a carga simbólica inerente a este poema de Mário de Sá-Carneiro, uma vez que contempla a vida como um jogo de crianças que não conseguimos reconhecer quando somos «meninos de bibe» (fazendo-a depender, apenas, do tempo que a corda ainda durar) não podemos deixar de o considerar, também, relativamente ao poema de Carlos Queiroz, já que representa o jogo irónico da vida que leva as crianças a guerrearem entre si, como se de adultos se tratasse, apesar de estarem conscientes do que tal acto representa.

¹⁸⁶ Cf. *idem*.

4.2.2 A relevância da perspectiva do adulto

Para além da ausência da figura do pastor e da sua subsequente substituição pela criança, na nossa opinião, um ponto essencial da pastoral da infância prende-se com a perspectiva a partir da qual esta é escrita. Se a bucólica clássica, ou a pastoral da vida rural, eram escritas, essencialmente, a alguma distância do campo, por pessoas que não se encontravam nele e de um ponto de vista que resultava de um olhar sofisticado sobre este, os pressupostos da pastoral da infância vão ser os mesmos. Isto é, assim como os pastores não escrevem poesia pastoral, as crianças também não vão escrever em louvor dos tempos da infância.¹⁸⁷ Na verdade, na pastoral que nos ocupa vamos deparar-nos com um movimento de retrospeção por parte do eu, ou melhor com uma «(...) distância de amplitude não definida entre o momento presente em que se faz a narração e o tempo narrado»,¹⁸⁸ facto que advém de a infância ser uma instância espaço-temporal que só pode ser alcançada através do movimento de olhar para o passado. Deste modo, é a perspectiva do eu poético adulto que vamos encontrar ao longo desta pastoral, uma vez que é através da sua visão que nos vai dar, por um lado, a sua percepção de um estado presente (no qual se inclui) e, por outro, a interpretação que faz do passado (do qual gostaria, ainda, de ser parte integrante). Ou seja, é ao eu adulto que é dado a sentir a perda e a desagregação do mundo infantil, que o leva à consciência crescente da distância que se estabelece entre a percepção que as crianças têm do universo e a experiência que o adulto dele tem. Confere-se, assim, um carácter melancólico à maior parte dos escritos acerca da infância, sentimento que já identificámos como um dos pilares fundamentais deste tipo de poesia, uma vez que este «cannot be the emotion of those who are not conscious of having experienced a loss

¹⁸⁷ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p.77.

¹⁸⁸ Cf. Paula Morão, *Irene Lisboa Vida e Escrita*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 49.

(...).¹⁸⁹ Isto é, a pastoral «is written when an ideal or at least more innocent world is felt to be lost, but not so wholly as to destroy the memory of it or to make some imaginative intercourse between present reality and past perfection impossible»,¹⁹⁰ sendo, assim, preconizado e necessário, tanto na pastoral tradicional como na da infância, um certo afastamento, na primeira relativamente ao espaço e na segunda relativamente ao tempo.

Deste modo, qualquer um dos poemas por nós seleccionados da obra poética de Carlos Queiroz traduz não só o apagamento da figura do pastor, mas também a importância da perspectiva do adulto na configuração da pastoral da infância (já que este é o único que experienciou um sentimento de perda, a partir de cuja consciência nasce a pastoral). De entre eles seleccionámos como objecto de trabalho «Canção Inocente» e «Fogo Posto». Recordemos «Canção Inocente»:

Menino: queres ser meu mestre?
- Contigo, tinha tanto para aprender!

A ser casto, sem querer;
A ser bom, sem o saber;
A ser alegre, sem ter
Motivos para o ser.

Menino: queres ser meu mestre?
- Deixa o teu arco aí. Vem-me ensinar

A sorrir e a confiar;
A ter esp'rança e a perdoar;
A esquecer e a chorar...

Menino, que brincas no jardim:
- Tu, sim,
Podias ser um mestre para mim!

(*Disp.*, p. 67)

¹⁸⁹ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p.9.

¹⁹⁰ Cf. *idem*, p.9.

Já em 4.1, quando procedemos à caracterização da figura de criança com que nos deparamos em Carlos Queiroz, nos tínhamos referido a este poema, afirmando que a criança nele patente é a que vamos encontrar ao longo de toda a sua produção poética, pois estabelece-se uma associação natural entre a criança e virtudes como a castidade, a bondade e a alegria.

A apóstrofe inicial à figura da criança («Menino (...)» - v.1), marca característica do discurso directo, com que se inicia este poema vem confirmar a importância da perspectiva do adulto na configuração desta pastoral, reflectindo um sentimento nostálgico relativamente a um determinado período da vida. Na verdade, enquanto a criança fizer parte do universo da infância e não sentir a sua desagregação não tem porque tecer considerações melancólicas a seu respeito; consequentemente, cabe ao eu adulto a sua expressão, pois para além de já não ser um dos elementos constituintes deste universo, está consciente do carácter irrecuperável desse mundo. Se à criança, na pastoral da infância, é atribuído o papel principal, em «Canção Inocente» a sua figura é ainda enfatizada, pois é, também, vista como um «mestre» (v.1). Ou seja, é encarada como um meio de transmissão de conhecimentos, procedendo-se, deste modo, a uma subversão dos papéis que estamos habituados a encontrar num contexto formal de aprendizagem, no qual a transmissão de saberes se dá da pessoa mais velha para a mais nova. Normalmente, o adulto, devido à sua experiência de vida e saberes adquiridos, é o transmissor e a criança, devido à sua tenra idade e escassez de vivências, o receptor; porém, na perspectiva desta pastoral vamos verificar o contrário: vamos deparar-nos com o fenómeno de a criança ser considerada mais sábia¹⁹¹ do que o adulto, daí instituir-se como um «mestre» e como a única pessoa capaz de lhe transmitir algo. Mas o que poderia o adulto aprender com a criança? A resposta parece-nos simples. Esta

¹⁹¹ Cf. Peter Marinelli, «(...)We are presented with this wonderful phenomenon of the child wiser and more innocent than the man (...)», «The retreat into childhood», in Bryan Loughery (ed.), *The pastoral mode*, London/Basingstoke, Macmillan, 1984, p. 132.

poderia transmitir-lhe não só candura, beleza, sonho, todo um ideal de simplicidade e naturalidade, provindo da sua pureza e inocência, mas também os princípios essenciais para a salvação do mundo, segundo palavras de Carlos Queiroz:

«(...) Se toda a humanidade reparasse no pequenino carrapito nítido daquela menina pobre, o mundo salvava-se. Porque o mundo, para salvar-se, está só há espera de um milagrezinho assim. Oriundo do núcleo da primeira ternura, do gineceu da infância. (...)».¹⁹²

Isto é, o mundo da infância parece encerrar um conjunto de valores que apenas podem ser transmitidos por uma criança, como por exemplo: «a ser casto (...) / a ser bom (...) / a ser alegre (...) » (vv.3-5). Porém, o adulto ambiciona mais do que a sua simples aquisição, já que quer, ainda, ser casto, bom e alegre, de forma ingénua, como as crianças o são, quer tenham ou não motivos para o ser. Parece-nos que desta visão ingénua e desinteressada que caracteriza as crianças advém a identificação a que Carlos Queiroz procede entre a infância e a salvação do mundo. Na verdade, apenas no retorno a este período da vida, à sua simplicidade e ternura os homens poderão readquirir a sua humanidade e ser capazes de compreender a beleza das pequenas coisas.¹⁹³ Mas o adulto, para além desta aquisição de valores, necessita, ainda, de aprender ou reaprender coisas vitais como «sorrir e a confiar; / a ter esp'rança e a perdorar; / a esquecer e a chorar...» (vv. 9-11), uma vez que estas lhe foram ocultadas ou retiradas por contingências da vida e pela entrada no universo dos adultos. Na verdade, é mais fácil às crianças, devido à sua ingenuidade e visão desinteressada do mundo, confiar, perdoar e esquecer, do que aos adultos, já moldados pela vida em sociedade, caracterizada, muitas vezes pela hipocrisia e maldade. Em suma, só uma criança, com a sua pureza,

¹⁹² Cf. Carlos Queiroz, «É preciso esperar», *Revista de Portugal*, nº5, 1938, *apud* Maria Evelina Carreiro Duarte, *op. cit.*, p. 88.

¹⁹³ Cf. Maria Evelina Carreiro Duarte, *op. cit.*, p. 87.

ingenuidade e simplicidade se poderia instituir como um mestre, transmissor de valores à pessoa adulta, já que personifica a castidade, a bondade e a alegria e só ela tem a capacidade de sorrir, confiar, ter esperança, perdoar, esquecer e chorar sem esperar nada em troca.

A importância da perspectiva da idade adulta traduz-se, também, em «Fogo Posto», no qual já não estamos perante uma apóstrofe à figura da criança, como em «Canção Inocente», mas sim à própria Infância:

Voltarei para trás, voltarei para trás...
Espera, Infância, que não tardo!
É só aliviar-me destas vestes
Alheias, feias, encharcadas
Dos frios suores do tempo;
É só pegar um fósforo à memória
E verás, no incêndio, como estalam
As palavras, os ritmos, as ideias...
As feias máscaras dos outros!

Grande espectáculo para ti Infância!
Virás, então, ao meu encontro? Irei ao teu,
Com a minha nudez transparente e cantante
D'água solta no ar!

Depois, começaremos novamente
A nossa marcha interrompida. – Qual?!
Pela primeira vez!
Da outra vez não começámos.
Foi um equívoco. Não começámos...
A prova é que ficaste para trás,
Parada, lívida, longínqua,
Com gestos de aflição,
Olhando o meu destino transviado:
- Surda-muda que visse que o companheiro cego
Marchar p'ra um abismo.

Então, começaremos! Outra estrela
Será a nossa, ó minha Infância!
Uma estrela que afaste os mortos do caminho;

Que destrua, num sopro, as montanhas, os mares,
Os desertos sem fim, que a vida e os homens
Puseram entre nós.
Eu irei para trás, eu irei até onde
Lá até onde, para trás, me esperas!

Mas se é que tu, Infância, ainda esperas.
E se, esperando, ainda reconheces
O pobre companheiro, que talvez
Imaginas perdido para sempre
- Desfigurado, mutilado, morto...
Já podre de mentiras.

(*E.V.*, p. 69)

Na verdade, se a criança não consegue experimentar um sentimento nostálgico relativamente à sua própria figura, também não o consegue relativamente ao tempo em que se enquadra. Assim, este poema parece-nos ser construído a partir de uma utopia do eu adulto que passa por uma tentativa de recuperação de um tempo perdido, expresso logo na abertura do texto («voltarei para trás, voltarei para trás.../espera, Infância, que não tardo!» - vv.1-2), que tem por base não a celebração da infância, mas sim a assumpção da idade adulta. Esta abertura denota uma personificação da «Infância» (que vai ser uma constante ao longo de todo o poema, sendo interrompida apenas pela apóstrofe directa do eu na quarta estrofe: «(...)ó minha infância» - v.26), e cremos que parece transmitir uma certa relação de proximidade entre o eu e esta fase da vida. Assim, a idade adulta é-nos caracterizada, logo na primeira estrofe, de modo disfórico pelo recurso a certos adjectivos (como «alheias, feias, encharcadas» - v.4) utilizados para caracterizar as vestes do eu e, ainda, pela necessidade de «pegar um fósforo à memória» (v. 6), como meio de imolação das recordações a si associadas. Até à terceira estrofe o eu denota uma certeza no futuro, visível não só na recorrência das formas verbais no futuro do indicativo («verás» - v.7, «virás» - v.11, «começaremos» - v. 14 e

v. 25), mas também nos advérbios de tempo a elas associadas («então» - v.11 - v.25 e «depois» - v.14). No entanto, a partir daí, se «rememorar significa, pela ordem natural das coisas, a ausência irrecuperável dos factos passados»,¹⁹⁴ o «recomeçar novamente» (v. 14) marca uma alteração no tom do poema, que vai assumir uma certa negatividade patente em expressões que se referem à infância como: «não recomeçámos», «foi um equívoco» (v. 18), «(...) ficaste para trás/ parada, lívida, longínqua» (vv. 19-20), «gestos de aflição» (v. 21), «surda-muda» (v. 23). Na verdade, a conjunção adversativa («mas» - v. 33), com que se inicia a última estrofe, transporta-nos se não à destruição da utopia delineada inicialmente pelo eu, pelo menos à dúvida da concretização da mesma, plasmada não só nas formas condicionais - «(...) se é que tu, Infância, ainda esperas» (v. 33) e «(...) se esperando, ainda reconheces/o pobre companheiro (...)» (v. 34-35) - mas também no advérbio dubitativo «talvez» (v. 35). Como elemento desagregador desta utopia encontramos o tempo humano, irreversível e não cíclico, que se institui como o responsável pela distância que se estabelece entre o eu e a infância e ainda pela transformação nele operada («-desfigurado, mutilado, morto.../já podre de mentiras» - vv.37-38) que o torna quase irreconhecível perante este período da vida. Deste modo, alertamos desde já para o papel fulcral que o tempo vai desempenhar na pastoral da infância instituindo-se, juntamente com a ausência da figura do pastor e com a importância da perspectiva do adulto, como uma das grandes linhas configuradoras desta versão de pastoral.

Não poderíamos terminar esta questão sem referir, de modo breve, o poema «Canção do Mundo perdido»,¹⁹⁵ que abordaremos com mais detalhe quando nos detivermos nas questões relacionadas com o tempo (em 4.2.3). Nele são visíveis

¹⁹⁴ Cf. Carina Infante do Carmo, «A infância num poema de Carlos Queiroz», *Colóquio/Letras*, 140/141 Lisboa, Abril-Setembro, 1996, p. 236.

¹⁹⁵ Cf. Carlos Queiroz, *Desaparecido. Breve Tratado de Não-Versificação*, prefácio de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Edições Ática, 1984, p. 38.

algumas semelhanças com o já referido «Canção Inocente». Isto é, também ele denota não só uma centralização na figura da criança, mas ainda uma retrospeção do eu poético adulto, iniciando-se com uma apóstrofe à figura da criança («Menino» - v. 1). Contudo, já não se preconiza ou anseia por uma transmissão de conhecimentos, orientada por esta, procedendo-se, sim, a um lamento motivado pelo desaparecimento de um determinado universo devido à passagem do tempo.

Em suma, parece-nos que só ao adulto é dado sentir nostalgia tanto pela figura da criança como pelo tempo da infância e é este que, a partir da sua perspectiva, vai dar origem à pastoral da infância; estando esta vetada à criança, porque a sua existência não se coaduna com sentimentos nostálgicos, ou seja, «the early years are the one time of life when there is not enough of a past to remember».¹⁹⁶ Na verdade, cremos ser possível afirmar, a partir do que temos visto até este momento, que a infância não teria uma importância tão acentuada se não existisse uma idade adulta correspondente para a recordar e tornar presente através do discurso, já que voltar a tentar entrar no universo das crianças enquanto criança mostra-se uma tarefa irrealizável, sendo a única solução possível a revisitação desse mundo através da visão do eu poético adulto.

4.2.3 O tempo como elemento desagregador da infância

De acordo com Marinelli a arte da pastoral é «essentially the (...) art of the backward glance(...), and Arcadia from its creation the product of wistful and melancholic longing».¹⁹⁷ Ora, se a arte da pastoral consiste, acima de tudo, num «backward glance» originado por um sentimento nostálgico, quer por um tempo perdido quer pelos espaços associados à criança é claro que o tempo humano, irreversível e não cíclico desempenha aqui um papel fulcral, pois vai ser o responsável pelo hiato que se

¹⁹⁶ Cf. Linda M. Austin, «Children of Childhood: Nostalgia and the Romantic Legacy», *Studies in Romanticism*, vol. 42, 2003, p.85.

¹⁹⁷ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p. 9-10.

estabelece entre o presente e o passado. Se a infância é aquilo que «(...) is remembered as childhood (...) but it always emerges from the gap created by something that has happened to someone»,¹⁹⁸ o fosso estabelece-se entre o eu criança e o eu adulto e é causado pela passagem do tempo, que nos conduz ao princípio que anima toda a pastoral da infância: a pastoral não passa apenas pela percepção de um estado presente, mas sobretudo pela interpretação de um estado passado. Deste modo, a sua preocupação com o tempo é o que a torna, primeiro e acima de tudo, universal: «for it is one of the most deeply rooted instincts of mankind to claim that the world is too much with us and to find an escape from the overwhelming present in a sanctified past or in some indistinct redeeming future».¹⁹⁹ Os dois tempos-chave são, assim, o presente e o passado remoto, sendo apagadas quaisquer referências ao período de vida que fica compreendido entre eles e enfatizada a importância da infância, através da centralidade deste período da vida, «espécie de ancoradouro a que se volta sempre».²⁰⁰ Esta exaltação da infância acentua a consciência de um tempo perdido que determina, por isso, um movimento de busca constante por parte do eu; porém, a busca revela-se infrutífera, pois o tempo perdido não tem retorno. Na verdade, como nos diz Andrew V. Ettin, «there are four seasons in the pastoral world, [but] there seem to be three seasons of life: childhood, late adolescence, and old age»,²⁰¹ ou seja, não existe uma correspondência directa entre as quatro estações do ano e as três fases da vida humana por ele identificadas. À circularidade da natureza, visível na recorrência das estações, opõe-se o ciclo de vida humano, que progride de forma irreversível em direcção a um fim. Assim, a vivência humana do tempo humano é oposta à do mundo natural,

¹⁹⁸ Cf. Linda M. Austin, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹⁹ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p.8.

²⁰⁰ Cf. Paula Morão, *Irene Lisboa Vida e Escrita*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p.145.

²⁰¹ Cf. Andrew V. Ettin, *Literature and the Pastoral*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 139.

enquanto na primeira não é possível a repetição ou imobilização numa determinada fase da vida, a segunda permite a recorrência e a circularidade das estações do ano.

Deste modo, na pastoral moderna de Carlos Queiroz o fluir do tempo traduz-se na desagregação do universo da infância e na impossibilidade de reviver momentos ou fases da vida já passadas. Em poemas como: «Canção do Mundo Perdido», «Elegia da Infância», «Dói-me», «Foi no Tempo», «Fogo Posto» e «Jardim», que trabalharemos a propósito deste tema, é interessante notar que vamos encontrar não só uma atitude de incapacidade para ultrapassar os efeitos do seu fluir, mas também a clara consciência dessa incapacidade e os efeitos que esta provoca no eu.

Comecemos por «Canção do Mundo Perdido». O título deste poema aponta-nos, desde logo, para um sema de perda que vai ser confirmado ao longo de todo o poema e que podemos identificar com o desaparecimento do mundo da infância:

Menino: o teu mundo,
Também já foi meu;
Tão belo e profundo,
Tão perto do céu!

Mas o Tempo veio
E fez-me (tão cedo!)
Acordar, a meio
Do sonho mais ledado.

A chave emprestada,
Quis restituída;
Ou antes: trocada
P'la chave da vida.

Que mundo tristonho,
Agora, é o meu!
Tão pobre de sonho,
Tão longe do céu!

Quem tal o diria?!

O mundo que um dia
Também será teu...

(*Desp.*, p. 38)

Assim, parecemos estar perante um louvor a um mundo perdido, elaborado, uma vez mais, a partir da perspectiva do eu poético adulto e que se inicia, à semelhança do que aconteceu em «Canção Inocente», com uma apóstrofe ao «menino» (v.1), que aqui se institui como o receptor do lamento do eu. Daqui depreendemos que o mundo perdido a que se faz referência é o do eu poético, que um dia mais tarde também será o da criança, como este profetiza nos dois últimos versos («o mundo que um dia/também será o teu...» - vv. 18-19). Na verdade, cremos que neste poema encontramos retratados não só estes dois mundos, mas também o agente que leva à desagregação do primeiro e à consequente integração no segundo. Assim, na primeira quadra o eu procede a uma descrição do universo da criança e na quarta a uma descrição do mundo em que o eu se inclui no presente; já na terceira e quarta estrofes dá-nos a conhecer, precisamente, o agente que opera a desagregação do mundo que encontramos na primeira. Ou seja, o mundo do menino, caracterizado pelo eu como «tão belo e profundo/ tão perto do céu» (vv. 3-4) vai ser substituído pelo universo «tristonho», v. 13, «tão pobre de sonho, tão longe do céu», v. 15, em que o eu lida no presente. Daqui notamos, desde logo, a diferença que se estabelece entre as duas descrições: o primeiro é caracterizado positivamente e podemos associar-lhe uma noção de felicidade, ao passo que ao segundo está aliada uma noção de tristeza e recusa de nele se integrar. Mas o que leva o eu a deixar de pertencer a um mundo descrito de forma tão eufórica e a integrar-se num outro de descrição tão dissonante? Na verdade, o agente que vai levar à desagregação e respectiva exclusão do eu do mundo da infância não é passível de ser controlado por este e desempenha um papel primacial, não só neste poema, mas também em todos

aqueles que se incluem no âmbito da pastoral da infância, ou seja, o tempo. Em «Canção do Mundo Perdido» este domina a segunda e a terceira estrofes e é, sem dúvida, o elemento chave deste poema, pois é ele que nos conduz à diferenciação que se estabelece entre o mundo da criança e o do adulto. Na verdade, o seu carácter irrefreável demonstra a impossibilidade de o eu se deter, *ad aeternum*, no mundo do menino; por «mais ledo» que fosse o período da infância o tempo fá-lo-ia acordar para a realidade e seguir em frente, já que «a chave emprestada,/ quis restituída;/ ou antes: trocada/ p’la chave da vida» (vv-5-8).

Como temos referido até aqui, o tempo institui-se como o elemento que vai proceder ao afastamento necessário do «eu» adulto relativamente ao mundo da infância, uma vez que na versão de pastoral de que nos ocupamos os espaços longínquos foram substituídos pelos tempos distantes, ou seja, pelo tempo da infância.²⁰² Em «Elegia da Infância» não o encontramos explicitamente associado à morte desta fase da vida (como encontrámos em «Canção do Mundo Perdido»), no entanto ele está implícito ao longo de todo o poema sendo-nos, precisamente, descritos os efeitos que o seu fluir tem sobre o eu e que se concretizam, uma vez mais, na morte do mundo da criança:

Morta a Infância, o que restou,
Não tem beleza nem condão:
- Um banal arremedo de presença,
Que os espelhos acusam
De temer a verdade...
Uma alma transida de mistério,
Procurando, na treva,
Um mundo que não há.

Morta a infância, o que fazer?
- Cobri-la com um sorriso,
Erguer ao céu os olhos marejados
E deixá-la afundar-se
No abismo do tempo.

²⁰² Cf. Peter V. Marinelli, «The Retreat Into Childhood», in Brian Loughery, *op. cit.*, p. 131.

Morta a infância, que se apague
O meu rastro, na vida,
Já sem milagre nem grandeza!

(*Desp.* p.80)

O tema de morte que domina todo o poema é bem visível não só no seu título, mas também na construção anafórica com que se inicia o primeiro verso de cada uma das estrofes («morta a infância, (...)» - vv. 1, 9, 14), saindo, deste modo, reforçada a conotação negativa, associada ao facto de este ser uma elegia. Ora, num poema deste género, em que é lastimado de forma nostálgica o desaparecimento de um determinado universo (tendo em mente as recordações que dele se possui, uma vez que só pelo facto de já ter sido parte integrante desse universo é possível recordá-lo e sentir a sua falta), só poderíamos encontrar, novamente, a perspectiva do eu poético adulto, pois é a este que cabe o «backward glance» (já identificado como sendo um dos aspectos essenciais da pastoral), que denuncia a dor e a tristeza que vemos aqui representadas. Na verdade, parece que só à infância está associado um princípio de vida, felicidade e harmonia já que, uma vez finda esta fase da vida, tudo o que restou «não tem beleza nem condão» (v. 2) e o eu transformou-se num «banal arremedo de presença» (v. 3). Tornou-se, ainda, «uma alma transida de mistério» (v. 6) que teme aceitar a realidade, ou seja, que este universo se extinguiu, continuando, assim, a procurá-lo insistentemente, apesar de saber que já não existe, «procurando, na treva,/ um mundo que não há» (v. 7-8). Na segunda estrofe o eu apresenta-nos uma espécie de solução, ou melhor, a única coisa possível de fazer, finda a infância, é «cobri-la com um sorriso» (v. 10), como se costuma fazer às memórias ternas que temos de tempos ou momentos passados e «deixá-la afundar-se/ no abismo do tempo» (vv. 12-13) de modo a transformar-se, apenas, numa recordação. Como já referimos, parece estar associado exclusivamente à

infância um princípio de vida que leva, na terceira estrofe, o eu a preconizar «que se apague/o [seu] rastro, na vida» (vv.14-15), uma vez que esta já não tem «milagre nem grandeza» (v. 16) - o que nos leva a crer que ao mundo do eu poético está associada uma existência sem cor nem alegria. À semelhança de «Canção do Mundo Perdido» também aqui o tempo, humano e irrecuperável, é o agente que leva à morte do mundo maravilhoso das crianças e o faz «afundar-se» num abismo transformando-o, apenas, numa memória passada. A sua actuação dá-se perante a total inoperância do eu que, por mais que tente, se encontra impossibilitado de fazer seja o que for para o deter e a quem nada mais resta do que aceitar as suas contingências e o afastamento que o tempo lhe impõe relativamente ao universo maravilhoso da infância.

Também no poema «Jardim» encontramos o tempo como o elemento demolidor da infância, da felicidade a si associada e a sua substituição por um estado de desencanto que marca o tempo presente do «eu». Antes de mais, é necessário atentarmos no título deste poema, uma vez que cremos revestir-se de uma simbologia considerável, já que falamos de pastoral e sabemos que a esta está associada, na sua vertente cristã, o mito do Jardim do Éden e

«até há bem pouco tempo, a maior parte dos ocidentais era educada mais ou menos dentro da tradição da Bíblia; conseqüentemente para a maior parte [deles] o Éden era o jardim. Admitindo embora que esse lugar nunca tenha existido fora da mitologia judaica, uma vez que um mito representa algo para o espírito e para a alma do homem, a natureza do Éden é significativa».²⁰³

Deste modo, seja qual for o tipo do jardim a que se faz referência, para o homem ocidental a sua presença, em parte, reflecte uma necessidade de recriação do Éden, ou

²⁰³ Cf. Leland Robert Guyer, *Imagística do espaço fechado na poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 140.

seja, «uma ordenação paradisíaca, equilibrada da natureza».²⁰⁴ Assim, é, também, encarado como uma imagem ou representação da inocência e felicidade, sendo ainda um símbolo da consciência humana devido às suas características de organização, em contraponto à desorganização da natureza que se desenvolve livremente. Na verdade, neste poema está patente a ideia universal segundo a qual ao jardim está sempre associado um princípio de nostalgia, «pois [estes] exprimem a nostalgia dum passado mitificado transformado em arquétipo e que ‘este’ passado significa não só a saudade dum tempo desaparecido mas também uma infinidade de outros sentidos; exprime tudo o que poderia ter sido mas não foi, a tristeza de toda a existência, que só é ao deixar de ser outra coisas».²⁰⁵ Parece evidente que estamos, assim, num «Jardim» perante uma busca de felicidade junto do paraíso perdido da infância:

Quem olha para trás, volta a cabeça...
- No lago, o barco de papel,
 Não anda!
O teimoso menino que o comanda
Sou eu ainda, embora não pareça.

O sol que em mim agora dá,
Não brilha tanto, já
Contudo, o mesmo sou
Que no jardim cantou:
«Giroflé – Giroflá».

Afasto os olhos húmidos, do lado
Desta lembrança quase diluída.
Respiro fundo e volto para a vida,
Atónito, febril, desencantado...

O sol, que em mim agora dá,
Não brilha tanto, já.
E eu a supor que ainda sou
O mesmo que outrora cantou:

²⁰⁴ Cf. *idem*.

²⁰⁵ Cf. *idem*, p. 141.

Antes de mais, cremos ser necessário enfatizar o verso inicial deste poema («quem olha para trás, volta a cabeça...») por apontar, desde logo, para aquela que temos vindo a identificar, repetidamente, como uma das grandes tendências da pastoral da infância: a arte de olhar para trás.²⁰⁶ Ou seja, o «eu» que aqui encontramos preconiza um afastamento relativamente ao tempo presente e um regresso ao passado, motivado pela nostalgia que este lhe deixou. Deste modo, parece que neste jardim já não vamos encontrar a criança, mas sim o adulto que tenta afincadamente manobrar, no lago, um barco de papel, à semelhança do que fazia nos tempos da sua infância. Contudo, o eu já não se inclui nesse universo e são várias, ao longo do poema, as indicações nesse sentido. Logo na primeira estrofe, o facto de o barco não querer andar («no lago, o barco de papel,/não anda!» - vv.2-3) pode simbolizar, desde logo, a perda da simplicidade e da leveza associadas ao período da infância e, simultaneamente, o peso associado à vivência na idade adulta. Se assim o for, cremos que o adjectivo «teimoso» (v.3) que o eu poético aqui utiliza explicitamente para descrever o menino com o qual insiste em se identificar é, na nossa opinião, implicitamente utilizado para caracterizar a atitude do eu adulto de se querer manter preso a um mundo que já não é o seu. Vejamos: se a perspectiva que encontramos em todos os poemas dedicados à questão da pastoral da infância é a perspectiva do adulto, cremos que o adjectivo «teimoso» caracteriza, sobretudo, neste último, quer a sua tendência para continuar a identificar-se com a criança quer o seu apego a um tempo já passado. Na verdade, o advérbio de tempo «ainda» (v.5) vem reforçar a vontade manifesta pelo eu de continuar a fazer parte de um universo que já não lhe pertence, afirmando que ele e o menino continuam a ser a

²⁰⁶ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p. 9-10.

mesma pessoa, «(...) embora não pareça» (v.5). No entanto, apesar desta tentativa vã de identificação, algo mudou irremediavelmente em relação ao tempo da sua infância: mudou o eu (que agora é adulto) e, segundo este, alteraram-se os efeitos dos elementos naturais sobre ele, uma vez que «o sol, que [nele] agora dá,/ não brilha tanto, já» - vv.6-7. Mas, o que conduziu a esta mudança? Uma vez mais o responsável pela desconstrução do universo maravilhoso da infância é fruto do inevitável e incontornável fluir do tempo que pode ser considerado o responsável pela mudança que se nota ao nível do eu poético, mas não pela alteração que este refere em relação aos elementos naturais. Na verdade, a natureza e os seus elementos são os mesmos sendo o eu poético adulto ou criança, isto porque, como já referimos, a natureza, devido à sua natureza cíclica, é imune à passagem do tempo; logo, o que mudou foi o eu e a maneira como este observa as coisas que o rodeiam. Daí continuar a insistir na sua identificação com o menino que costumava cantar no jardim; porém esses tempos são, agora, apenas uma lembrança saudosa (versos 11 a 14), cada vez mais distante graças à contínua passagem do tempo. Com o seu apagamento progressivo da mente do eu («(...) lembrança quase diluída» - v.12) nada mais resta do que o retorno à realidade da idade adulta, sendo bem visível aqui a diferença entre o mundo da criança e o do adulto: se o primeiro é relembrado com uma profunda nostalgia («afasto os olhos húmidos, do lado/ desta lembrança quase diluída» - vv.11-12), já o segundo é marcado por um tempo onde imperam sentimentos como «atónito, febril, desencantado...» (v.14) notando-se, deste modo, a clara preferência por um em detrimento do outro.

Pelo que constatamos até agora, nos poemas que temos tratado acerca da questão do tempo, cremos ser possível afirmar que a infância pode ser associada a um estado ou a um período de ausência social, ou seja, de felicidade, pureza, de ausência de preocupações e de afastamento relativamente a tudo o que no presente desencanta o

«eu». Nos versos referidos, a visão saudosa desta fase da vida parece ser quebrada por um «acordar» para a realidade, por um «[respirar] fundo e [voltar] para a vida» - v.13, que vai trazer implicações ao nível da continuação do poema. Nos versos seguintes voltamos a reafirmar a nossa certeza de que o «eu» e o menino já não são a mesma pessoa; no entanto, esta é a primeira vez, ao longo de todo o poema, que o próprio eu poético também se apercebe desse facto. Na verdade, volta a constatar que os efeitos do mundo sobre ele já não são semelhantes ao que costumavam ser (o sol parece não o iluminar da mesma forma que o iluminava em criança) o que leva a dúvida a instituir-se, consubstanciada na forma verbal «supor» (v.17), não permitindo já que o eu poético continue a afirmar com convicção ser o mesmo que no jardim cantava. É importante notar ainda a relevância dos advérbios de tempo utilizados em «Jardim» (como «ainda», «agora» e «já») que apontam directamente para o presente, de modo a enfatizar a actual condição do «eu» e a fortalecer o contraponto entre a existência que agora tem e aquela que já teve. Vejamos: o «ainda» (v. 5) parece ser utilizado numa tentativa, ainda que vã, de transmitir uma sensação de permanência do tempo da infância, que vai ser destruída pelo «agora» (vv. 6 - 15), cuja carga disfórica leva o «eu» de volta ao mundo dos adultos, e pelo «já», v.7 e v. 16, que denota uma diferença, no efeito dos elementos naturais sobre o eu, relativamente ao passado. Na verdade, parece que, uma vez mais, o tempo, ou melhor, o seu fluir, leva a melhor e afasta o «eu» de um mundo dominado por descrições eufóricas colocando-o num outro manifestamente disfórico. Neste processo, externo e impossível de ser controlado pelo «eu», a este resta, apenas, o sofrimento e o nascer de um sentimento irremediavelmente nostálgico relativamente a um mundo perdido e irrecuperável.

A este sofrimento e nostalgia inerentes ao fim do mundo da infância associa-se, também, a dor que advém do «vazio da ignorância» (v. 7), com que nos deparamos em «Dói-me»:

Dói-me fundo, muito fundo,
A distância
Que me separa do mundo
Tão profundo da infância.

Mas dói-me ainda mais fundo
O imundo
Vazio da ignorância

(*E.V.*, p. 61)

Na verdade, neste poema encontramos, de forma lapidar, um princípio que percorre toda a pastoral da infância em Carlos Queiroz: a distância que separa o eu poético do mundo da criança é sinónimo não só de uma dor inesgotável, mas também de uma descrença e desilusão relativamente ao presente, levando-o, deste modo, a tentar contrariar o progresso natural da história²⁰⁷ e a empenhar-se em intrusões nostálgicas pelo universo da criança. Deste modo, e tendo em conta que, como já foi referido, «distant time has succeeded distant place as the great focus of pastoral interest»,²⁰⁸ o eu encontra-se, constantemente, atormentado pelo tempo e pelos seus efeitos que sem piedade o afastam irremediavelmente do «(...) mundo/ tão profundo/ da infância» (v. 34). À dor causada pelo afastamento é ainda acrescida, como já referimos, a que deriva do «vazio da ignorância», que podemos identificar com a esterilidade de valores, de beleza, de pureza e de simplicidade que ao longo deste trabalho temos vindo a associar ao mundo do eu poético, ou seja, à idade adulta. Esta nostalgia e melancolia irremediáveis perante uma fase da vida passada é algo que o eu não consegue evitar ou

²⁰⁷ Cf. Peter V. Marinelli, «The pastoral poet reverses the process (and the ‘progress’) of history», *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁸ Cf. *idem*, p. 77.

ultrapassar sendo, deste modo, «Dói-me» um lamento revoltado que tem como base a recordação de um tempo feliz, mas passado e irrecuperável.

Já em «Fogo Posto», que nos retrata uma oscilação entre uma vivência insatisfeita do presente e a saudade de um tempo passado já vivido, como referimos, o tempo institui-se como o demolidor da utopia que o eu poético tenta construir e que se pautava, como não poderia deixar de ser, num retorno à infância. Na verdade, o desejo utópico expresso logo no primeiro verso («voltarei para trás, voltarei para trás...») demonstra a vontade extrema que o eu tem de quebrar todas as barreiras que o separam do mundo da criança; no entanto, como já evidenciamos, o tempo humano institui-se como o responsável pela distância que se estabelece entre o eu e a Infância, pela transformação operada neste último («desfigurado, mutilado, morto.../já podre de mentiras» - vv.37-38), e, principalmente, pela impossibilidade de recorrência desta fase da vida. Assim, deve-se ao seu fluir não só a caracterização negativa atribuída ao eu («vestes/ alheias, feias, encharcadas/ dos frios suores do tempo» - vv. 3-5), mas também aquilo que o motiva a «marchar p'ra um abismo» (v.24). O sentimento nostálgico relativamente a um tempo distante, que permeia toda a pastoral da infância em Carlos Queiroz, está, também, presente em «Fogo Posto», uma vez que é tendo em mente as recordações e as saudades associadas à infância que o levam a dirigir-lhe, utopicamente, um apelo («espera, Infância, que não tardo!», v. 2).

Em suma, o tempo institui-se como um dos elementos fulcrais desta pastoral, já que esta parece ser motivada pelo que advém do fosso que o tempo estabelece entre o eu adulto e a idade da infância, ou seja, de um olhar nostálgico sobre o passado, de uma busca constante de simplicidade numa fase da vida já distante e da certeza de que os portões dourados da infância se encontram fechados para sempre ao eu adulto.

4.2.4 O espaço na pastoral da infância

Apesar de na pastoral da infância, como já foi referido, «distant time has succeeded distant place as the great focus of pastoral interest»,²⁰⁹ não podemos destituir os espaços que aqui encontramos da sua importância, uma vez que também eles se vão instituir como configuradores essenciais deste tipo de poesia. Na verdade, o sentimento predominante nesta pastoral, a nostalgia, encontra-se tanto no desejo de retorno a um tempo perdido, como aos espaços associados à infância ou, numa outra dimensão, à província. Podemos, deste modo, encontrar representados dois tipos de espaços na poesia de Carlos Queiroz: por um lado os directamente associados àquele que já identificámos como o personagem principal desta pastoral e, por outro, os espaços relacionados com o ideal de simplicidade que está na base da pastoral da infância. Segundo Andrew V. Ettin a paisagem da pastoral é caracterizada segundo quatro pontos essenciais: não chama a atenção sobre si, mesmo que possua alguma característica que a distinga, ou algum elemento notável pelas associações que estabelece; não se torna no centro das atenções; é emocionalmente confortável, ou apropriada para os seus habitantes; pode afectá-los pela sua capacidade de ser interpretada e, por fim, a paisagem sugere que de algum modo a presença humana se demora através da continuação da cena natural.²¹⁰ Deste modo, podemos afirmar que o espaço é definido por sentimentos de paz, alegria, pertença, assim como de posse fácil,²¹¹ que tanto poderão ser encontrados nos espaços que associamos à infância, como em divagações acerca da província, desde que despertem no «eu» os sentimentos acima referidos. Assim, na pastoral moderna vamos deparar-nos com espaços substancialmente diferentes daqueles que encontramos na pastoral clássica. Na verdade, se considerarmos

²⁰⁹ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p. 77.

²¹⁰ Cf. Andrew V. Ettin, *op. cit.*, p. 129-130.

²¹¹ Cf. *idem*, p. 129, «the Pastoral place is defined by feelings of peace, contentment, belonging, and along associations, as well as of easy possession».

o espaço como um prolongamento do personagem é natural que aqueles que predominam, na bucólica clássica, sejam os prados, onde o pastor pode desenvolver a sua actividade principal e com os quais está em perfeita consonância; já na pastoral da infância, apesar de o ênfase ser colocado, como já foi referido, na passagem do tempo e nos seus efeitos, encontramos dois espaços explicitamente associados à infância: o jardim e o recreio. Ambos se instituem como espaços lúdicos, onde a criança passa o seu tempo em brincadeiras próprias da idade, porém parece-nos que o jardim se reveste de uma maior importância. Este é o espaço no qual o eu poético adulto tenta, ainda, incluir-se, apesar de serem evidentes os sinais de que tal inclusão já não é possível devido às contingências do tempo («o sol, que em mim agora dá, não brilha tanto, já / Contudo, o mesmo sou/ que no jardim cantou:/ ‘giroflé – giroflé’» - vv. 6-10), e, simultaneamente, o espaço em que se localiza e inclui a criança («menino, que brincas no jardim: /tu, sim, / podias ser um mestre para mim!» - vv. 12-14). cremos, assim, não ser possível falar de um espaço sem tempo, uma vez que são os efeitos do seu fluir que vão determinar a inclusão, ou não, do eu poético num determinado local. Ou seja, a criança, enquanto parte integrante do mundo da infância, pode ser incluída no jardim, ao passo que todas as tentativas de inclusão do eu poético adulto vão falhar. Isto é, parece-nos que as portas do jardim a que a criança tem acesso foram vedadas, aos adultos, pelo fluir inexorável do tempo e pelos efeitos irreversíveis que este provoca no eu - o que nos demonstra, uma vez mais não só o seu papel de demolidor da infância, mas também, de regulador dos espaços a que o «eu» pode aceder – na verdade o jardim constitui-se como um espaço sagrado para as crianças onde os adultos são intrusos.

O segundo tipo de espaços que encontramos na poesia de Carlos Queiroz, a cidade e o campo, liga-se, intimamente, ao ideal de simplicidade ao qual todos os seres humanos aspiram e que está, também, na base de toda a pastoral da infância, uma vez

que esta não se encontra apenas no espaço e no tempo associados à criança. Na verdade, o contraste cidade-campo muito contribuiu para o desenvolvimento desta versão de pastoral, pois para além de agudizar a importância do ideal que apela a um retorno à simplicidade essencial das coisas, possível de ser encontrado junto da singeleza da província, vem mostrar que esta pastoral não é território exclusivo da criança, mas sim dos ideais e valores a ela associados. Cremos, assim, que tanto o retorno aos tempos maravilhosos da infância como o desejo de um retorno à província representam uma busca da inocência perdida,²¹² que só poderá ser alcançada neste tempo já passado ou neste espaço que não é aquele em que o eu adulto se integra. Deste modo, somos conduzidos a um contraste entre a província e a cidade, cuja importância remonta a tempos passados, já que tanto na herança clássica²¹³ como na judaico-cristã a existência pastoral está intrinsecamente associada à criação de cidades, estas instituem-se como o pólo oposto aos pastos e paisagens abertas, e se por um lado representam um grande avanço, por outro têm inerente um princípio de degeneração.²¹⁴ Ou seja, este contraste marca o aparecimento de uma arte pastoral que ajudará a proceder ao distanciamento das complexidades da vida e a alcançar, em última análise, o «esplendor original».²¹⁵ Na verdade, da sua produtividade resulta a distinção, elaborada por Peter Marinelli, entre dois tipos de pastoral da infância (como já foi referido 1.8): uma pastoral citadina e uma pastoral rural²¹⁶ podendo, assim, o espaço consubstanciar-se não só nos locais associados às crianças, mas também numa antinomia cidade-campo, uma vez que, como já referimos,

²¹² Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p. 23.

²¹³ Cf. W.W. Greg, «(...) earliest pastoral poetry with which we are acquainted (...) was itself directly born of the contrast between the recollections of a childhood spent among the Sicilian uplands and the crowded social na intellectual city-lige of Alexandria», «Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal», in Bryan Loughrey, *op. cit.*, p. 80.

²¹⁴ Cf. Peter V. Marinelli, *op. cit.*, p. 10.

²¹⁵ Cf. *idem*.

²¹⁶ Cf. *idem*, p. 78.

«if pastoral lives for us at all at the present time, it lives by a capacity to move out of his old haunts in Arcadian pastures and to inhabit the ordinary country landscapes of modern world, daily contracted by the encroachment of civilization and as a consequence daily more precious as a projection of our desires for simplicity».²¹⁷

Assim, encontramos na obra poética de Carlos Queiroz esta versão rural de pastoral da infância, porém cremos que esta não se apresenta de forma explícita aos nossos olhos, devendo ser procurada ao nível dos ideais e valores preconizados pela pastoral em geral e pela pastoral da infância em particular. Na verdade, se analisarmos o contraste «cidade-campo» à luz do pensamento ocidental²¹⁸ mais comum, que associa a cidade a um espaço de corrupção e confusão e o campo a um sítio de bem-estar e simplicidade, seremos conduzidos a um levantamento das virtudes de um em detrimento dos defeitos do outro e, provavelmente, a considerar este último como um elemento importante para o aparecimento da pastoral, visto o campo ser quase sempre o preferido. No entanto, não foi este o critério que levou à integração deste contraste no âmbito do nosso estudo por duas ordens de razões: primeiro, a pastoral está longe de se instituir, apenas, como uma oposição entre estes dois espaços e, segundo, cremos que esta não é um elemento estruturante da pastoral neste autor (sublinhamos que, até este ponto, temos referido a existência de uma pastoral moderna em Carlos Queiroz sem aludir a este contraste). Ou seja, quando falamos da versão rural de pastoral da infância em Carlos Queiroz não nos referimos, como seu elemento principal, a uma simples oposição entre os aspectos físicos da cidade e do campo, mas sim aos valores e aos ideais associados a cada um deles e, principalmente, à busca da simplicidade inerente ao meio rural que encontramos em poemas como «Cidade», «Província» e o epigrama «37». Recordemos «Cidade»:

²¹⁷ Cf. *idem*, p. 3.

²¹⁸ Cf. Peter Marinelli, «(...) city as a place of corruption and confusion, and with the country as a place of residual wholesomeness and simplicity», *op. cit.*, p. 62.

Na cidade, quem olha para o céu?
- É preciso que passe um avião...
Quem me dera o silêncio, a solidão,
Onde pudesse, alguma vez, ser eu!

Na cidade nasci; nela nasceu
A minha dispersiva inquietação;
E o meu tumultuoso coração
Tem o pulsar caótico do seu.

Ah! Quem me dera, em vez da gasolina,
O cheiro da terra húmida, a resina,
As flores do campo, a leite, a maresia!

Em vez da fria luz que me alumia,
O luar, sobre o mar, em tremulina...
- Divina mão compondo uma poesia.

(Desp., p. 55)

Este poema parece, antes de mais, evidenciar um certo desprezo não em relação à cidade, mas sim à «dispersiva inquietação» que esta suscita no eu. Na verdade, a mecanização que a invade, patente na forma do avião, no cheiro a gasolina, na «luz fria» que ilumina o eu (que deduzimos ser proveniente de um candeeiro de rua) é já um indício de que a cidade, graças ao progresso, perdeu a sua inocência e ingenuidade. Mas, se o eu que encontramos ao longo de toda a poesia de Carlos Queiroz preconiza, precisamente, o retorno a um tempo ou a um espaço onde possa recuperar a ingenuidade e a inocências perdidas, parece que, na sua obra poética este espaço não se vai identificar com o meio citadino (já que a este último é associada uma ideia de artificialidade pois: «há grandes cidades, que são elas próprias infelizes e tristes de ser grandes. Por mais que se estendam, uma nostalgia fá-las dobrar sobre si mesmas e o seu barulho não cobre a voz interior que lhes repete sem cessar: uma grande cidade é uma

coisa contra a natureza»²¹⁹), mas sim com o meio provinciano. Na verdade, a província, graças ao seu «silêncio» e «solidão», e às sensações despertadas pelos odores a si associados («o cheiro da terra húmida, a resina,/as flores do campo, a leite, a maresia» - v. 10) é o pano de fundo ideal (em alternativa ao tempo da infância) para a projecção do desejo humano de simplicidade e para a busca do esplendor natural, apenas passíveis de serem encontrados junto da singeleza dos elementos naturais. A cidade não consegue colmatar as expectativas de simplicidade exigidas pelo eu que, assim, lança um olhar nostálgico a um espaço que não é o seu, numa tentativa vã de que os ideais a si associados superem a artificialidade que caracteriza o espaço citadino e que o auxiliem na perseguição dos valores já aqui referidos. Na pastoral da infância não se preconiza, assim, a superioridade do meio citadino relativamente ao campo, mas sim a primazia das coisas simples relativamente ao convencionalismo e ao artificialismo.

É importante referir que, nesta versão rural de pastoral da infância, que nos permite incluir e enfatizar, no âmbito deste estudo, o contraste entre a cidade e o campo, a busca de simplicidade, a que até agora aludimos, não é o único pilar da pastoral que aqui encontramos. Na verdade detectamos, também, aquele que é o sentimento inerente a toda a pastoral, isto é, uma nostalgia constante, já não por um tempo passado (como já referimos, a infância), mas sim por um espaço que o eu parece nunca ter conhecido ou a que nunca pertenceu, a província:

Se eu tivesse nascido
No seio da província, era fatal
Que o meu sonho maior, o mais sentido
Seria triunfar na capital.
E depois de supô-lo conseguido,
Voltar à terra natal
E ser p'los conterrâneos recebido

²¹⁹ Cf. Rainer Maria Rilke, *apud* Maria Evelina Carreiro Duarte, *op. cit.*, p. 105.

Com palmas e foguetes
Fanfarras, vivas e banquetes
Na Câmara Municipal.

(*Disp.*, p. 98)

Assim, em «Província» parecemos estar no domínio do imaginário, pois encontramos uma nostalgia irremediável originada pelo desconhecimento relativamente a este espaço e à forma de pensar dos que nele habitam; a ponto de levar o eu a questionar-se de como teria sido a sua vida se ao invés de ter nascido na cidade tivesse nascido na província. Cremos que, na resposta a esta questão, o eu nos evidencia o que procura encontrar nas suas incursões nostálgicas por este espaço: a simplicidade, a ingenuidade e a pureza que caracterizam o sujeito que se integra na província e que lhe permitem afirmar, com confiança, que é um «cidadão do mundo». Vejamos: caso o eu tivesse nascido na província o seu «sonho maior, o mais sentido/ seria triunfar na capital» (v. 3-4) e voltar, depois, ao campo para ver o seu feito reconhecido pelos seus semelhantes, não se preconizando, assim, a permanência na cidade (que se institui, apenas, como um local de passagem). Na verdade, o irrealizável parece, neste poema, ganhar terreno à nostalgia, uma vez que assim como não é possível o retorno à infância, por mais que o eu tente provar ao tempo que «é o mesmo que no jardim cantou», também não é possível recuperar aquilo que não se viveu por não ter nascido na província; ou seja, segundo palavras de Carlos Queiroz:

«o passado ‘profundo’ como eu suponho que têm aqueles cuja infância foi vivida em contacto com a natureza, vendo com os seus olhos como crescem as árvores e as plantas, os dias, os animais e os companheiros; ouvindo com os ouvidos todas as vozes do campo, todos os ruídos da terra, todos os silêncios do mundo. Tudo isso preenche e transborda um grande espaço da alma que a mais intensa vida urbana deixa vazio».²²⁰

²²⁰ Cf. Carlos Queiroz, «Alain-Fournier e o mundo da adolescência», *Revista de Portugal*, nº1, 1940, *apud* Maria Evelina Carreiro Duarte, *op. cit.*, p. 110.

O «passado ‘profundo’» a que Carlos Queiroz se refere estabelece uma diferença essencial entre o eu que habita a província e o eu melancólico e nostálgico que nos tem acompanhado ao longo deste estudo. Ao passo que o primeiro é um ser pleno, cuja existência «preenche e transborda um grande espaço da alma», permitindo-lhe viver harmoniosamente o seu presente; o segundo, saudoso de um tempo passado que não volta mais e de um espaço que não lhe pertence entrega-se a considerações melancólicas relativamente à infância ou à província, as quais parecem revestir-se, perante o eu, dos aspectos essenciais da idade do ouro (já que tanto a infância como a província são caracterizadas como uma época e um espaço marcados pela ingenuidade, pela sinceridade e, acima de tudo, pela felicidade).

Se em «Cidade» o eu nos descreve com um relativo desprezo os efeitos que esta parece ter sobre ele (como por exemplo a sua «dispersiva inquietação») e lança, apesar de não conhecer a sua realidade, um olhar nostálgico sobre a província, ou melhor, sobre os valores a ela inerentes, no epigrama «37» encontramos precisamente o contrário. Ou seja, o eu elabora uma descrição de alguém que, contrariamente a ele, viveu um «passado ‘profundo’» em contacto com a natureza, não sendo, assim, constrangido por forças que o compelem a procurar a inocência e a simplicidade perdidas junto dos valores associados à província:

Este, que trouxe do fundo
Da província que o fez gente,
O aroma inconfidente
Dos carneiros e dos fenos,
Não faz a coisa por menos:
Com ar altivo e profundo,
Diz que é cidadão do Mundo.

(*B.T.*, p. 155)

Na verdade, neste poema, o «eu» descreve-nos alguém que não estamos habituados a encontrar na pastoral da infância em Carlos Queiroz. Isto é, um «eu» que vive em harmonia consigo próprio e com o presente e não assolado pela necessidade de regressar a um tempo ou a um espaço passados. Na verdade, a atitude confiante do indivíduo que nos é descrito provém do já referido «passado ‘profundo’» e das experiências que este lhe proporcionou, já que cresceu em contacto com a natureza, sendo impregnado não só com o seu cheiro («este, que trouxe (...) / o aroma inconfidente / dos carneiros e dos fenos» - vv. 1-4), mas também com os seus ideais e valores, os quais o permitem instituir-se como um «cidadão do mundo». Isto é, como um cidadão do qual estão ausentes as angústias ou considerações nostálgicas, uma vez que o eu se harmoniza na perfeição com o tempo e o espaço no qual se inclui.

Em suma, parece-nos que as categorias de tempo e de espaço desempenham uma importância fundamental na consideração da pastoral da infância em Carlos Queiroz. O «eu» que aqui encontramos não é capaz de se enquadrar no seu tempo, o presente, sendo, deste modo, assolado por uma constante necessidade de perseguição do ideal de simplicidade, quer no universo maravilhoso da infância, quer nas visões da província. No entanto, a saudade da vida provinciana (que nunca conheceu) e do mundo maravilhoso da infância (que nunca poderá voltar a viver) transformam-no num ser nostálgico por excelência. Já a versão rural de pastoral da infância que aqui detectamos parece cumprir os desejos de retorno à simplicidade exigidos pelo ideal pastoral que sobreviveu através das constantes incursões pela província e pela alma das suas gentes. Não nos esqueçamos que, sempre que o «eu» necessita de encontrar algo que não é

compatível com a sofisticação da cidade, mas sim com a simplicidade e honestidade intactas que caracterizam o campo, estamos perante uma forma de pastoral.²²¹

4.3 Pastoral da infância - uma versão escapista?

Cremos, assim, que o momento da pastoral da infância pode ser localizado dentro das categorias de tempo ou espaço, uma vez que representa um movimento de retirada em busca de uma inocência perdida, que tanto pode ser reencontrada num período da vida distante, como num local diferente daquele em que o eu se enquadra. Na poesia de Carlos Queiroz, como demonstrámos, a retirada dá-se, também, no âmbito dessas duas categorias: no desejo de retorno ao tempo da infância, pois só este é caracterizado positivamente como um período de simplicidade, ingenuidade e de felicidade ou num olhar nostálgico que o habitante da cidade lança sobre a província, precisamente por nunca a ter conhecido intimamente e lhe associar os mesmos princípios que associa à infância. No entanto, não cremos que nesta poesia se preconize uma retirada permanente para qualquer uma destas categorias, cremos sim que se procura junto de ambas aquilo que falta ao eu no presente (para além de valores e ideais que se perderam com o passar do tempo e com as vicissitudes da vida em sociedade, a felicidade, também ela perdida). Na verdade, a evasão permanente para o tempo da infância ou para a província faz parte do mundo do não concretizável, uma vez que seria impossível ao eu voltar a pertencer a um tempo que já é passado ou a um lugar que nunca foi o seu. Deste modo, cremos que o escape em Carlos Queiroz é apenas momentâneo e institui-se como um acto de fuga a um presente com o qual o eu não se consegue harmonizar, perseguindo o que lhe falta nas suas recordações nostálgicas.

²²¹ Cf. Laurence Lerner, «(...) escape from the sophisticated corruption of the court life into the freshness, simplicity and honesty of an unspoiled countryside, the result is pastoral properly speaking», «The pastoral world: Arcadia and the Golden Age», in Bryan Loughrey, *op. cit.*, p. 136.

A este propósito recordemos os últimos versos do poema «Jardim» (no qual o eu tenta proceder a uma identificação entre si e o menino que costumava brincar no jardim, numa tentativa de encontrar a felicidade no paraíso perdido da infância) tais versos ilustram exemplarmente esta questão: «afasto os olhos húmidos, do lado /desta lembrança quase diluída. /respiro fundo e volto para a vida, /atónito, febril, desencantado...» (vv. 16-19). Nestes versos cremos estar perante a tomada de consciência da impossibilidade de viver preso às recordações do passado, pois deste apenas resta no eu a saudade e ainda que «atónito, febril, desencantado...» (v. 19) é obrigado a abandonar o momento de evasão em que se encontra e «a voltar para a vida» (v. 18), mesmo que a ela não esteja associado o princípio de alegria a que aspira nos momentos de escape. Assim, o impulso para a pastoral sugere, inevitavelmente, o desejo de evasão de uma alma cansada, mas esta é apenas temporária e, desde logo, um prelúdio para um retorno ao tempo presente,²²² no qual o eu se encaixa.

Apesar de identificarmos, na pastoral da infância, que encontramos na obra de Carlos Queiroz, uma evasão em direcção a um determinado período da vida ou a um determinado espaço, cremos ter demonstrado que tal escape é sempre momentâneo e tendo em vista um retorno ao tempo presente, não podendo, assim, a sua obra ser considerada uma forma de literatura escapista. Na senda de Marinelli (segundo o qual «(...) pastoral is not by the widest stretch of imagination an escapist literature in the vulgar sense, if only because, as Horace once pointed out and the eighteenth century was particularly found of quoting, those who *trans mare currunt*, succeed in changing their skies only, not their inmost souls or their way of thinking»),²²³ e de Poggioli (que considera que a «pastoral poetry makes more poignant and real the dream it wishes to

²²² Cf. Peter V. Marinelli, «the impulse to pastoral, universal as it is, must inevitably suggest the desire of the weary soul to escape, but the escape, it will become clear, is only temporary and only a prelude to a return», *op.cit.*, p. 12.

²²³ Cf. *idem*, p. 11.

convey when the retreat is not a lasting but a passing experience, acting as a pause in the process of living, as a breathing spell from the fever and anguish of being»),²²⁴ afirmamos que, apesar dos recuos a um tempo passado ou a um local diferente do seu, o eu continua a ser o mesmo, instituindo-se a retirada momentânea apenas como um processo de pausa na sua vida desarmoniosa com o presente. Na verdade, a retirada temporária representa a busca de algo e transforma-se numa espécie de preparação para o compromisso que o eu tem com o mundo da realidade.²²⁵

4.4 A infância como um constructo mental

4.4.1 Importância da memória na construção da pastoral da infância

Do que ficou dito até este ponto é possível afirmar que a pastoral da infância passa pela ausência da figura do pastor, pela importância atribuída à perspectiva do eu poético adulto, por uma nostalgia relativamente a um tempo passado e por uma busca constante de um ideal de simplicidade que apenas pode ser encontrado no universo remoto da infância. Ou seja, esta pastoral passa pela identificação da infância como uma forma de existência arcádica sendo, deste modo, a tônica colocada quer neste período de vida quer na figura da criança. Esta centralização no universo infantil dá origem, como vimos ao longo dos pontos anteriores, a um eu poético que vive atormentado e em desarmonia com o seu tempo presente, pois é assolado por um desejo de impossível que se consubstancia numa ânsia de retorno à infância. Como enunciámos em 4.2.3 o tempo humano, irreversível e não cíclico desempenha aqui um papel fundamental, pois é a entidade responsável pelo estabelecimento de uma barreira intransponível entre o eu e este período da vida que tanto deseja reviver. Ou seja, acentua a efemeridade dos

²²⁴ Cf. Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 9.

²²⁵ Cf. Peter V. Marinelli, «the temporary retirement to the interior landscape becomes a preparation for engagement with the world of reality, for it is necessary for knowledge to precede action», *op. cit.*, p. 46.

diferentes ciclos de vida do ser humano, a incapacidade de o homem agir perante os avanços do tempo e, sobretudo, a impossibilidade de voltar atrás e de reviver uma época já passada.

Na verdade, a única forma de voltar a ter acesso ao universo maravilhoso da infância e a todos os ideais que ele encerra é pelo recurso à memória, já que esta «(...) surge aqui como um tesouro vagamente perdido mas a cada momento repetível, instaurando uma temporalidade durativa e circular (...)».²²⁶ A memória institui-se, assim, como uma forma de realizar o real, «(...) constrói um outro corpo material que, porque integra os vários tempos (...) não está sujeito à perda absoluta».²²⁷ Deste modo, permite-nos experimentar vezes sem conta um período já passado, criando-se uma relação indissociável entre esta e a temporalidade, já que parece colmatar a impossibilidade que o tempo tem de se repetir, tendo «memória e tempo (...) um efeito retórico de amplificação que, no limite, conduzirá ao pulverizar do presente; a existência das personagens protagonistas fica oscilando entre repetição/ressurreição (...)».²²⁸ Se por um lado o «eu» se vê confrontado com a angústia resultante do avanço progressivo do tempo, resultado de a existência humana parecer ser regulada por contingências de espaço e de tempo que permitem apenas a realização de vivências únicas e irrepitíveis, por outro lado a sua dimensão mental situa-o «(...) em todos os universos interiores vividos (...)».²²⁹ Ou seja, pelo recurso à memória, meio pelo qual a recordação de um tempo passado é organizada e introduzida no presente, «o sujeito perfaz a sua contiguidade e continuidade (...) entre si, no passado, e si, no presente; entre a sua existência corporal desaparecida e ausente e a sua diferente existência

²²⁶ Paula Morão, «Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro», in *Viagens na Terra das Palavras*, Editora Cosmos, Lisboa, 1993, p. 48.

²²⁷ Cf. Helena Carvalhão Buescu, *Chiaroscuro, Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 282.

²²⁸ Cf. Paula Morão, «Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro», in *Viagens na Terra das Palavras*, Editora Cosmos, Lisboa, 1993, p. 49.

²²⁹ Cf. Helena Ferreira Marques, *Motivos e Poética da Infância*, Lisboa, Instituto de Inovação Educacional, 2000, p. 60.

corporal presente e manifesta».²³⁰ O exercício rememorativo, levado a cabo nesta pastoral para se chegar à infância, exige, assim, um posicionamento específico do sujeito no tempo presente (a partir do qual nos fala do passado), uma vez que a infância enquanto infância não está consciente de si mesma sendo, deste modo, indispensável a perspectiva do adulto.

Na verdade é possível afirmar que não existiria pastoral da infância caso não fosse possível proceder a uma recuperação deste período da vida do homem através do recurso a um movimento de retrospecção. Isto é, a pastoral da infância institui-se como uma reconstrução mental de um tempo já passado e irrecuperável, elaborada a partir do presente ou, como já referimos anteriormente, uma percepção de um estado presente e uma interpretação do passado. Parece-nos que, em Carlos Queiroz, a representação da infância procura atenuar o fardo que o presente é para o eu, instituindo-se como o meio mais eficaz para escapar tanto do mundo civilizado como do mundo do adulto. Deste modo, nesta pastoral a memória vai colmatar as expectativas de passado do eu poético adulto ou não fosse a pastoral caracterizada, como se viu, essencialmente pela «(...) art of the backward glance (...)».²³¹

Não podemos deixar de referir que a memória se estabelece ainda como a mediadora entre o eu presente e o eu passado, ou seja, «como filtro nivelador e suavizador, podendo, portanto, operar transformações no valor relativo dos elementos recordados»,²³² pois esta defronta-se «(...) com fenómenos de selecção ou de distorção que quem é agora e se busca no passado introduz no factual que pretende recordar (...)».²³³ Ou seja, no caso da pastoral da infância em Carlos Queiroz, o tempo que é objecto de recriação é sempre eufórico, dominado pela felicidade, pela alegria, pelo

²³⁰ Cf. Helena Carvalhão Buescu, *op. cit.*, p. 282.

²³¹ Cf. Peter Marinelli, *op. cit.*, p. 9-10.

²³² Cf. Paula Morão, *Irene Lisboa Vida e Escrita*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 47.

²³³ Cf. Paula Morão, «Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro», in *Viagens na Terra das Palavras*, Editora Cosmos, Lisboa, 1993, p. 47.

sonho, pela esperança, pela pureza e pela inocência, em contraponto com o tempo presente em que o eu se integra, caracterizado disforicamente, dominado pelo desencanto, pela infelicidade e pela ausência de sonho ou de beleza. Não sabemos ao certo que distância medeia entre a infância do eu e o momento em que, já adulto, procede à sua reconstrução, mas cremos que quanto maior for a distância mais selectiva é a memória, sendo, assim, necessário na consideração dos factos recordados atentar nas circunstâncias presentes que o envolvem, uma vez que «(...) o testemunho que se quer sinceramente objectivo é traído pela consciência de quem escreve e reconstitui, situando e julgando acontecimentos e seus protagonistas em função do lugar a que o conduziu o seu percurso pessoal».²³⁴ Ora, se o «eu» que nos é apresentado se encontra em desarmonia com o tempo presente no qual se inclui, não é descabido considerar que utilize a reconstituição que faz através da memória como um modo privilegiado de enormizar as recordações que dizem respeito à infância.

Nesta pastoral, a memória não é apenas um veículo de recriação de um tempo cronológico já passado procedendo, também, à reconstrução dos espaços físicos que podem estar associados à criança ou à província, uma vez que a cada vivência corresponderá, obrigatoriamente, um espaço no qual esta se desenrola; como exemplo disso temos os poemas «Recreio» e «Jardim». Nos dois poemas encontramos a reconstrução de espaços que são sagrados para a criança, onde esta reina e o adulto é encarado como um intruso. Em «Jardim» enfatiza-se a duplicidade do retorno, que não se dá apenas ao nível do tempo, mas também ao nível do espaço, contudo só o que resulta da invocação do passado se constitui como uma lembrança feliz, uma vez que o jardim no presente é uma destruição da recordação daquele que se conheceu na infância.

²³⁴ Cf. *idem*, p. 18.

Por outro lado, não podemos deixar de voltar a fazer referência ao espaço citadino e provinciano que também figuram nesta pastoral. Se no primeiro nos deparamos com a tentativa de edificação de um espaço citadino que o eu parece conhecer, seguindo assim o mesmo princípio de reconstrução que temos exposto até aqui, já no segundo não parecemos estar no domínio da recriação, mas sim da criação. Na verdade, na nossa opinião, as descrições com que nos deparamos acerca da província não se enquadram no âmbito dos «processos rememorativos»²³⁵ do eu, mas sim no domínio do imaginário. Não nos esqueçamos que o sujeito poético não conhece de facto a realidade da província, logo, limita-se a imaginá-la, idealizando também que junto dela e das suas gentes poderia alcançar os princípios de simplicidade e de ingenuidade a que aspira.

No que diz respeito à importância da memória para a construção da pastoral da infância optámos por não nos determos em nenhum poema em particular, uma vez que qualquer uma das composições representativas de bucolismo moderno já abordadas neste estudo poderia ser ilustrativa desta questão.

Em suma, o acto de lembrar é fundamental na concepção desta pastoral, pois institui-se como a única forma de ser. Assim, lembrar a infância é o único meio através do qual se pode voltar a ser criança, ainda que a recordação da infância seja remetida para o «(...)reino do impossível: ela não passa de uma reminiscência, esfumando-se ante um presente em impasse».²³⁶ Directamente aliada ao acto de lembrar está, assim, como já foi referido, a voz que permeia toda a pastoral da infância: a do eu poético adulto, que clama nostalgicamente o retorno a um universo longínquo e inacessível ao

²³⁵ Termo utilizado em Linda M. Austin, «Children of Childhood: Nostalgia and the Romantic Legacy», *Studies in Romanticism*, vol. 42, 2003, p. 86.

²³⁶ Cf. Paula Morão, «Tempo e memória na ficção de Mário de Sá-Carneiro», in *Viagens na Terra das Palavras*, Editora Cosmos, Lisboa, 1993, p. 46.

ser humano, passível de ser novamente restaurado apenas pelos mecanismos da memória.

4.5 A importância da metapoesia

Na literatura moderna é atribuída uma importância capital à reflexão sobre a literatura, presente não apenas nas próprias obras dos modernistas como, também, em obras dedicadas, exclusivamente, a questões teóricas ou críticas, facto compreensível se considerarmos que a grande conquista da idade moderna passou pela aplicação da inteligência e da reflexão à arte.²³⁷ Na verdade, «(...) a poesia de Carlos Queiroz oferece-nos momentos de grande modernidade, discreto equilíbrio que o poeta consegue. (...) o pendor reflexivo, a par de um despojamento de artificios exteriores fazem com que a sua poesia seja de facto moderna».²³⁸ Este pendor reflexivo é caracterizado por Maria Isabel Rocheta como um dos temas que mais insistentemente se revela ao longo de toda a produção poética de Carlos Queiroz, isto é, a *poética*: «(...) a exposição do escritor, da escrita e das suas relações mútuas».²³⁹ De acordo com Manuel Gusmão, a *poética* é o «(...) movimento pelo qual a poesia se mostra ou se refere a si própria, se programa ou se lê e dá a ler; o modo como se mostra e se imagina no diálogo com outras poéticas e discursos outros: mostraçã e demonstraçã do seu trabalho específico, tentativa de modelar as leituras e os leitores que convoca, produçã de valores, po-ética».²⁴⁰ Assim, a *metapoesia* pode definir-se como a pergunta que a poesia faz sobre si mesma, instituindo-se como uma tentativa de conhecimento do ser que ela é. Deste modo, a arte ganha uma nova dimensã, pois a concepçã metapoética é uma concepçã consciente que se institui como uma oposiçã à ideia de arte como

²³⁷ Cf. Fernanda José Belém da Fonseca Godinho Barrocas, *op.cit.*, p. 45.

²³⁸ Cf. *idem*.

²³⁹ Cf. Maria Isabel Rocheta, *op. cit.*, p. 9.

²⁴⁰ Cf. Manuel Gusmão, *apud* Maria Isabel Rocheta, *op. cit.*, p. 9.

sentimento e expressão. Na verdade, cremos que a função metapoética, ou melhor, o centramento do discurso no código,²⁴¹ indica na literatura a dessacralização do mito da criação, ao expor o processo da criação artística ao leitor, que deixa, assim de o contemplar como algo de inatingível. Assim, a metapoesia não «é «(...) um discurso paralelo ou separado do discurso da poesia, (...), mas precisamente um trabalho interno à própria poesia: mostraçãõ dessa actividade que ela é e eventual tematizaçãõ do seu quê, do seu como e do seu porquê (...)».²⁴²

Não é nosso propósito neste estudo surpreender a concepção de poeta ou de poesia em Carlos Queiroz, mas sim as definições, informações conceituais ou explicações que nos possa dar dentro dos próprios poemas a respeito do tema que nos ocupa, a pastoral da infância. Consequentemente, na tentativa de averiguação de tal facto vamos centrar-nos em duas composições que nos parecem essenciais a este propósito: «Pastoral» e o epigrama «30» de *Breve Tratado de Não Versificação*.

Um dos primeiros poemas com que nos deparamos em *Desaparecido* é «Pastoral». À primeira vista e atentando unicamente no título desta composição poderíamos ser levados a supor que se trata de uma arte poética na qual seriam descritos ou prescritos os princípios do modo bucólico que poderíamos, depois, encontrar ao longo das restantes composições poéticas deste autor. Ou seja, estamos perante uma tentativa de modelizar, de orientar a nossa leitura num certo sentido, criando-nos determinadas expectativas que, no entanto, não vão ser confirmadas ao longo do poema. Seríamos levados a supor que estaríamos perante uma composição poética em que o pastor e o seu gado apascentável assumiriam o papel principal e na qual o prado seria um elemento fundamental já que é nele que normalmente o pastor se integra e desenvolve a sua actividade principal. Contudo, esta ideia é desconstruída logo nos

²⁴¹ Cf. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, *op. cit.*, p. 60.

²⁴² Cf. Manuel Gusmão, *apud* Maria Isabel Rocheta, *op. cit.*, p. 9.

primeiros versos do poema, já que encontramos como protagonista não um pastor, mas sim uma pastora; o apascentar de rebanhos não é considerada uma actividade essencial, já que esta pastora nem sequer tem gado e o prado no qual o pastor e o gado se deveriam incluir é descrito como um espaço longínquo. Vejamos:

Por ser tão leve o teu passar
Na estrada, à tarde, quando vens
De pôr o gado que não tens,
A pastar...

Por ser tão brando o teu sorrir,
Tão cheio de feliz regresso
Do longe prado, onde apeteço
Contigo ir...

Por ser tão breve o teu querer
Alguém que perto de ti passe
E, porque a tarde cai, te abrace,
Sem nada te dizer...

Por ser tão calmo o teu sonhar
Que já é tempo de não ter
Esse rebanho de pascer,
Mas outro de amamentar...

É que eu me perco no caminho
Do grande sonho sem janelas,
De estar contigo no moinho,
Sem o moleiro nem as velas.

(Esp., p. 33)

Assim, podemos afirmar que os elementos característicos do bucolismo tradicional, em «Pastoral», se encontram desvirtuados e vazios do significado que habitualmente lhes associamos. Na verdade, parecemos estar perante um processo de desconstrução do código bucólico clássico como o conhecemos e perante a construção de uma outra versão moderna que se consubstancia em elementos bem diferenciados

dos presentes em versões clássicas. Como averiguámos ao longo do presente estudo, o bucolismo moderno que detectamos em Carlos Queiroz não apresenta coincidências, a não ser ao nível do ideal preconizado, com o bucolismo clássico. cremos que neste poema acontece o mesmo, já que o protagonismo da pastora se parece inserir na fabricação de um quadro de simplicidade que vai culminar na referência ao moinho sem as velas e sem o moleiro. A simplicidade inerente à pastora é-nos demonstrada em versos como: «por ser tão leve o teu passar» (v.1), «por ser tão brando o teu sorrir» (v.5), «por ser tão breve o teu querer» (v.9), «por ser tão calmo o teu sonhar» (v. 13) que enfatizam a centralidade desta figura e nos indicam, desde logo, que todo o poema será construído em seu redor. Assim, a referência que aqui encontramos ao prado, uma vez que ele se encontra destituído da sua função clássica, parece existir, unicamente, como meio de enfatizar o movimento de aproximação da pastora e o efeito que esta provoca no eu, pois neste poema «(...) as referências espaciais estão directamente relacionadas com o retrato idealizado da mulher (...),²⁴³ ou seja, elas parecem existir com o propósito de contribuir para a criação deste retrato. Assim, se o prado longínquo institui uma distância entre o tu e o eu, podemos afirmar que tal afastamento é quebrado pela estrada, que procede à aproximação de ambos: «na estrada, à tarde, quando vens/ de pôr o gado que não tens,/ a pastar...» (vv.2-4). Já o caminho que conduz ao moinho parece-nos simbolizar por um lado um movimento de afastamento relativamente ao mundo civilizado, e por outro uma aproximação a um cenário de simplicidade que se vai construindo ao longo do poema, no qual tanto o moleiro como as velas, sinónimos de civilização, estão a mais: «de estar contigo no moinho,/ sem o moleiro nem as velas» (vv. 19-20).

²⁴³ Cf. João Minhoto Marques, *op. cit.*, p. 174.

De acordo com Manuel Gusmão, sendo a metapoesia o movimento pelo qual a poesia se mostra, da leitura deste poema sobressai a certeza, que aliás ficou confirmada ao longo deste estudo, de que o bucolismo não terá um tratamento convencional na obra de Carlos Queiroz. Deste resta apenas o ideal, pois tanto os espaços como os personagens e suas actividades foram substituídos por outros. Assim, cremos que «Pastoral», sendo um dos poemas iniciais, nos alerta para o que vai acontecer ao longo de toda a produção poética de Carlos Queiroz, ou seja, para o facto de não podermos esperar encontrar uma forma convencional de bucolismo, preparando-nos para o encontro com a versão moderna cultivada por este autor.

Poema ilustrativo desta questão é, também, o epigrama «30», que passamos a transcrever,

Bucólica lembrada! – és mais
Real e bela do que a outra. Agora
É que eu ouvi chiar a nora,
Vi ondular os milharais
E senti a magia entorpecente
Dos cães latindo ao sol-poente

(*B.T.*, p. 148)

Neste epigrama estamos também perante um trabalho de «mostração» que é interno à própria poesia, neste caso diz respeito ao modo de apreender um determinado tipo de bucólica, sendo, assim, possível afirmar que nos encontramos uma vez mais no campo da metapoesia. Na verdade, cremos que a ideia anteriormente exposta (acerca de a metapoesia ser encarada como um processo de «dessacralização do mito da criação») é confirmada nesta composição, uma vez que toda ela se constrói em redor da importância que a memória vai assumir na elaboração e apreensão de uma obra poética. Como referimos no ponto anterior, a memória assume um papel fundamental na pastoral

da infância ao instituir-se como ponte entre o eu e o passado, devido ao abismo que o tempo criou entre ambos, mas aqui o seu papel também não vai ser de somenos importância, já que se institui como o ponto de partida para a criação poética. Logo no primeiro verso com que nos deparamos, «bucólica lembrada! (...)», somos alertados para o facto de nos encontrarmos não só no terreno da metapoesia como também no da ficção. Na verdade, este poema demonstra-nos o processo que presidiu à sua elaboração, ou melhor, o processo criativo em que a memória (não a inspiração) desempenha um papel fundamental. Assim, não encontramos aqui o eu poético diante de uma natureza viva cujas características o estejam a impressionar ou a influenciar no momento presente, mas sim perante o quadro mental que o eu possui desta e que descreve de modo a dar origem ao poema. A memória parece instituir-se, assim, como o constructo literário privilegiado para a recriação do universo bucólico, já que a visão deste é «(...)quase sempre artificial e filtrada pela memória (pessoal ou literária) que ficcionaliza o passado (vivido ou lido pelo eu)».²⁴⁴

Deste modo, neste epigrama temos patente a noção de que a poesia de Carlos Queiroz não tem como objectivo uma construção da natureza segundo um princípio realista, de acordo com Teócrito, ou mais idealizado, de acordo com Virgílio, uma vez que o elemento que vai ser enaltecido é o valor da ficção em si, ou não fosse esta uma obra particular pela carga reflexiva que tem. A ficção assume uma feição dominante, a tal ponto que é maior a beleza da «bucólica lembrada», invocada através de reminiscências do «eu» poético, do que aquela que é construída a partir do real. No segundo verso, o advérbio de tempo «agora» ilustra-nos a possibilidade que o eu tem, presentemente, e pelo recurso a processos rememorativos de experienciar novas sensações, as quais nunca conhecera ou que nunca lhe tinham sido antes dadas a

²⁴⁴ Cf. João Manuel Minhoto Marques, *op. cit.*, p. 176.

experimental e que são fruto do seu processo de recriação mental: «é que eu ouvi chiar a nora,/ Vi ondular os milharais/ E senti a magia entorpecente/ Dos cães latino ao sol-poente» (vv.3-6). A ficção, ou melhor, a criação a partir da imaginação e o retomar através da memória instituem-se, assim, como a única forma possível de experienciar ou re-experienciar determinadas sensações ou determinados tempos. Assim, parecemos encontrar-nos perante a impossibilidade de elaborar uma descrição de uma paisagem real diante da qual o eu se encontre, uma vez que só a conseguirá descrever quando esta estiver bem interiorizada e puder ser recriada pelos recursos da memória, ou seja,

«na poesia de Carlos Queiroz não se pretende simular a construção da natureza segundo uma técnica realista; pelo contrário, o elemento que se evidencia é o valor da ficção em si – o que, aliás está de acordo com a poética laboriosamente edificada ao longo de toda a sua obra, mas sobretudo em *Breve tratado de não-versificação*. A insistência no valor da poesia e, globalmente, na funcionalidade da literatura assumem um relevo notório neste poema, cuja obra reflecte sobre si própria, em constante processo».²⁴⁵

²⁴⁵ Cf. *idem*, p. 176.

CONCLUSÃO

No início deste estudo enunciámos como objectivo a demonstração, a partir da leitura da obra poética de Carlos Queiroz, de que é possível encontrar, no século XX, uma forma de bucolismo que não coincide com o clássico, mas sim uma manifestação de bucolismo moderno que se consubstancia na pastoral da infância. Findo o trabalho acreditamos que é efectivamente possível falar de bucolismo moderno em Carlos Queiroz e mais precisamente numa pastoral da infância. Depois de termos verificado que a tradição crítica literária oscila entre uma perspectiva modal e uma perspectiva genológica de bucolismo adoptámos como premissa de trabalho uma perspectiva modal, uma vez que os modos são constantes literárias com as quais nos deparamos nas obras, em todas as alturas, ou seja, que se aplicam a todos os períodos literários, que não estão totalmente sujeitas a categorias históricas e socioculturais, permitindo assim a sua ocorrência no século XX.

Reconhecida a importância de Teócrito e de Virgílio como principais pilares do bucolismo, procedemos ao levantamento dos elementos principais das suas obras.

Atentámos, ainda, na evolução sofrida pelo termo «pastoral», o que nos conduziu à pastoral da infância - designação que podemos aplicar não só à busca de simplicidade, mas também a uma necessidade de transferir os aspectos relacionados com a idade do ouro para um tempo marcado pela inocência e do qual todos nós nos conseguimos recordar. Na modernidade identificámos duas formas possíveis desta pastoral: uma pastoral citadina e uma pastoral rural. Verificámos, também, que ambas são construídas sob a égide da criança e procedem a uma descomplexificação do tempo, que se vai identificar com o período maravilhoso da infância, e do espaço, que se consubstancia não só nos locais associados às crianças, mas também numa antinomia cidade-campo.

Tendo ficado desde cedo enfatizado o papel relevante que a criança vai desempenhar nesta pastoral do século XX, julgámos necessário clarificar que o seu protagonismo não surgiu *ex abrupto*, mas sim como resultado de um longo processo de evolução não só dos conceitos de criança e de infância, como também da evolução do sector da literatura para a infância. Na verdade, cremos que a evolução do conceito de criança contribuiu para o desenvolvimento da literatura para a infância e, conseqüentemente, para a introdução da criança no sistema literário, como leitora e também como protagonista.

No que diz respeito a Carlos Queiroz tínhamos como objectivo inicial verificar as publicações literárias em que colaborou, os movimentos que seguiu e as personalidades que o influenciaram, já que, conjuntamente, todos estes elementos contribuíram para a sua formação poética. Destacámos a revista *presença* por nela ter colaborado assiduamente e nela se encontrar publicada a maior parte da sua obra poética. Porém, o papel de relevo que desempenhou nesta publicação, não se deveu apenas à sua colaboração assídua, mas também à acção que desempenhou enquanto agente de ligação entre o grupo do *Orpheu* e o da *presença*. Esta proximidade relativamente ao grupo da *presença* tem levado a crítica literária a debater-se, ao longo dos tempos, com o lugar que Carlos Queiroz deve ocupar na nossa história literária, ou melhor, com a sua posição nos quadros da *presença*: se seria um simples colaborador ou se partilharia laços mais fortes com a referida publicação. A este propósito citámos a conhecida tese de David Mourão-Ferreira que o enquadra no seio dos *presencistas*, já que na sua obra, principalmente na que foi publicada durante os anos em que colaborou na *presença*, é visível uma certa nostalgia da província, denotando a obra poética de Carlos Queiroz uma construção de quadros provinciais e a expressão de desejos ou aspirações, típicos de um cidadão, relativamente à província.

Por fim, dedicámos o quarto capítulo à pastoral da infância em Carlos Queiroz, começando por identificar aquilo que sobreviveu do bucolismo no século XX, ou seja, o «ideal pastoral». Ainda que quase irreconhecível e muito desvitalizado desempenhou um papel primacial no desenvolvimento da pastoral moderna, uma vez que funcionou como motivo inspirador de novas pastorais. Assim, voltámos a afirmar a nossa convicção de que é possível falar de pastoral na obra de alguns autores do início do século XX, e, mais precisamente, em Carlos Queiroz. Tal possibilidade deve-se à já referida evolução do termo pastoral que, num sentido moderno, deixa de se reportar apenas a uma literatura sobre pastores diferenciando-se, em termos de sentido e conteúdo, daquela que lhe era associada na época de vigência do género bucólico, transformando-se, assim, em qualquer forma de literatura que lide com as complexidades da vida humana à luz de um cenário de simplicidade.

Creemos ter sido importante para este estudo a definição a que procedemos tanto de criança como de infância. Depois de abordados estes dois termos a partir de uma perspectiva geral partimos para uma observação particular, tentando defini-los a partir da obra poética de Carlos Queiroz. Deste modo, apurámos que a infância se institui como um tempo ideal, dominado por sentimentos positivos e do qual a maldade, a crueldade e os sentimentos a estes ligados estão ausentes, ou seja, a esta estão associadas a ingenuidade e a simplicidade primitivas que ainda não foram destruídas pela vida. No que diz respeito à figura da criança encontrámo-la apresentada de duas formas: por um lado, através de uma representação positiva, como pura, meiga e boa e, por outro lado, através de uma representação que denota um carácter mais negativo. No entanto, apesar desta dupla representação, a predominante nesta obra poética é a primeira descrita, ou seja, a que é coerente com a descrição que elaborámos de infância. Ou seja, se esta última foi caracterizada como um tempo marcado pelo sonho, pela

beleza, pela felicidade e, principalmente, pela simplicidade, as crianças que nela se inscrevem são, necessariamente, boas e ingênuas.

Chegámos, assim, à sistematização daqueles que considerámos serem os elementos configuradores da pastoral da infância em Carlos Queiroz, nomeadamente: a ausência da figura do pastor, a relevância da perspectiva do adulto, o tempo como elemento desagregador da infância e a representação do espaço. A personagem principal da bucólica clássica, o pastor, dissolveu-se na pastoral da infância, tendo o seu lugar sido ocupado pela figura da criança chamando-se, assim, a atenção para a consonância entre estas duas figuras: concluímos ainda que um dos elementos essenciais desta pastoral é o ponto de vista a partir do qual é escrita, ou seja, o do adulto. Na verdade, a infância é uma instância espaço-temporal que só pode ser alcançada através do olhar retrospectivo; deste modo, foi a perspectiva do eu poético adulto que encontramos ao longo desta pastoral, uma vez que é através da sua visão que nos vai dar, por um lado, a sua percepção de um estado presente e, por outro, a interpretação que faz do passado.

Tendo procedido a uma identificação entre a pastoral e o referido olhar retrospectivo, fomos conduzidos ao papel fulcral que o tempo humano, irreversível e não cíclico aqui desempenha, uma vez que se instituiu como o responsável pelo hiato que se estabelece entre o presente e o passado. O que nos levou, ainda, ao princípio que anima toda a pastoral da infância: a pastoral não passa apenas pela percepção de um estado presente, mas sobretudo pela interpretação de um estado passado. Os dois tempos-chave são, assim, o presente e o passado remoto, sendo apagadas quaisquer referências ao período de vida que fica compreendido entre eles e enfatizada a importância da infância.

Deparámo-nos, também, com aquele que identificámos como o sentimento predominante nesta pastoral, a nostalgia, tanto no desejo de retorno a um tempo

perdido, como aos espaços associados à criança ou, numa outra dimensão, à província. Podemos, deste modo, afirmar que encontramos na obra poética de Carlos Queiroz a representação de dois tipos de espaços: por um lado os directamente associados à criança; por outro, os relacionados com o ideal de simplicidade que está na base da pastoral da infância e se consubstanciam na província. Defendemos, assim, que tanto o retorno aos tempos maravilhosos da infância como o desejo de um retorno à província representam uma busca da inocência perdida, que só poderá ser alcançada num tempo já passado ou num espaço que não é aquele em que o eu adulto se integra.

Creemos ter ainda demonstrado, por outro lado, que o escape é sempre momentâneo e tendo em vista um retorno ao tempo presente não podendo, assim, a sua obra ser considerada uma forma de literatura escapista.

Evidenciámos, também, a importância que a memória vai desempenhar nesta pastoral, uma vez que é a única forma de voltar a ter acesso ao universo maravilhoso da infância e a todos os ideais que encerra. Permite, também, experimentar vezes sem conta um período já passado, criando-se uma relação indissociável entre esta e a temporalidade, já que parece colmatar a impossibilidade que o tempo tem de se repetir. Na pastoral da infância, a memória não é apenas um veículo de recriação de um tempo cronológico passado, já que procede, também, à reconstrução dos espaços físicos que podem estar associados à criança ou à província. Directamente aliado ao acto de lembrar encontramos a voz que permeia esta pastoral: a do eu poético adulto, que apela nostalgicamente ao retorno a um universo longínquo e inacessível ao ser humano, passível de ser novamente restaurado apenas pelos mecanismos da memória.

Apesar de termos identificado o tema da metapoesia como um dos que mais fecundamente se manifesta ao longo da produção poética de Carlos Queiroz, o nosso objectivo passava, unicamente, por revelar as definições e informação conceituais que

encontrássemos incluídas na sua obra acerca do tema que nos ocupou ao longo deste estudo. Assim, seleccionámos como elemento de trabalho dois poemas deste autor que, apesar de à primeira vista parecerem uma arte poética na qual seriam descritos ou prescritos os princípios do modo bucólico que poderíamos, depois, encontrar ao longo da restante composição poética deste autor tais expectativas, no entanto, não se confirmaram ao longo dos poemas. Na verdade, sendo a metapoesia o movimento pelo qual a poesia se mostra, da leitura das composições que seleccionámos a este propósito, sobressaiu a certeza, que aliás ficou confirmada ao longo deste estudo, de que o bucolismo não tem um tratamento convencional na obra de Carlos Queiroz.

OBRAS DE CARLOS QUEIROZ

QUEIROZ, Carlos, *Desaparecido. Breve Tratado de Não-Versificação*, prefácio de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Edições Ática, 1984.

_____, *Epístola aos Vindouros e outros poemas*, prefácio de David Mourão-Ferreira, Lisboa, Edições Ática, 1989.

OBRAS SOBRE CARLOS QUEIROZ

AZEVEDO, F. Alves de, «Fernando Pessoa e Carlos Queiroz, poetas portugueses contemporâneos», *Mensagem*, 4, Julho de 1939, pp. 6-7.

BARROCAS, Fernanda José Belém da Fonseca Godinho, *Carlos Queiroz: Poesia e Projecto*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, dissertação de mestrado, 1993.

CARMO, Carina Infante do, «A infância num poema de Carlos Queiroz», *Colóquio/Letras*, 140/141, Abril-Setembro, 1996, pp.234-240.

CASTILHO, Guilherme de, «A “hora” de Carlos Queiroz», *Estrada Larga*, 3, Antologia do Supl. «Arte e Cultura» do Comércio do Porto, Porto Editora, pp. 281-283.

CIDADE, Hernâni, «O poeta Carlos Queiroz», *Diário Popular*, 28-11-49.

CINATTI, Rui, «O crente», *Diário Popular*, 2-11-49.

COELHO, Eduardo do Prado, «Carlos Queiroz ou a poesia como não-versificação», in *A palavra sobre a palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, pp.73-91.

DUARTE. Maria Evelina Carreiro, *Carlos Queiroz. Subsídios para o estudo da sua obra*, Lisboa, Faculdade de Letras da, dissertação de licenciatura, 1960.

FERREIRA, António Manuel, «Carlos Queiroz na *presença*», *Mealibra* 10, série 3, 2002, pp. 132-134.

FERRO, António, «Carlos Queiroz», *Diário Popular*, 2-11-49.

MANSO, Joaquim, «Carlos Queiroz», *Diário de Lisboa*, Suplemento Literário de 1/11/35, p.2.

MARQUES, João Manuel Minhoto, *O discurso bucólico na poesia de Francisco Bugalho*, Faro, Universidade do Algarve, dissertação de doutoramento, 2002, pp.173-186.

_____, «Ecos de França no Segundo Modernismo Português – A Poesia de Carlos Queiroz», in *Relações Literárias Franco-Peninsulares*, Lisboa, Edições Colibri, pp.413-424.

MONTEIRO, Adolfo Casais, «Carlos Queiroz: Desaparecido», in *A poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977, pp. 215-220.

MOURÃO-FERREIRA, David, «Carlos Queiroz, herdeiro do simbolismo», in *Presença da Presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 173-185.

NEMÉSIO, Vitorino, «Um tratado poético», *Diário Popular*, 9-12-45.

OLIVEIRA, José de Osório, «O Carlos», *Diário Popular*, 2-11-49.

OSÓRIO, João de Castro, «Desaparecido», *Diário Popular*, 2-11-49.

PEREIRA, Hélder de Moura, «Est'alma inquieta», *Diário de Notícias*, 25-11-84.

PIMENTEL, Fernando J. Vieira, *A poesia da presença (1927-1940). Tradição e Modernidade*, 2 vols., Ponta Delgada, Universidade dos Açores, dissertação de doutoramento, 1987, pp. 466-485.

RÉGIO, José, «Palavras», *Diário Popular*, 2-11-49.

REIS, Vanda, *Metapoesia em Carlos Queiroz, Tema Presencista?*, Faro, Universidade do Algarve, dissertação de licenciatura, 2003.

RIBEIRO, Álvaro, «À luz da filosofia», *Diário Popular*, Lisboa, 2-11-49.

RIBEIRO, António Lopes, «Carlos Queiroz ou o equilíbrio», *Diário Popular*, 2-11-49.

ROCHETA, Maria Isabel, *Para o estudo da poética na poesia de Carlos Queiroz*, Lisboa, Faculdade de Letras, provas complementares de doutoramento, 1988.

SÁ, Pedro de Moura e, «Em vez do silêncio», *Diário Popular*, 2-11-49.

_____, «Depoimentos sobre Carlos Queiroz», in *Literatura e Vida*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1960, pp.244-264.

SIMÕES, João Gaspar, «Crítica literária. Carlos Queiroz e a poesia pós-Fernandina», *Diário de Notícias*, Suplemento «Cultura», 4/1/87, p. II.

_____, «Crítica Literária. Carlos Queiroz e o provincianismo dos não provincianos», *Diário de Notícias*, Supl. de 12/4/84, p.17.

_____, «Uma viagem de sonho», *Diário Popular*, 2-11-49.

_____, «De como uma crítica romântica admira um poeta clássico», *Diário de Lisboa*, 28-02-36.

_____, «Carlos Queiroz», in *Crítica II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 170-176.

_____, «Carlos Queiroz», in *Retratos de Poetas que eu conheci*, Porto, Brasília Editora, 1974, pp. 207-223.

TEIXEIRA, Fernando, «Madrugada em Paris», *Diário Popular*, 2-11-49.

OUTRAS OBRAS

ALPERS, Paul, *What is Pastoral?*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996.

ARISTÓTELES, *Poética*, Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2000.

AUSTIN, Linda M., «Children of Childhood: Nostalgia and the Romantic Legacy», *Studies in Romanticism*, vol. 42, 2003, pp. 75 a 98.

BERNARDES, José Augusto Cardoso, *O Bucolismo Português. A Écloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Livraria Almedina, 1988, pp. 13 a 28.

BOLÉO, Manuel de Paiva, *O Bucolismo de Teócrito e de Vergílio*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936.

BUESCU, Helena Carvalhão, *Chiaroscuro, Modernidade e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 2001, p. 171 a 292.

BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, *História da Literatura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, pp. 91-96.

CARLOS, Luís Adriano, «O classicismo modernista de José Régio», *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Línguas e Literaturas*, II série, vol. III, 1991, pp. 103-134.

COELHO, Eduardo do Prado, «Situação da poesia da *presença*», in *A Palavra sobre a palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1971, pp. 19-39.

COELHO, Jacinto do Prado, «A crítica presencista», in *Ao contrário de Penélope*, Venda Nova, Bertrand Editora, 1976, pp. 259-263.

CUNHA, José de Melo, *Para a história da presença: determinação e implicações de uma pré-presença*, Lisboa, Faculdade de Letras, dissertação de licenciatura, 1965.

ETTIN, Andrew V., *Literature and the Pastoral*, New Haven and London, Yale University Press, 1984.

FIEDLER, Leslie A., *No! In Thunder: Essays on Myth and Literature*, Boston, Beacon Press, 1960, pp. 215-291.

FILLO, Linhares, «A modernidade da poesia de Fernando Pessoa», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Fundação Engenheiro António de Almeida, s/d, pp. 29 a 39.

GENETTE, Gérard, *Introdução ao Arquitexto*, Veja, 1986.

- GIFFORD, Terry, *Pastoral*, London, Routledge, 1999.
- GIL, José, *A infância no devir-outro, diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio D'água, 1999, pp. 83 a 97.
- GOMES, José António, *Para uma história da literatura Portuguesa*, Lisboa, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas, s/d.
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, modernismo e vanguarda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, pp. 7-24, pp. 35-51, pp. 69-87.
- _____, «Uma aproximação ao Neo-Barroco», in *Os problemas da Modernidade*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- _____, *A poesia da presença e o aparecimento do Neo-Realismo*, Porto, Brasília Editora, 1981, p.11-126.
- HORÁCIO, *Arte Poética*, Introdução, tradução e comentários de R.M.Rosado Fernandes, Editorial Inquérito, Mem Martins, 2001.
- HOURCADE, Pierre, «O ensaio e a crítica na presença», *Colóquio Letras*, 38, Julho, 1977, pp. 20-28.
- JENKS, Chris, *Childhood*, New York, Routledge, 1996, pp. 1 a 32.
- LEAL, Ana Maria Gottandi, «Alberto Caeiro: a visão inocente», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2000, pp. 217 a 229.

LISBOA, Eugénio, *O segundo modernismo em Portugal*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1977.

_____, «A presença e a ficção», *Colóquio/Letras*, 38, Julho, 1977, pp. 13-19.

_____, *Poesia Portuguesa: do 'Orpheu' ao neo-realismo*, Lisboa, Instituto de cultura e Língua Portuguesa, 1986.

LOPES, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio – estudos de literatura portuguesa contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987; «Primeiro Modernismo», pp. 457-460; «Entre o Modernismo e a Tradição», pp. 617-629; «Órgãos do Segundo Modernismo», pp. 625-629; «Doutrina Literária Presencista», pp. 630-654.

LOPES, Óscar, e A.J. Saraiva, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 17ª ed., 1996, pp. 993-1021, 1016-1021.

LOPES, Óscar e Maria de Fátima Marinho (dir.), *História da Literatura Contemporânea. As correntes contemporâneas*, vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, 2002, pp. 11-50.

LÓPEZ, Francisco Estrada, *Los libros de pastores en la literatura española*, Madrid, Editorial Gredoes, 1974.

LOUGHREY, Bryan (ed.), *The pastoral mode*, London/Basingstoke, Macmillan, 1984.

LOURENÇO, Eduardo, «Presença ou a contra-revolução do Modernismo Português?», in *Tempo e Poesia*, 2ª ed., Lisboa, Relógio D'água, s/d, (1987), pp. 143-168.

_____, «O desespero humanista de Miguel Torga e o das novas gerações», in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Gradiva, 2003, pp. 69-99.

_____, «Pessoa e o tempo», in *IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, s/d, pp. 155 a 165.

MACHADO, Álvaro Manuel (org.), *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença, 1996, pp. 526,527,395.

_____, «A poesia da *presença* ou a retórica do eu», *Colóquio/Letras*, 38, Julho, 1977, pp. 5-12.

MARINELLI, Peter V., *Pastoral*, London, Methuen, 1971.

MARQUES, Helena Ferreira, *Motivos e Poética da Infância*, Lisboa, Instituto de Inovação Educacional, 2000.

MARQUES, João Manuel Minhoto, *O discurso bucólico na poesia de Francisco Bugalho*, Faro, Universidade do Algarve, dissertação de doutoramento, 2002, pp. 188-225.

MARX, Leo, *The Machine in the garden*, Technology and the Pastoral Ideal in America, New York, Oxford University Press, 1964.

MILLS, Jean e Richard Mills, *Childhood Studies: a reader in perspective of childhood*, London, Routledge, 2000.

MOISÉS, Massaud, *A criação Literária, Poesia*, 10ª ed., Cultrix, São Paulo, 1987, pp. 45 a 73.

MONTEIRO, Adolfo Casais, *A poesia da presença*, Ministério da Educação e da Cultura, Rio de Janeiro, 1959, pp. 11-42.

_____, *O que foi e o que não foi o movimento da presença*, prefácio, organização e notas de Fernando J. B. Martinho, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.

_____, *A poesia portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977; «Orpheu», pp. 97-106; «Depois do Orpheu», pp. 147-161.

MONTEIRO, George, «The corpse amid the flowers: Fernando Pessoa's o menino de sua mãe and its tradition», in *Actas do IV Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2000, pp. 257 a 271.

MORÃO, Paula, *Viagens na Terra das Palavras*, Editora Cosmos, Lisboa, 1993.

_____, *Irene Lisboa Vida e Escrita*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 47 a 52, 142 a 146.

MOURÃO-FERREIRA, David, «Caracterização da *presença* ou as definições involuntárias», in *Presença da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 23-44.

_____, «Introdução», in *Presença da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 11-20.

_____, «Sobre a poesia da *presença*», in Amaral, F. Pinto do, et alii, (org.), *Um século de poesia (1888-1988). A Phala*. Edição Especial, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, pp.51-55.

_____, Prefácio da obra poética de Carlos Queiroz, vol. I, *Desaparecido. Breve tratado de não-versificação*, Lisboa, Ática, 1984, pp. 9-18.

NEMÉSIO, Vitorino, *Conhecimento de poesia*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1977, pp. 169-172 e 173-176.

NUNES, Maria Teresa Arsénio (org.), *A poesia da presença*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1982.

PANOFSKY, Erwin, *O significado das artes visuais*, Lisboa, Presença, 1989, pp. 185 a 199.

PIMENTEL, Fernando J. Vieira, *A poesia da presença (1927-1940). Tradição e Modernidade*, 2 vols., Ponta Delgada, Universidade dos Açores, dissertação de doutoramento, 1987, pp. 21-158.

_____, «Em torno do movimento da *presença*: modernismo e vanguardas», *Colóquio/Letras*, 140/141, Abril-Setembro, 1996, pp.241-245.

_____, «Da ‘pré-presença’ à *presença* – o nascimento de uma geração», *Leituras*, Revista da Biblioteca Nacional, nº12, Primavera-Outono, 2003, pp. 17-45.

_____, *Presença: labor e destino de uma geração (1927-1940)*, Coimbra, Angelus Novus, 2003.

POGGIOLI, Renato, *The oaten flute, Essays on pastoral poetry and the pastoral ideal*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.

RÉGIO, José, *Páginas de doutrina e crítica da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977.

ROCHA, Clara, *Revistas Literárias do século XX em Portugal*, Coimbra, Faculdade de Letras de Coimbra, dissertação de doutoramento, 1985.

- ROCHA, Natércia, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1984.
- RODRIGUES, Nuno Simões (organização, introdução e notas), *Traduções Portuguesas de Teócrito*, Lisboa, Universitária Editora, 2000.
- SÁ, Pedro de Moura e, «Carlos Queiroz – Homenagem a Fernando Pessoa com os excertos das suas cartas de amor e um retrato por Almada», *Bulletin dès Études Portugaises et de L'institut Français au Portugal*, fasc. 1, Coimbra, 1973, p.106.
- SEIXO, Maria Alzira, «Nature des formes lyriques», *Ariane*, nº1, 1982, pp. 151-159.
- SENA, Jorge de, *Régio, Casais, a presença e outros afins*, Porto, Brasília Editora, 1977; «Conferência Comemorativa – o Cinquentenário da *presença*», pp. 17-33; «A poesia da *presença*», pp. 59-68; «A poesia da *presença* (1967)», pp. 69-80.
- SHORE, David R., *Spenser and the Poetics of Pastoral: A study of the world of Colin Clout*, Kingston, McGill-Queen's University, 1985, pp. 10-14.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «Teorização Literária», in AAVV, *Actas do X Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa e do I Colóquio Luso-Brasileiro de Professores Universitários de Literatura de Expressão Portuguesa*, Lisboa/Coimbra/Porto, Instituto de Cultura Brasileira – Universidade de Lisboa, pp. 259-273.
- _____, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990, p. 13-31.
- _____, *Teoria da Literatura*, 8ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 2000.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel, «El Segundo Modernismo Português», in Gavilares, José Luís e António Apolinário (eds.), *História de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 547-557.

SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva histórica da poesia portuguesa*, Porto, Brasília Editora, 1976, pp. 213 a 343, pp. 333-335.

_____, *José Régio e a História do movimento da presença*, Porto, Brasília Editora, 1977.

TAYLOR, Larry E., *Pastoral and Anti-pastoral Patters in John Updike's Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1971, pp. 1-29.

THACKER, Deborah Cogan e Jean Webb, *Introducing Children's Literature: From Romanticism to Postmodernism*, New York, Routledge, 2002, pp. 1-26.

VIRGÍLIO, *Bucólicas*, introdução, tradução do latim e notas de Maria Isabel Rebelo Gonçalves, Lisboa, Verbo, 1996.

WELLEK, René e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Publicções Europa-América, 1962, p. 281 a 297.