



## *Et in Arcadia ego* — violência e morte no espaço campestre

*Et in Arcadia ego* — violence and death in the country landscape

João Minhoto Marques  
Universidade do Algarve

**PALAVRAS-CHAVE:** CAIM, CAMPO, CIDADE, BUCOLISMO, PAISAGEM, MODERNIDADE.

**KEYWORDS:** CAIN, COUNTRY, CITY, PASTORAL, LANDSCAPE, MODERNITY.

Na narrativa bíblica do Génesis, é no campo (Gn 4, 8) que ocorre a morte de Abel, às mãos de Caim. Este, como consequência do seu acto, tem de abandonar aquele espaço, sendo condenado à errância e acabando por construir uma cidade (Gn 4, 11-17).

A escassez de factos e de explicações na história de Caim e Abel tem sido notada, sublinhando-se não apenas a rapidez com que decorre, como incoerências lógicas e lacunas (Sellier, 1988, pp. 256-257). Esta economia narrativa (e também descritiva) obriga-nos, de um outro ponto de vista, a valorizar o que é efectivamente veiculado pelo discurso, mesmo quando o narrador refere ou se detém em elementos que poderiam, pela sua natureza ou função diegética imediata (mas não simbólica), suscitar dúvidas quanto à sua centralidade. Um desses elementos parece ser o que diz respeito ao conjunto de referências ao espaço. Na verdade, se, por exemplo, nos demormos no versículo oitavo do referido capítulo quarto, não poderemos deixar de notar como, no momento crucial da narrativa (que corresponde à morte de Abel), a notação espacial (“E, como estavam no campo” [A Bíblia de Jerusalém, 1985, p. 36]) adquire um relevo digno de nota, não só pela posição que ocupa, como pela parcela significativa do espaço textual a ela dedicada.

De facto, o “campo” é, aqui, o lugar que, em certa medida, se contrapõe ao “jardim de Éden”, do qual está separado pelos “querubins” e pela “chama da espada fulgurante” (*A Bíblia de Jerusalém*, 1985, p. 36) a que se refere o final do capítulo terceiro (Gn 3, 24). Institui-se, ainda, como sinónimo de “solo” (*A Bíblia de Jerusalém*, 1985, p. 36) — referindo-se este lexema ao lugar a partir do qual o sangue derramado de Abel clama para Deus (Gn 4, 10) — ou mantendo, pelo menos, uma relação metonímica com este último vocábulo. Trata-se, de facto, do “solo fértil” (*A Bíblia de Jerusalém*, 1985, p. 37), o “solo de onde [o homem] fora tirado” (*A Bíblia de Jerusalém*, 1985, p. 36) (mas, na sequência da queda de Adão, transformado em objecto de trabalho, pois destinado ao cultivo), e será, de seguida, o termo opositivo de cidade, na medida em que este vocábulo designa o espaço que Caim constrói após a sua condenação à errância (Gn 4, 17).

Esta articulação é reforçada pelas diferenças que separam os irmãos, as quais, por seu turno, se inscrevem no contexto dos valores e das características do imaginário pastoral. Como bem notou Northrop Frye, a representação do jardim edénico faz-se através do recurso a imagens constitutivas de uma ideia de oásis, nomeadamente, imagens “de árvores e de água” — facto que deve ser compreendido no âmbito de uma valorização deste tipo de imagética por um povo que provém do deserto e para quem aquele oásis sinaliza a “criação divina” e a “ordem providencial” (Frye, 1984, p. 204). Na verdade, como acrescenta o grande crítico canadiano, “Cette imagerie paradisiaque débordé jusqu’à un certain point, comme elle le fera dans toute la littérature par la suite, sur l’imagerie pastorale idéalisée” (Frye, 1984, p. 204).

Não espanta, portanto, que a utilização recorrente de metáforas ou de referências pastorais se estenda ao Novo Testamento — sendo porventura a mais importante a que diz respeito à figuração de Jesus Cristo como “Bom Pastor”. Aliás, a valorização das dimensões sacrificial e salvífica implícitas nesta figura já estão presentes na representação de Abel, o qual, como sabemos, foi pastor, tendo sido capaz de, nesse estatuto, obter, com o sacrifício dos seus animais, o agrado divino (Gn 4, 4). Caim, pelo contrário, como agricultor, não conseguiu o mesmo favor de Deus ao oferecer os resultados do trabalho do solo (Gn 4, 5). Tornam-se, deste modo, notórias não apenas a predilecção bíblica pelo pastor, como o distanciamento entre si dessas condições, mas sempre em respeito pelo livre arbítrio. O derramamento de sangue ocorrido neste campo primordial é, ainda, a consequência de uma decisão consciente de Caim, da mesma forma que o tinha sido a resolução de seus pais de morder o fruto proibido, violando, assim, a proibição divina e desafiando o próprio Deus. Aliás, é a ênfase colocada na liberdade de escolha, caracterizadora da condição

humana, que parece justificar uma parte substancial do tempo anterior ao dilúvio, marcado pela violência e pela corrupção.

A história de Caim e de Abel não inscreve só aquilo a que ainda Frye designa como “os arquétipos” das diversas fases (pastoril, agrícola e urbana) da evolução do povo israelita (Frye, 1984, pp. 204-205), valorizando-se a simbólica pastoril<sup>1</sup>. Francisco López Estrada, ao caracterizar a “pastoral cristã” na obra *Los Libros de Pastores en la Literatura Española*, mostra igualmente como um dos modos através dos quais se realizou a aproximação dos textos bíblicos à literatura pagã diz directamente respeito ao desenvolvimento da literatura bucólica. Assim, referindo-se à importância de que se reveste a mencionada figura do pastor no contexto religioso, e dando como exemplos, entre outros, a explicação, assinada por Juan del Encina, à sua tradução das *Bucólicas*, de Virgílio, não deixa de sublinhar aquela aproximação, tendo oportunidade de transcrever as seguintes afirmações daquele autor: “«Pues que diré de aquel primer justo Abel que guardando estaba ganado cuando su hermano le mató; y Noé labrador era; y Abraham, Isaac y Jacob con sus doce hijos, pastores fueron, y Moisés en vida pastoril estaba metido cuando vio aquella visión de la zarza, y David [...]»” (*apud* Estrada, 1974, p. 153).

De facto, a tradição pagã do bucolismo também não descarta o papel desempenhado pela figura do pastor, concedendo-lhe a primazia no funcionamento do código que rege o género bucólico. Da mesma forma, por outro lado, não deixa de prestar a maior atenção à representação do espaço — sobretudo o espaço campestre e rural. Ora, apesar de este se instituir de acordo com as características do *locus amoenus*, desde os *Idílios*, de Teócrito, passando pelas *Bucólicas*, de Virgílio, e, posteriormente, pela longa recepção da obra deste poeta, o certo é que nem sempre o olhar crítico sobre esses lugares amenos sublinhou devidamente o paradoxo da coexistência do deleite arcádico com a dolorosa realidade da morte. E, no entanto, esta não pode deixar de ser notada, ao inscrever-se no centro da poesia bucólica, quer no canto, quer na paisagem, e ao suscitar a demora do olhar do leitor — quer nos detenhamos na obra do poeta siracusano (veja-se, logo no

<sup>1</sup> Ocupando-se particularmente da contraposição entre “a etapa pastoril” e “a etapa agrícola”, e relacionando-as com a história de Caim e Abel, Northrop Frye escreve: “Les auteurs de la Bible ont eu tendance à idéaliser l’étape pastorale de la vie des Israélites en l’opposant à l’étape agricole dans laquelle la contamination par les cultes voisins de Canaan était si fréquente et si pénétrante. De là vient que Dieu accepta l’offrande pastorale que lui fit Abel en sacrifiant un agneau «avec du sang» (He 9, 7), mais non les prémices non sanglantes offertes par Caïn. Le sacrifice d’Abel est le type de la Pâque juive; Abel, le berger assassiné, est aussi pour le christianisme un type du Christ, de ce Christ dont la passion coïncide avec la Pâque, victime humaine identifiée à l’agneau pascal tout comme Abel, par sa mort, est identifié à son sacrifice” (Frye, 1984, p. 205).

primeiro idílio, o longo canto de Tírsis referindo as dores e a morte de Dáfnis<sup>2</sup>), quer nos concentremos na arte de Virgílio.

Refira-se, assim, a título de exemplo, a maneira como, sob a consciência da morte (ainda que celebrada, como homenagem), na quinta bucólica da autoria deste último poeta é possível assistirmos quer à reconfiguração do povoamento campestre (outrora morada dos deuses, o campo despovoa-se agora), quer à metamorfose da própria natureza — de lugar ameno e fértil transfigurando-se em espaço estéril e agressivo (seguimos, aqui, o discurso de Mopso, na lição e tradução de Maria Isabel Rebelo Gonçalves): “Depois que os fados te [Dáfnis] levaram, a própria Pales e o próprio Apolo deixaram os campos. Nos sulcos a que tantas vezes lançámos pingue cevada nascem o joio estéril e a aveia improdutivo. Em vez da delicada violeta e do narciso cor de púrpura crescem cardos e espinheiros de picos agudos” (Virgílio, 1996, p. 54). É neste contexto de desolação que se instala a tristeza (“Pastores, juncai o solo de folhas, dai sombra às fontes” [Virgílio, 1996, p. 54]) e que emerge a referência ao túmulo de Dáfnis e à inscrição do seu epitáfio: “Erguei um túmulo e gravei no túmulo estes versos: // *Sou Dáfnis, conhecido / Desde estes bosques ao Céu, / Guarda dum belo rebanho, / Mais belo ainda sou eu*” (Virgílio, 1996, p. 54). Como se depreende pelos fragmentos citados, a infelicidade que se instala no espaço campestre é mediada pelo passado e pelo canto pastoril, o qual é responsável pela instauração da memória.

Nesta mediação não teve Panofsky, no famoso ensaio intitulado “*Et in Arcadia ego*: Poussin e a tradição elegíaca”, dificuldade em propor a “descoberta do elegíaco” (Panofsky, 1989, p. 187), chamando a atenção para o modo como Virgílio “como que os priva [o amor não correspondido e a morte] da sua factualidade”, transformando “uma verdade mítica [a que diz respeito à morte de Dáfnis] em sentimento elegíaco” (Panofsky, 1989, p. 187). Esta aceitação da morte será como que ampliada na *Arcadia*, de Sannazaro, composta nos finais do século XV e publicada no início do seguinte, na qual a representação do espaço campestre arcádico passa a ser objecto de uma visão nostálgica e melancólica<sup>3</sup>. Como ainda sublinha Panofsky, “Reflectindo o sentimento da época que, pela primeira vez, tinha

<sup>2</sup> A morte de Dáfnis suscita, de resto, quer a manifestação do desejo de suspensão do canto, quer do de reconfigurar o mundo, como testemunham os seguintes versos, traduzidos por Alexandre Cardoso Nunes Magalhães, na sua dissertação de mestrado: “Cessai as bucólicas, Musas, vamos, cessai o cantar. / «E agora vós, amoreiras, portai em vossos galhos violetas, vós também acácias. / E que o belo narciso floresça sobre os zimbros, / e tudo ao contrário venha a ser, que tanto o pinheiro pêras carregue, / uma vez que Dáfnis morre, como também às cadelas o veado dilacere, / e que dos montes, as corujas cantem contra os rouxinóis»” (Magalhães, 2013, p. 51).

<sup>3</sup> Veja-se, por exemplo, a quinta égloga, celebrando a memória do pastor Androgeo.

compreendido que Pã estava morto, Sannazaro mergulha em hinos e cerimónias fúnebres, saudoso de canções de amor e memórias melancólicas, o que só ocasionalmente acontece em Virgílio [...]” (Panofsky, 1989, p. 189).

Ora a cronologia do tema da morte na Arcádia que o historiador da arte traça no domínio da pintura, estabelece-se desde o quadro de Guercino *Et in Arcadia ego*, de cerca de 1618, até à última versão da obra-prima de Poussin, de 1637-1638, ou seja, desde o aviso que aquela obra institui acerca da inevitabilidade do destino humano e, portanto, da necessidade de contrição e de mudança de vida, até à definitiva proposta de uma atitude “contemplativa na ideia da mortalidade” (Panofsky, 1989, p. 192) por via do mencionado “sentimento elegíaco” (Panofsky, 1989, p. 192), veiculada pelas interpretações visuais do pintor francês. Na verdade, aquela cronologia, se, por um lado, nos permite compreender como a glosa do tema revela profundas alterações na interpretação da frase latina, por outro lado, torna patente o que, na verdade, no campo da literatura, já se havia consolidado, como vimos, estabelecendo-se também aí um percurso desde as propostas da poética bucólica mais recuadas.

A síntese proposta por Simon Schama, no seu longo estudo *Paisagem e Memória*, contida na formulação segundo a qual “Sempre houve dois tipos de arcádia: tumultuada e tranqüila; sombria e luminosa; um lugar de ócio bucólico e um lugar de pânico primitivo” (Schama, 1996, p. 513), talvez se possa reequacionar não de acordo com os termos de uma oposição que reenviariam para espaços diferentes e necessariamente opostos, mas para olhares distintos centrados sobre um mesmo (digamos assim) espaço. Esta alternativa está igualmente de acordo com o que Schama nos confessa, ao revelar ter descoberto, em criança, ambos os tipos de arcádia no mesmo local e na mesma altura, e é, por outro lado, consentânea quer com as diversas tradições do bucolismo, quer com uma conceituação moderna de paisagem tal como aquela que Helena Carvalhão Buescu formula, ao explicar que “a paisagem é uma forma de evidência do lugar que está longe de se confinar a uma visão idílica dos seus componentes” (Buescu, 2012, p. 202)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Acrescenta ainda a ensaísta, especificando “alguns dos elementos que [...] compõem” a paisagem: “uma fundíssima consciência histórica, que atravessa as representações literárias da paisagem e as transforma de modo indelével; a sua radicação num olhar sobre o humano, desde o início minado por um sentimento de perda que vai acentuando a sua descrença; uma fala a pouco e pouco mais desarticulada e incompreensível; a sua representação como um *acontecimento*, progressivamente distanciado de uma manifestação sagrada ou religiosa” (Buescu, 2012, p. 202). Numa outra perspectiva disciplinar, mas até certo ponto convergente, sublinha Carlos Penim Loureiro que as “paisagens utópicas são cultura ainda antes de ser natureza” (Loureiro, 2013, p. 34).

Naturalmente, muito mais relevante do que o episódio privado referido, é o que obras como *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós, nos propõem. De facto, a permanência das tradições do bucolismo para além das realizações do Neoclassicismo — entendido aquele, no domínio da crítica, especialmente a partir das últimas décadas, não apenas como género, mas, igualmente, como modo, numa perspectiva trans-histórica, — permite-nos um olhar mais vasto sobre a problemática que aqui vimos traçando. Detendo-nos, portanto, na época moderna e contemporânea, teremos oportunidade de reencontrar o que se poderia designar como uma espécie de cepticismo em algumas representações do espaço campestre, sobretudo em textos que lhe atribuem um lugar de primeira linha, contribuindo para uma reflexão sobre a própria modernidade.

É este certamente o caso da obra de Eça de Queirós referida, como são, num outro sentido, as críticas veiculadas por certas interpretações do que constitui o campo, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX. Por exemplo, num verso lapidar acolhido no longo poema “Nós”, de Cesário Verde, o sujeito (também poeta) propõe uma definição de campo que, acolhendo o saber de experiência feito, contrasta com o amor declarado no início do texto. Assim, a primeira parte do poema — na qual, recorde-se, é descrita a “epidemia” (Verde, 1992, p. 163) que assolou, “em dois verões seguidamente” (Verde, 1992, p. 163), a capital — termina com a enunciação da perspectiva patriarcal acerca do que representam, respectivamente, a cidade e o campo: “Ele, dum lado, via os filhos achacados, / Um lívido flagelo e uma moléstia horrenda! / E via, do outro lado, eiras, lezírias, prados, / E um salutar refúgio e um lucro na vivenda!” (Verde, 1992, p. 164). Note-se que este olhar maniqueísta do pai, centrado na ideia de uma oposição cidade/campo, já havia sido desmentido pelo próprio texto, alimentando-se, por isso, de uma ficção literária e histórica que legitima ainda até certo ponto, nesta fase do poema, o discurso eufórico do sujeito acerca do campo, particularmente na derradeira estrofe: “E o campo, desde então, segundo o que me lembro, / É todo o meu amor de todos estes anos! / Nós vamos para lá; somos provincianos / Desde o calor de maio aos frios de novembro!” (Verde, 1992, p. 165).

No entanto, após o trânsito da cidade para o campo, após o contacto directo com este espaço e de nele ter trabalhado, o eu muda o seu ponto de vista: “Mas hoje a rústica lavoura, quer / Seja o patrão, quer seja o jornaleiro, / Que inferno! [...] // Desde o princípio ao fim é uma maçada / De mil demónios! [...]” (Verde, 1992, p. 178). Repare-se como a imagem do campo como lugar amado (desenvolvida na segunda estrofe citada), se dilui na metáfora infernal, confluindo, por fim, na estância que convoca a experiência do sujeito para a representação racional (porque resultante do conhecimento empírico) daquele

espaço: “Hoje eu sei quanto custam a criar / As cepas, desde que eu as podó e empo. / Ah! O campo não é um passatempo / Com bucolismos, rouxinóis, luar” (Verde, 1992, p. 178).

A assunção de que o campo “verdadeiro” não corresponde aos modelos estéticos e literários contidos na enumeração “bucolismos, rouxinóis, luar” inscreve um distanciamento céptico do poeta em relação às tradições em causa (particularmente a literária), o qual, aliás, recorde-se, encontra igualmente eco na última parte de “O Sentimento dum Ocidental”, em particular nestes versos: “E eu sigo, como as linhas de uma pauta, / A dupla correnteza augusta das fachadas; / Pois sobem, no silêncio, infaustas e trinadas, / As notas pastoris de uma longínqua flauta” (Verde, 1992, p. 147).

De facto, a natureza infausta das “notas pastoris de uma longínqua flauta”, percepcionadas pelo eu durante a sua errância no centro da cidade, impede a postulação do espaço campestre como alternativa ao lugar citadino e opressivo, eliminando qualquer possibilidade de fuga. De forma semelhante, também em “Nós”, como vimos, a descoberta do campo construído pela experiência anula o encontro com a ideia literária desse espaço que corresponderia a um saber ancorado, por exemplo, em leituras de representações de uma arcádia idealizada.

Voltando ao romance de Eça de Queirós, interessar-nos-á observar dois momentos particulares da construção da paisagem e do modo como, nele, o campo é igualmente sujeito a processos de interpretação<sup>5</sup> que, em último caso, o tornam mais ou menos legitimado face às tradições a que nos temos vindo a referir. O primeiro diz respeito à descrição da serra, logo após a chegada a Tormes e à notícia do extravio das malas; o segundo refere-se à descrição do espaço correspondente ao lar da família Esgueira, após Jacinto ter descoberto, com espanto, a existência de fome e de doença nas suas terras. Observemos um fragmento do primeiro, o qual se antecipa no olhar do narrador, configurado pela sua

---

<sup>5</sup> Noutros passos da narrativa, é igualmente possível reconhecer o confronto da sabedoria do narrador com outros modelos de representação do espaço. Veja-se, por exemplo, o funcionamento das referências clássicas e da pintura no seguinte fragmento do capítulo XIV: “A manhã, com o céu todo purificado pela trovoadas da véspera, e as terras reverdecidas e lavadas pelos chuviscos ligeiros, oferecia uma doçura luminosa, fina, fresca, em que era doce, como diz o velho Eurípedes ou o velho Sófocles, mover o corpo, e deixar a alma preguiçar, sem pressa ou cuidados. A estrada não tinha sombras, mas o sol descia muito de leve, e roçava com uma carícia quase alada. O vale por baixo parecia a Jacinto (que nunca ali passara) uma pintura da Escola Francesa do século XVIII, tão graciosamente nele ondulavam as terras verdes, e com tanta paz e frescura corria o risonho Serpão, e tão afáveis e prometedores de fartura e contentamento alvejavam os casais nas verduras ligeiras” (Queiroz, s. d., p. 221).

formação clássica<sup>6</sup>, e se anuncia deste modo: “ — E em breve os nossos males esqueceram ante a incomparável beleza daquela serra bendita! / Com que brilho e inspiração copiosa a compusera o Divino Artista que faz as serras, e que tanto as cuidou, e tão ricamente as dotou, neste seu Portugal bem-amado!” (Queiroz, s. d., p. 135).

A partir deste ponto, toda a longa descrição da serra justifica e amplia, em contraste com as expectativas de Jacinto<sup>7</sup>, “a incomparável beleza daquela serra bendita”, obra divina que, explicitamente, retoma as imagens edénicas relacionadas com a abundância das águas e com a exuberância vegetal, compondo um bucólico *locus amoenus* deleitoso onde encontramos, entre outros: “bandos de arvoredos, tão copados e redondos, de um verde tão moço, que eram como um musgo macio onde apetecia cair e rolar”; “largas ramarias [que] estendiam o seu toldo amável”; “flores silvestres”; “silvados floridos”; “laranjais rescedentes”; e, por “toda a parte a água sussurrante, a água fecundante”; “muita fonte, posta à beira de veredas, jorrava por uma bica, beneficemente, à espera dos homens e dos gados”; tudo isto sem esquecer, como vemos, os elementos pastoris, reforçados pelas referências a “fartos prados com carneiros e vacas retouçando” e a um “esparso tilintar de chocalhos de guizos” (Queiroz, s. d., pp. 135-136).

Ora é neste mesmo espaço paradisíaco, no qual o homem parece conviver harmonicamente com a natureza, que encontramos, sem aviso, a morada do pequeno faminto, ou seja, um dos “casebres da serra, o do Esgueira” e a área “em redor” (Queiroz, s. d., p.189) que importa recordar:

Como todos os casebre da serra, o do Esgueira era de grossa pedra solta, sem reboco, com um vago telhado, de telha musgosa e negra, um postigo no alto, e a rude porta que servia para o ar, para a luz, para o fumo, e para a gente. E em redor, a Natureza e o Trabalho tinham, através de anos, ali acumulado trepadeiras e flores silvestres, e cantinhos de horta, e sebes cheirosas, e velhos bancos roídos de musgo, e panelas com terra onde crescia salsa, e regueiros cantantes, e

<sup>6</sup> Zé Fernandes já anunciara a Jacinto: “Em duas semanas estou em Tormes, para fazermos uma larga Bucólica” (Queiroz, s. d., p. 131).

<sup>7</sup> Em rigor, a compreensão deste contraste tem de igualmente ter em conta a circunstância de este se estabelecer no contexto de uma terra estrangeira (e não da pátria), uma vez que é atravessando os Pirenéus — descritos, “Sob a influência da chuva embaciadora”, como “serras sempre iguais, que se desenrolavam, arrepiadas, diluídas na névoa” (Queiroz, s. d., p. 125) — que, emulando o espaço exterior, Jacinto é tomado de uma “inquietação mais aterrada”: “E à maneira que a escuridão da tarde crescia, e com ela a borrasca de vento e água, uma inquietação mais aterrada se apoderava do meu Príncipe, assim desgarrado da Civilização, arrastado para a Natureza que já o cercava de brutalidade agreste” (Queiroz, s. d., p. 125).

vinhas nos olmos, e sombras e charcos, que tornavam deliciosa, para uma écloga, aquela morada da Fome, Doença e Tristeza. (Queiroz, s. d., p.189)

Como se pode verificar, neste passo do texto estabelece-se um notório distanciamento entre uma benfazeja visão bucólica do espaço (anteriormente construída, em momentos, por exemplo, como o da chegada a Tormes, já mencionado), e uma outra que dele emerge, ainda bucólica, mas desapiedada na sua plasticidade (elaborada, no fragmento citado, através do recurso às virtudes sintácticas da copulativa), e marcada pela sugestão de um discurso sentencioso veiculado pelo narrador (através da utilização, no mesmo excerto referido, da maiúscula: “Natureza”, “Trabalho”, “Fome, Doença e Tristeza”).

A coexistência destas duas versões de bucolismo parece sugerir uma perplexidade que, no fim da narrativa, irá suscitar a mais enigmática das viagens a que o texto faz referência. Referimo-nos ao regresso de Zé Fernandes a Paris. De facto, se o romance propusesse a redescoberta do mundo natural como alternativa benéfica à cidade ou como refúgio para o homem moderno, civilizado, não só não poderia admitir a fome, a doença e a tristeza no centro do paraíso (numa versão não elegíaca, note-se), como não poderia comportar a demanda final de Zé Fernandes – o “cão natural” (Queiroz, s. d., p. 39) por excelência, o serrano, o autóctone de Tormes. O fiel narrador de *A Cidade e as Serras* (que vê na fome, na doença e na tristeza a possibilidade de “uma écloga”), precisamente porque conhece esta serra, parte em busca do paraíso na cidade, desconfiando-se embora da possibilidade de aí o encontrar<sup>8</sup>. Na verdade, o regresso de Zé Fernandes a Paris está em consonância com a fuga bucólica, na exacta medida em que a agressividade da natureza parece crescer face ao homem moderno.

Talvez este facto — comprovável com imagens de profunda e ampla violência que obras como *A Selva*, de Ferreira de Castro, nos oferecem<sup>9</sup>, em plena contemporaneidade;

<sup>8</sup> Acerca deste justificado cepticismo, veja-se a perspectiva de Miguel Tamen acerca de Zé Fernandes como narrador “especializado” em “fazer Arcádia” (Tamen, 2002, p. 85).

<sup>9</sup> Veja-se, por exemplo, a seguinte descrição da selva amazónica, considerada pelo narrador uma “selva endemoninhada” (Castro, 2002, p. 146), sob o efeito de uma tempestade: “A brenha uivava, ramalhava, contorcía-se sob o vendaval que conduzia para longe a sua música épica e desesperada. Toda a terra se arrepiava, voavam milhões de folhas desprendidas e não havia na maranha um só ramo que não se agitasse. Estreitavam-se e tremiam as copas exuberantes, parecendo, no seu desgrenhamento, não presas mas correndo na mesma direcção do vento, com louca velocidade. [...] E, de quando em quando, lá nas alturas, o bombo da orquestra infernal fazia-se ouvir com fragor. [...] Sob as rajadas, a selva cada vez arfava mais, rangia por toda a parte e dir-se-ia prestes a destruir-se a si mesma no imenso clamor. Era fantástica e alucinante no sinistro ulular, a que só punha pausa o estampido do trovão, abalando toda a terra. Depois, de algures, reboando com segura,

e recorde-se que o seringal infernal se chama “Paraíso”<sup>10</sup> — nos ajude a compreender a deslocação do Paraíso, na obra com o mesmo nome, da autoria de Miguel Torga, para o interior de um casino (Torga, 1977, p. 11)<sup>11</sup>. E que a expulsão de Adão e Eva desse casino os obrigue a um exílio rural, onde, aliás, sem espanto, iremos assistir quer à sua decadência física e psíquica (particularmente à de Adão), quer à conflitualidade crescente na relação entre esposos e entre protagonistas das relações de poder (é o caso não só de Adão e Eva, como, igualmente, de Faustino e Rita, por um lado, e de Sereno e Amigo, por outro), quer ainda ao clímax da peça, representado pelo assassinato de Abel às mãos de Caim.

Recorde-se que, a partir do início do segundo acto, a acção tem lugar “*numa sala de casa abastada de família rural*” (Torga, 1977, p. 62), funcionando o espaço campestre como cenário enquadrador da “farsa” (“*Portas à direita e à esquerda, e duas janelas largas ao fundo que dão para o campo*” [Torga, 1977, p. 62]), mas marcado logo pelo indício da futura “desgraça” (Torga, 1977, p. 164), ou seja, o desaparecimento da navalha<sup>12</sup>. De facto, à medida que a acção se desenrola, e sobretudo a partir do último acto, compreende-se que também aí o campo não constitui o lugar acolhedor para o homem, mas o território que o oprime e onde é sujeito às tensões decorrentes da luta entre o bem e o mal.

O centro deste palco é, afinal, ocupado pela própria condição do homem moderno. Por isso, a representação do lugar vai especularmente acompanhando o adensar das circunstâncias que conduzirão ao assassinato de Abel. Assim, a didascália com que se inicia o derradeiro e já referido acto, partindo embora do mesmo enquadramento espacial, estabe-

---

chegava o alarido forte de grande tronco rachado de alto a baixo pelo raio, num estralejamento brutal que parecia rasgar os nervos em pânico dos que o ouviam e se prolongavam em ecos medonhos” (Castro, 2002, pp. 145-146).

<sup>10</sup> Apesar de o nome sugerir um espaço redentor, a aproximação a esse lugar indicia imediatamente a sua natureza disfórica: “— O Paraíso! Lá está o Paraíso! / Seguiram o braço que se estendeu todos os olhos da leva, ansiosa por fixar o sítio desconhecido para onde os conduzia a esperança dum futuro imediato com melhor e mais abundante pão. / [...] / O seringal desvenda-se agora totalmente: em linha recta erguiam-se três barracas, logo dois casarões de madeira e telha” (Castro, 2002, p. 68).

<sup>11</sup> Aludindo à representação bíblica do Éden, temos, na “farsa” de Miguel Torga, o Paraíso igualmente guardado por uma figura semelhante a um querubim: “A cena passa-se na rua, em frente de um grande Casino. Na fachada do edifício, a todo o comprimento e em letras estreladas e luminosas, lê-se a palavra «Paraíso». [...] Um porteiro hercúleo, fardado e agalado, com asas, de espada na mão, passeia majestosamente no patamar” (Torga, 1977, p. 11).

<sup>12</sup> Diz Faustino, dirigindo-se a Rita e procurando o objecto: “Viste por aí a minha navalha? Estou farto de a procurar. Não sei se a perdi, se algum dos meninos lhe pegou” (Torga, 1977, p. 62).

lece um tempo opressivo, mortífero<sup>13</sup>, no qual, para além do mais, a referência ao calor e às cigarras não configuram elementos amenos, sinalizando, antes, uma forte agressividade: “A cena passa-se na varanda ampla da mesma casa rústica. [...] Tarde canicular, abafada. Quando o pano sobe, Adão [...] enxuga a testa. Intenso zunido de cigarras” (Torga, 1977, p. 112). Esta agressividade, caracterizadora do espaço habitado pelo homem, desenvolve-se metaforicamente, aliás, na progressiva formação da trovoada até a um “máximo de violência” mencionado na última didascália (Torga, 1977, p. 165)<sup>14</sup>. Mas não será certamente por acidente que muito antes, ainda durante o primeiro acto e após a expulsão do Paraíso, no decurso de um diálogo entre Adão e um certo Amigo Providencial, este é “interrompido por um estampido seco de trovão, seguido das primeiras gotas de um aguaceiro que vai progressivamente aumentando” (Torga, 1977, p. 41), seguindo-se uma “carga de água” (Torga, 1977, p. 41) e o “frio” (Torga, 1977, p. 50) — que levam Adão a repetidamente espirrar e a constipar-se (Torga, 1977, pp. 49, 52) —, contrastando com o interior do Paraíso, onde já nem Eva nem o seu companheiro podem abrigar-se.

De facto, a obra de Miguel Torga, desde logo pela sua condição genológica, parece fundamentar uma série de inversões (das quais quer o trânsito das personagens, quer a sua caracterização, directa e indirecta, não serão as menos relevantes), cuja principal consequência é a criação de um vasto espaço para a frutificação do livre arbítrio. A afirmação da liberdade como valor dos valores, faz-se, aliás, desde o “Prólogo”, quando é afirmado: “em última instância, o herói é só um: o bicho homem a afirmar a sua liberdade e a perdê-la a seguir, na tentação de solicitações confessionais, ideológicas ou outras” (Torga, 1977, p. 7). A visão do autor acerca do mito de Caim e Abel inscreve-se, afinal, na linhagem daqueles para quem o confronto com tradições tão estruturantes como aquelas a que se tem aludido (e nas quais a representação do espaço configura uma componente simbólica igualmente estruturante) constitui uma oportunidade para, incorporando-as, propor uma leitura moderna da própria condição humana.

<sup>13</sup> O calor sinaliza a condição física de Adão e contribui para o seu mal-estar: “Esta maldita falta de ar dá cabo de mim! De mais a mais com o calor que está...” (Torga, 1977, p. 112).

<sup>14</sup> Na verdade, o adensar da trovoada vai-se manifestando ao longo do texto, estando presente quer nas didascálias, quer nas falas das personagens: “AMIGO: [...] somos capazes de ter trovoada” (Torga, 1977, p. 121); “ADÃO: [...] maldita trovoada que se está a armar...” (Torga, 1977, p.125); “SERENO: [...] vem aí trovoada...” (Torga, 1977, p. 128); “(Ouve-se o primeiro trovão)” (Torga, 1977, p. 142); “[Adão] É despertado por um trovão e por Faustino [...]” (Torga, 1977, p. 147); “A trovoada vai-se aproximando” (Torga, 1977, p. 149); “A trovoada atinge o máximo de violência” (Torga, 1977, p. 165).

Aliás, a peça de Miguel Torga, incorporando o olhar autoral retrospectivo — sublinhe-se que é ainda no “Prólogo” que se manifesta a autocrítica do projecto correspondente à primeira edição da obra, dada à estampa durante a ditadura, no ano de 1949<sup>15</sup>: “O meu jardim da inocência foi este livro na sua primeira versão. [...] Escrito de um fôlego nos cegos dias da juventude, com a imaginação a latejar ao ritmo natural do sangue, nele gozei a herética ilusão de ter desafiado a eternidade” (Torga, 1977, p. 5) — veicula também uma dimensão elegíaca aparentemente contrária ao ímpeto do “Orfeu rebelde”. Não custa, porém, ver nesse o discurso da sabedoria, interrogando já o nosso tempo, porventura cada vez menos marcado pela urgência do desejo de regresso ao Paraíso perdido ou pela sua busca, mas, muito provavelmente, tão órfão e magoado como outrora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1985). *A Bíblia de Jerusalém* (Nova edição, revista). São Paulo: Edições Paulinas.
- Buescu, H. C. (2012). Paisagem literária: imanência e transcendência. In Carlos Reis, José Augusto Cardoso Bernardes e Maria Helena Santana (Ed.), *Uma Coisa na Ordem das Coisas. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro* (pp. 193-203). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Castro, F. de (2002). *A Selva* (39.ª edição). Lisboa: Guimarães Editores.
- Estrada, F. L. (1974). *Los Libros de Pastores en la Literatura Española*. Madrid: Editorial Gredos.
- Frye, N. (1984). *Le grand code. La Bible et la littérature*. Préface de Tzvetan Todorov. Paris: Éditions du Seuil.
- Loureiro, C. P. (2013). *Desenho da Arcádia — a Paisagem Utópica. A sua Permanência na Prática da Intervenção Arquitetónica Atual* (Tese de doutoramento). Lisboa: Universidade de Lisboa. (<http://hdl.handle.net/10451/10801>)
- Magalhães, A. C. N. (2013). *A Temática Pastoral em Teócrito: Os Idílios I, III, VI, VII, XI* (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. (<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-975MA8>)
- Panofsky, E. (1989). *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença.
- Queiroz, E. de (s. d.). *A Cidade e as Serras*. Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura. Lisboa: Livros do Brasil.
- Rocha, C. C. (1977). *O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Schama, S. (1996). *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Sellier, Ph. (1988). Cain. In Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires* (Nouvelle édition augmentée, pp. 254-264). S. l.: Éditions du Rocher.
- Tamen, M. (2002). *Artigos Portugueses*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Torga, M. (1977). *O Paraíso. Farsa* (2.ª edição remodelada). Coimbra: Edição do Autor.

<sup>15</sup> Note-se que, como recorda Clara Crabbé Rocha, “Entre a versão de 49 e a de 77 não existe apenas a distância temporal, mas também a diversidade de atitudes perante a vida [...]” (Rocha, 1977, p. 288).

Verde, C. (1992). *Obra Completa de Cesário Verde* (6.ª edição). Prefácio, organização e notas de Joel Serão. Lisboa: Livros Horizonte.

VIRGÍLIO. (1996). *Bucólicas*. Introdução, tradução do latim e notas de Maria Isabel Rebelo Gonçalves. S. l.: Editorial Verbo.

## RESUMO

A violência inaugurada por Caim, ocorrida no campo, recorda-nos que a morte sempre esteve, como continua a estar, presente no espaço habitado pelo homem. Assim, as representações desse espaço marcado por Caim continuam a configurar simbolicamente a moderna condição humana.

## ABSTRACT

Cain's violence, which took place in the country, reminds us that death has always been (and continues to be) present in the space inhabited by man. Thus, the representations of that space marked by Cain continue to symbolically set the human condition in modernity.