



LUSOFONIA

Tempo de Reciprocidades

4 a 9 de Agosto de 2008
Universidade da Madeira

Helena Rebelo
(Coordenação)



 Edições
Afrontamento

ACTAS
VOLUME II

LUSOFONIA TEMPO DE RECIPROCIDADES

Volume II

ACTAS

IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas
Madeira, 4 a 9 de Agosto de 2008

Helena Rebelo
(Coordenação)

 Edições
Afrontamento

2011

LUSOFONIA

TEMPO DE RECIPROCIDADES

Volume II

Helena Rebelo
(Coordenação)

Seleção e Organização

LINGUÍSTICA: Helena Rebelo, Thierry Proença dos Santos

LITERATURA: Ana Isabel Moniz, Fernando Figueiredo, Maria Teresa Nascimento

CULTURA: Ana Margarida Falcão, Leonor Coelho, Paulo Miguel Rodrigues

VOLUME II

CULTURA

Discurso artístico e modernidades

Efemérides

Património cultural e (re)edificação nacional

Lusofonia: Tempo de Reciprocidades
Actas do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas

Coordenação

Helena Rebelo

© 2011, Autores e Edições Afrontamento

Edição

Edições Afrontamento

Rua Costa Cabral, 859 | 4200 Porto

www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt

Seleccção e Organização

Volume I

LINGUÍSTICA: Helena Rebelo, Thierry Proença dos Santos

LITERATURA: Ana Isabel Moniz, Fernando Figueiredo, Maria Teresa Nascimento

Volume II

CULTURA: Ana Margarida Falcão, Leonor Coelho, Paulo Miguel Rodrigues

Patrocínios e apoios

**Universidade da Madeira, Associação Internacional de Lusitanistas,
Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Funchal 500 Anos, E. E. M.,
Fundação para a Ciência e Tecnologia (Programa FACC), Instituto de Camões.**

Design

Mais Dicas Design – Projecção e Execução, Lda.

Estrada do Portinho, 94 | 9125-110 Caniço

Tel. e Fax: 291 600 850

E-mail: design@maisdicas.com

Colecção

Textos, 88

Edição n.º 1359

ISBN

978-972-36-1150-2

Depósito Legal:

323708/11

Impressão e Acabamento

Rainho & Neves, Lda

Santa Maria da Feira

geral@rainhoneves.pt

Volume II

1000 exemplares

Este livro compila algumas das comunicações apresentadas no IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, realizado na Universidade da Madeira, em Agosto de 2008. Os textos são da exclusiva responsabilidade dos respectivos autores, especialistas em Língua Portuguesa.

Março de 2011

Associação Internacional de Lusitanistas
www.lusitanistasail.net

DIRECÇÃO
2005-2008

Presidência
Regina Zilberman

Vice-presidência – Carlos Reis
Vice-presidência – Elias Torres Feijo
Secretaria e tesouraria – Maria da Glória Bordini

Vogais
Ana Mafalda Leite
Benjamin Abdala Junior
Cristina Robalo Cordeiro
Ettore Finazzi Agró
Fátima Ribeiro
Helena Rebelo
Maria del Carmen Villarino Prado
Sebastião Tavares de Pinho
Rolf Nagel
Teresa Cristina Cerdeira da Silva

Conselho Fiscal
Laura Cavalcanti Padilha
M. Fátima Brauer-Figueiredo
Thomas Earle

Presidentes Honorários
Cleonice Berardinelli
Helder Macedo

ORGANIZAÇÃO

IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas

Funchal e Universidade da Madeira, de 4 a 9 de Agosto de 2008

Oradores Convidados

Sessão de Abertura: Tolentino Mendonça
Sessão de Encerramento: Isabel Pires de Lima

Comissão de Honra

Ministro da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, José Mariano Gago
Ministro da Cultura, José António Pinto Ribeiro
Reitor da Universidade da Madeira, Pedro Telhado Pereira
Representante da República, Antero Alves Monteiro Diniz
Presidente da Assembleia Legislativa Regional, José Miguel Mendonça
Presidente do Governo Regional, Alberto João Jardim
Presidente da Câmara do Funchal, Miguel Albuquerque
Comandante da Zona Militar da Madeira, João Miguel Castro Rosas Leitão
Bispo da Diocese do Funchal, António Carrilho
500 Anos do Funchal, Pedro Calado
Presidente da Associação Internacional de Lusitanistas, Regina Zilberman

Direcção

Helena Rebelo (coord.)
Fernando Figueiredo
Thierry Proença dos Santos

Comissão Científica

Ana Isabel Moniz
Ana Margarida Falcão
Helena Rebelo
Maria Teresa Nascimento
Paulo Miguel Rodrigues

Comissão Executiva

Helena Rebelo
Leonor Coelho
Fernando Figueiredo

Comissão Financeira

Thierry Proença dos Santos
Paulo Miguel Rodrigues
Carla Cró

CULTURA

Discurso artístico e modernidades

Efemérides

**Património cultural e (re)edificação
nacional**

Ana Margarida Falcão

Leonor Coelho

Paulo Miguel Rodrigues

Discurso artístico e modernidades

A inclusão social a partir da musicalização no ensino básico e a formação de uma orquestra municipal

Aída Cuba de Almada Lima

Prefeitura de Belo Horizonte-Secretaria de Educação

Palavras-chave: Vulnerabilidade social, linguagem musical, inclusão, cidadania, orquestra municipal

Resumo: Este é o desdobramento do projeto: A MUSICALIZAÇÃO NO ENSINO BÁSICO EM ÁREAS DE VULNERABILIDADE SOCIAL: SUA NECESSIDADE NA FORMAÇÃO DO ALUNO E NO DESENVOLVIMENTO DE SEU RACIOCÍNIO LÓGICO, iniciado em maio de 2004 e ainda em andamento. Trata-se de um projeto de ensino e pesquisa desenvolvido em uma escola pública localizada na periferia da cidade de Belo Horizonte. É um projeto social que visa o “educar” pela música. Seus objetivos são: agregar os alunos ociosos da comunidade do entorno, melhorar-lhes a auto-estima tão prejudicada pela vulnerabilidade social, situações de risco e exclusão social do contexto em que vivem e, conseqüentemente, ajudar a viabilizar, mais tarde, o ingresso destes alunos ao mercado de trabalho.

Introdução

A Arte e, mais especificamente, a Música, que age com maior penetração dentre as Artes, insere-se como elemento funcional de resgate dos valores básicos desta juventude. O trabalho, em andamento, nas duas primeiras etapas, averigou se a música realmente traz benefícios para o ser humano em sua formação e desenvolvimento de seu raciocínio lógico, sendo tão necessária à educação básica, quanto as outras linguagens. Esta terceira etapa, a culminância do projeto, consiste em formar uma orquestra municipal para a cidade, transformando esses alunos das escolas municipais em integrantes desta orquestra, abrindo-lhes melhores perspectivas no mercado de trabalho que já vêm se concretizando com a participação de grupos de alunos em casamentos, missas e atividades sociais que lhes permitam aumentar a renda familiar.

Como todo projeto de ensino e pesquisa aplicada e de cunho social, sua concretização demanda tempo e é realizada em etapas. A pesquisa começou com alunos de 10 a 15 anos, na Escola Municipal Professora Isaura Santos, em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, num projeto de inclusão usando a música como linguagem aplicada num conjunto de flautas doces cujo objetivo principal foi inserir os alunos no mercado de trabalho.

As apresentações públicas realizadas e a repercussão causada, tanto na comunidade quanto nos locais em que o conjunto se apresentava, chamaram a atenção, ganharam o apoio das autoridades municipais e o projeto, da forma em que está hoje, foi referendado pelo prefeito. A pequena célula inicial, restrita ao entorno da escola, cresceu e agora envolve todas as regionais de Belo Horizonte que se interessem em participar, tendo o conjunto de flautas como base para a musicalização dos alunos. Nesta terceira fase, que estamos iniciando agora, a culminância do projeto, o objetivo, além da musicalização, é a construção de uma orquestra municipal que vai se concretizar com os alunos que mais se destacarem nestes conjuntos regionais.

Um espaço apropriado para os ensaios foi construído na própria escola. Estamos na segunda licitação de compra dos instrumentos; a primeira já foi realizada pela prefeitura, onde alguns instrumentos já foram adquiridos.

A Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais foi apresentada ao projeto e tornou-se parceira a partir deste ano, disponibilizando seus alunos de graduação para o ensino dos instrumentos de orquestra, nas nove regionais das escolas públicas do Município de Belo Horizonte, sendo este ensino matéria integrante de seus currículos. Estas aulas acontecerão assim que os instrumentos restantes chegarem, havendo um professor responsável por cada regional que se interessar.

Justificativa – práxis pedagógica

A justificativa para este projeto está na nossa própria práxis pedagógica. Trabalhamos em escolas no Rio de Janeiro por sete anos e depois em Belo Horizonte, por vinte e três anos, sempre na rede municipal.

Na práxis pedagógica, observamos de uma forma mais sistemática a relação entre a música e o aperfeiçoamento lógico e racional dos alunos, quando lecionávamos música e português em uma mesma turma. A turma que recebia somente aulas de português (porque não havia professores de música suficientes) tinha mais dificuldades em interpretação de textos e no raciocínio lógico. As turmas que recebiam aulas de português e música apresentavam melhor desenvolvimento do pensamento espacial e lógico, tendo um raciocínio bastante desenvolvido. As avaliações dos alunos eram sempre a mesma: “a música era um eixo norteador para o sentido das suas vidas.”(LIMA, 2008, p.464)

Cecília Cavalieri França, doutora em música da UFMG, ressalta: “O ensino das artes, especialmente o da música, adquire um novo status, envolvendo e resgatando o que há tempos era negligenciado: a intuição, os valores e a sensibilidade” (FRANÇA, 2000, p.2).

Etapas do projeto

1ª- A Musicalização no Ensino Básico em Áreas de Vulnerabilidade Social: Sua Necessidade na Formação do Aluno e no Desenvolvimento de seu Raciocínio Lógico.

2ª- A Música, a Literatura Infantil e a Inclusão Social.

3ª- A Inclusão Social a partir da Musicalização no Ensino Básico e a Formação de uma Orquestra Municipal.

Na “Musicalização no Ensino Básico em Áreas de Vulnerabilidade Social”, nós focamos a necessidade da música na formação do aluno e no desenvolvimento de seu raciocínio lógico. Analisamos as condições dos jovens da periferia, as pressões sociais, o subemprego, o desemprego, enfim, propusemos uma inclusão destes jovens através da musicalização. (Trabalho defendido no VIII Congresso da AIL em Santiago de Compostela, julho de 2005.)

Na etapa dois do projeto, “A Música, a Literatura Infantil e a Inclusão Social”, focamos a leitura aliada à música no intuito de minimizar a defasagem do aprendizado. Escolhemos os livros através do viés musical: coleções de livros da literatura infanto-juvenil, textos musicados, poemas com fundo musical. Para os alunos mais novos: “Cantigas de Roda” usando o nosso folclore (Trabalho defendido no Congresso Internacional de Americanistas em Sevilha, julho de 2006).

Na etapa três do projeto, estamos propondo a formação da “Orquestra Jovem Municipal de Belo Horizonte”.

Embasamento teórico

Sintetizando as etapas anteriores, vimos que vários autores advogaram em favor da importância da música na formação humana:

► Gardner, além de afirmar que possuímos várias inteligências e que a musical é uma delas, liga a inteligência musical à inteligência espacial.

Ligações entre música e inteligência espacial mostram-se menos imediatamente evidentes, mas muito possivelmente, não menos genuínas. A localização de capacidades musicais no hemisfério direito sugeriu que determinadas capacidades musicais podem estar intimamente ligadas a capacidades espaciais. (GARDNER, 1994, p. 96).

► A violinista Anne Sophie Mutter, uma das principais embaixadoras da Alemanha no meio musical, afirma que o cérebro usa três constantes principais para absorver a informação: tato, acústica e análise – todas desenvolvidas pela música. “A música não deveria ser matéria secundária, mas base para todas as outras matérias.” (MUTTER, Sophie apud Jennifer Abramsohn/(rr) In: www.dw-world.de | © Deutsche Welle.).

► Zoltan Kodály também percebeu que a música seria uma ferramenta de ajuda às outras matérias, quando implantou, nas escolas públicas, a música como matéria prioritária. Desta forma, as escolas da Hungria conseguiram melhorar o desenvolvimento intelectual de seus alunos, além de hoje exportar músicos para o mundo inteiro (LIMA, 2005, p. 465).

► Diversos estudos na Universidade de Wisconsin com Gordon Shaw, Irvine e Francis Rausher chegaram à conclusão que a capacitação musical amplia o nível racional das crianças: crianças, após ouvirem música por oito meses, tornaram-se especialistas em montar quebra-cabeças complexos e apresentaram um quociente de inteligência 80% mais alto que as outras crianças (LIMA, 2005, p. 466).

Nesta etapa, pesquisando alguns filósofos, vemos que, de acordo com Jair Barbosa, em seu livro “Schopenhauer: a decifração do enigma do mundo”, Schopenhauer vai além: coloca a música pairando majestosa acima da pirâmide das artes sendo a mais importante delas, arte suprema, que supera a poesia.

(...) A música se separa completamente de todas as outras artes. Conhecemos nela não a cópia, a reprodução no mundo de alguma Idéia da essência; ela é uma arte tão grandiosa e majestosa, atua tão vigorosamente sobre o mais íntimo do homem, é tão completa e profundamente entendida por ele, que é como se fosse uma linguagem universal cuja clareza supera até mesmo a do mundo intuitivo (...) (SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, p.301-310 apud BARBOSA, p. 113)

Poderia não haver mundo, mas haveria música ...Uma explicação completa da música, em conceitos, seria uma explicação completa do mundo, em conceitos, portanto seria uma verdadeira filosofia (SCHOPENHAUER apud BARBOSA, p. 76).

Já Adorno, filósofo e músico da escola de Frankfurt, tem, na sua “Teoria Estética”, a síntese amadurecida de suas reflexões teóricas. Preconiza que não há uma relação de dependência entre a música e a filosofia; existe sim uma relação de aperfeiçoamento, exposição e densidade.

Quando ele diz: “Estudei filosofia e música. Em vez de me decidir por uma, sempre tive a impressão de que perseguia a mesma coisa em ambas” (ADORNO, 2002, p. 9), ele enfatiza a equalização contínua e dialética entre música e filosofia em sua formação educacional e científica. Adorno viveu num ambiente dominado por artistas e teóricos e foi encorajado a desenvolver seus dotes em ambas as direções. Acrescentou-se o fato de que: “A vida musical era um dos principais temas do debate público de sua cidade” (PUCCI, 2003). Fortemente influenciado neste ambiente da época, Adorno cultivou a esperança de fazer uma carreira universitária em filosofia, centrada na estética.

Também de acordo com Pucci, em “A situação social da música”, primeira participação de Adorno na revista do Instituto de Pesquisa Social em 1932, ele preconiza linhas básicas de uma estética materialista da música como modelo para a prática filosófica. Talvez pela quantidade de obras realizadas, Adorno é muito mais músico do que filósofo.

Entre as obras que escreveu após o seu retorno à Alemanha, em 1950, três revelam a presença formativa da filosofia e da estética na produção científica. Além da “Teoria Estética”, em sua obra “Notas de Literatura”, a palavra “notas” nos remete à relação da Literatura com a Música: “Obra publicada em quatro volumes foi considerada pelo crítico da cultura Jameson a obra-prima de Adorno.” (PUCCI, 2003). Em “Dialética Negativa”, à semelhança de “Teoria Estética”, há também procedimentos musicais.

... a composição apresenta-se com inúmeras variações, que, por seus ritornelos e contrapontos revelam cada vez mais o tema; cada variação aponta para outras, fazendo com que o conjunto de todas forme uma estrutura de explicação mútua (TURCKE, 2000, p. 7 apud PUCCI, 2003).

A orquestra

O “tocar em grupo” abrange um pouco mais destas experiências em que a importância da Música é um fato comprovado no meio científico. O “tocar para fora” faz com que as crianças percebam a importância do “outro” em seu universo. Desenvolve o respeito ao seu espaço, o senso da ordem, da disciplina, da obediência, da sociabilização, da responsabilidade na execução coletiva, o resgate da auto-estima, o enfrentamento de novas exigências, experimentando novos caminhos, novos conceitos e, sobretudo, incluindo-se em um meio desconhecido, onde aprendem a se relacionar de uma forma diferente a que estão acostumadas. Daí a importância de se formar e de participar de um grupo musical.

Uma orquestra é o ápice destes grupos onde os alunos, representando uma verdadeira comunidade, têm a oportunidade de estar em contato com um mundo diferente, tendo de desenvolver um espírito crítico e cidadão da realidade que os envolve.

Existem vários projetos de formação de orquestras visando à inclusão de alunos no mundo todo. Na Venezuela, temos um grande exemplo no Sistema Nacional das Orquestras Juvenis e Infantis que há mais de três décadas integra nos seus agrupamentos crianças e jovens de bairros pobres. Este modelo serviu de exemplo para a “Orquestra Geração” da Fundação Calouste Gulbekian.

A música surge como meio para combater a exclusão social, para tentar emagrecer o abandono escolar, para promover a inclusão social, estimular o trabalho de grupo e a disciplina. O projecto ‘Orquestra Geração’ alimenta-se desse caminho traçado na Venezuela para trabalhar com crianças... (OLIVEIRA, 2008)

É uma experiência de mais de 30 anos na Venezuela com resultados verdadeiramente fantásticos em termos de combate ao insucesso escolar e, em paralelo, na identificação de grandes talentos, adianta Luísa Sanchez Valle, diretora do departamento de Saúde e Desenvolvimento Humano da Fundação Calouste Gulbenkian e responsável pelo projecto 'Orquestra Geração' (VALLE, apud OLIVEIRA, 2008).

Este projeto social e musical, de acordo com Oliveira, é pioneiro e abrangeu mais de 250 mil jovens venezuelanos contando com mais de 100 orquestras, no momento. A inserção e desenvolvimento de crianças e jovens de meios sociais desfavorecidos são seus principais motores. Agora o projeto está sendo replicado em Portugal (OLIVEIRA, 2008).

A Gulbenkian também não esconde a vontade de criar um sistema metropolitano de orquestras sinfônicas juvenis, na área de Lisboa.

De acordo com Luísa Valle, a música, no caso de conjuntos musicais e mais especificamente numa orquestra, funciona "como um instrumento de abertura ao exterior". (VALLE, apud OLIVEIRA, 2008).

Continua dizendo que as crianças e os jovens não devem se fechar entre quatro paredes. Deverão se deparar com outras platéias, outras orquestras, outros ambientes, outros públicos, outras exigências. O processo promove a inclusão social e são muitos os ganhos em relação a esta abertura: o espírito de grupo, o aumento da auto-estima, a importância da disciplina. Há também o envolvimento das famílias que, com o tempo, vão se acostumando a novos conceitos, vocabulários, enfim, melhorando o seu universo cultural.

No Brasil, temos vários projetos que também se propõem à inclusão através da música formando orquestras de jovens em todo o país.

Em Volta Redonda, interior do Rio de Janeiro, vemos a Prefeitura apoiando projetos de música dos jovens das escolas públicas. A Orquestra de Violinos de Volta Redonda é formada por alunos da rede municipal de ensino, atuando em 26 escolas públicas, fazendo parte do Projeto "Volta Redonda, Cidade da Música", coordenado pelo maestro Nicolau Martins de Oliveira. A história da Orquestra de Cordas iniciou-se em nove de maio de 1992, começando com uma primeira turma de violinos composta com alunos de uma escola Municipal. Seguiram-se, no ano seguinte, a segunda turma de violinos e a primeira turma de violas. Depois em 1994, os violoncelos e contrabaixos: "Projeto Orquestra Sinfônica Municipal". Em 1995, o maestro Nicolau criou a Orquestra de Cordas que, até hoje, tem despertado interesse de pessoas "referências" na música brasileira pela sua qualidade de som e sua profissionalidade, gerando comentários de maestros e músicos de renome no mundo.

O maestro Henrique Morelenbaum, comentando a Orquestra de Cordas de Volta Redonda no site: www.movimento.com, faz um depoimento retratando o que sentiu quando a viu e a ouviu no Rio de Janeiro:

... parabéns pelo excelente trabalho que, para o tempo que tem, já demonstra um altíssimo rendimento artístico. Isto é a comprovação de uma orientação segura e eficiente... Um destaque especial para a bela e pujante sonoridade. Parabéns mais uma vez e prossigam neste trabalho, que engrandece nossa cultura e anima nossas esperanças no futuro do nosso Brasil.

Também o professor Ricardo Tacuchian, doutor em Música pela University of Southern California, complementa no mesmo artigo:

... uma iniciativa educacional sem precedentes no território nacional... foi com profunda emoção que assisti crianças empunhando instrumentos com garbo de fazer inveja

a países do primeiro mundo (“Orquestra de Cordas de Volta Redonda” In: www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=3&codigo=872)

Também há em Volta Redonda uma Banda de Concerto, um Coro Infanto-Juvenil e alguns grupos em fase inicial: todos com o mesmo propósito de desenvolver o ser humano a partir do ensino da música.

Agora, depois de alguns anos de muito trabalho, no nordeste, no agreste de Sergipe, em São Caetano, há um grupo orquestral de meninos que trabalhavam no campo, grupo feito com bastante sacrifício e com a vontade árdua de um regente, Mozart Vieira, que deu origem a um documentário que, neste ano, foi apresentado nos principais cinemas brasileiros: “Orquestra dos Meninos”.

‘Orquestra dos Meninos’ é um filme baseado em fatos reais que conta a história do maestro Mozart Vieira. Na década de 80, no sertão de Pernambuco, Mozart resolve fazer uma revolução, inicialmente silenciosa, de ensinar música para as crianças que trabalhavam no campo. Essa atitude tomou uma proporção tão grande que acabou provocando violência e difamação por parte dos poderosos da sua cidade. Mas independente de tudo e de todos, sua orquestra de meninos foi reconhecida internacionalmente e com ajuda de países como a Bélgica e França, ele conseguiu erguer uma fundação onde cerca de 200 crianças e jovens aprendem a arte da música. (SOUZA, Carla, 2006).

Temos também outros grupos menores que têm, na música, a tentativa da inclusão de alunos no mercado de trabalho. Mas, na realidade, o Brasil é muito grande e estes projetos funcionam apenas como células isoladas, sem ajuda estatal e sem que as autoridades entendam que a música é um trunfo poderoso para que os alunos saiam do ambiente de vulnerabilidade social e se incluam no mercado de trabalho. Somente pouquíssimas cidades no Brasil têm em mente esta visão cidadã da música.

Há também o fato que estes projetos envolvem tempo de, no mínimo, três a quatro anos e as autoridades querem um imediatismo para, infelizmente, aparecerem aos seus pares.

Quanto aos alunos, no âmbito geral, eles são unânimes em dizer que tocar em conjunto faz com que conheçam pessoas e lugares diferentes, possibilitando a troca de experiências, o contato com grandes músicos, assistir a ótimos concertos que contribuem para o seu crescimento humanístico e cultural.

O problema

Pretendemos, nas três etapas em desenvolvimento, nos aprofundar em três questões:

- Se a música traz benefício ao ser humano, por que foi excluída do Ensino Básico, como disciplina específica?
- Quais fatores contribuem para o desenvolvimento dos alunos que têm uma vivência musical?
- Se a música é uma linguagem, por que ainda não estão claramente delineados os métodos de ensino dessa linguagem?

Objetivo geral das três etapas

Investigar as possibilidades da Educação Musical e sua relação com a formação holística do aluno do Ensino Básico, como sujeito histórico e social.

Objetivo específico

ETAPA 3

- Ampliar o universo cultural dos alunos das escolas públicas da periferia de Belo Horizonte através da literatura e da música.
- Formar uma Orquestra Jovem Municipal para esta cidade.
- Inclusão no mercado de trabalho.
- Formar cidadãos críticos capazes de interferir na sua realidade.

METODOLOGIA

- Etapa 1- 2004/2005:
Musicalização: seleção de 60 alunos (critério: assiduidade).
- Etapa 2- 2006/2007: formação de uma orquestra de flautas.
- Etapa 3- 2008/2009:
 - ▶ analisar o interesse dos alunos no decorrer do processo.
 - ▶ Levá-los a ensaios de orquestra num teatro, principalmente em concertos didáticos.
 - ▶ Formar uma Orquestra Jovem Municipal com alunos da rede pública.
 - ▶ Criar um Núcleo Central e nove Núcleos Regionais para a cidade.

Para a terceira etapa, formamos um Núcleo Central em uma das escolas da periferia, cuja função seria reger os nove Núcleos Regionais da cidade de Belo Horizonte, estabelecendo linhas básicas para que todos trabalhem numa linha única. O Núcleo Central seria responsável pela parceria da Secretaria Municipal de Educação com a Universidade Federal e Estadual de Minas Gerais para contratação de alunos bolsistas, para lecionar os instrumentos de orquestra e também pela ajuda na licitação de instrumentos.

Após os instrumentos serem totalmente adquiridos pela licitação, caberia ao Núcleo Central a orientação sobre o seu uso pelos alunos selecionados nos núcleos regionais: aí já visando os alunos que seguiriam para a orquestra. Os alunos que não conseguissem se destacar nos núcleos para seguirem para a orquestra formariam grupos instrumentais diversificados nas próprias escolas e se incluiriam no mercado de trabalho tocando em casamentos, igrejas, ocasiões sociais, bares e etc.

Quanto aos Núcleos Regionais, caberiam envolver as escolas que se integrariam ao projeto ajudando-as no que se fizer necessário e, na metodologia, seguir os critérios determinados pelo Núcleo Central. Nesta etapa regional, trata-se de um projeto de inclusão, onde todos os alunos que quiserem se inscrever no projeto seriam aceitos. A exclusão só se daria pela ausência do aluno às aulas, para não prejudicar a sua auto-estima. O problema de afetar a auto-estima é muito sério e deverá ser levado em consideração. O aluno que fosse eliminado do grupo por seleção ou por não ter conseguido atingir o mínimo necessário estabelecido pelo projeto ficaria com problemas futuros de auto-estima, ao passo que o aluno que fosse eliminado por não comparecer às aulas não estaria prejudicado futuramente, neste aspecto. Geralmente o aluno freqüente sempre consegue atingir este mínimo exigido pelo projeto, ao passo que o infreqüente vai desistindo porque as dificuldades se avolumam, chegando-se a um estágio em que ele se desinteressa e a eliminação ocorre por um processo natural.

Conclusão

- **Etapa 1:** A Música desenvolve a inteligência, ajudando os alunos nas outras disciplinas (comprovação com os alunos do projeto).
- **Etapa 2:** O uso da Literatura Infanto-Juvenil propicia aos alunos um encantamento, uma curiosidade a respeito dos compositores, instrumentos musicais e etc, incentivando-os, através da vontade de estudar música, a chegar mais rápido ao mercado de trabalho.

Resultados parciais das etapas 1, 2 e 3.

- Melhora do raciocínio lógico.
- Modificação do comportamento: maior responsabilidade; desenvolvimento da sensibilidade e da afetividade.
- Sociabilização.
- Ampliação do universo cultural.
- Desenvolvimento da percepção estética.
- Inserção no mercado de trabalho.
- Inclusão social através da música.

Pesquisa qualitativa

Para avaliar estes resultados, fizemos uma pesquisa qualitativa com 50 pessoas envolvidas com o projeto entre alunos, pais e/ou responsáveis e alguns professores.

Universo dos Alunos: 25

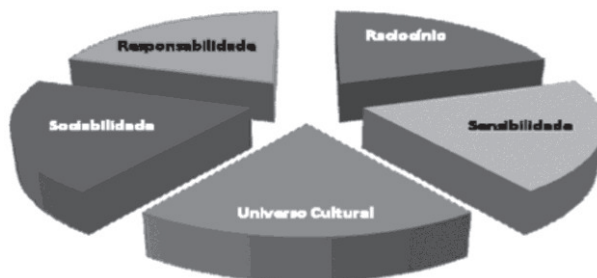
Universo dos pais e/ou responsáveis: 15

Universo dos professores: 7

Não responderam: 3

Depoimentos: alunos, pais e/ou responsáveis, professores

Mudança no comportamento



Nesta pesquisa qualitativa, envolvendo depois depoimentos das pessoas pesquisadas, vimos, pelo gráfico, que todos os critérios que adotamos tiveram igualdade no percentual das respostas, levando-nos a concluir que a música é muito importante no referencial holístico de um aluno do Ensino Básico e deve ser tratada como disciplina específica.

Por amostragem, vamos transcrever um dos depoimentos de cada segmento, feitos após a pesquisa:

► de uma aluna: Bruna de Queiroz Ferreira (15 anos)

Antes de entrar no curso de flauta, nunca tinha visto uma orquestra tocar. Para mim, foi uma coisa fantástica, pois sabia que todos haviam começado como eu e agora estavam ali, tocando não só um instrumento, mas o coração das pessoas. Depois que comecei a estudar música, mudei muito o meu comportamento. O raciocínio rápido, a maior atenção a tudo, a organização e a responsabilidade são elementos que agora são notáveis em mim. Tudo isto interfere muito no nosso rendimento escolar, que em mim interferiu bastante em matemática, pois apesar de sempre tirar boas notas na mesma, só veio a acrescentar. Estar participando desse grupo, para mim, é um orgulho imenso, pois sei que não foi fácil chegar até aqui e sei que tenho ainda muito para aprender.

Depois que a música entrou na minha vida, ela não pôde mais sair, pois além de ser uma diversão, um prazer e uma cultura, ela se tornou um ‘refúgio’, que nos momentos de alegria ou de dificuldade, é para ela que recorro.

Por isso é que espero que, com muita luta e esforço de todos os futuros musicistas, a música, em si, seja mais valorizada e ainda possa mudar a vida de várias outras pessoas, da mesma forma que mudou a minha.

► de uma mãe: Andréia Therezinha Lima Reis:

Minha filha, Ana Beatriz, melhorou a coordenação motora, o equilíbrio, a concentração. Ampliou os horizontes da cultura musical. As aulas de flauta ajudaram-na a superar um pouco a tristeza da perda da avó.

Os concertos didáticos no Palácio das Artes ampliaram o conceito de musicalidade em grupo, em conjunto.

Ela melhorou também o nível de audição para música instrumental.

Com certeza o Projeto Flauta é uma oportunidade única no desenvolvimento da sensibilidade e sensorialidade musical, diante de uma realidade tão diversificada que nossos adolescentes vivem. Muito obrigada!

► de um pai: Roberto Ferreira da Silva:

Meu filho, o aluno Marcus Vinícius da Silva, é portador de um tipo de dermatite que tem por característica a ausência de oleosidade na pele, provocando, com isto, coceiras incessantes, por conseqüência, deixa o aluno emocionalmente irritado.

O curso de flauta foi e continua sendo uma terapia para o aluno que durante os ensaios em casa, esquece por um tempo a coceira pelo fato de estar concentrado nas partituras.

Outro fato a considerar foi que a rotina das aulas auxiliou na formação da personalidade e no rendimento escolar.

As apresentações que o grupo faz nos eventos culturais da escola deixa o aluno muito feliz.

► de professores:

Tendo trabalhado anteriormente nesta escola (de 1985 a 1992), tive a oportunidade de conhecer a gênese desse maravilhoso projeto; conheci, de perto, o seu surgimento, bem como a ‘batalha’ da colega Aída, para ‘manter acesa a chama’, durante anos e anos sem apoio oficial, o qual, só agora se efetiva, com o reconhecimento da necessidade de uma carga horária específica.

Retornando à escola este ano, foi-me possível acompanhar o desenvolvimento do projeto, constatando o compromisso, a seriedade e os frutos que vêm sendo colhidos em inúmeros aspectos, além do prazer dos que tocam e dos que ouvem, o aprimoramento da auto-imagem dos alunos e de suas famílias; os reflexos positivos na trajetória escolar em curso de cada um; a melhoria nos seus relacionamentos intra

e extra-escola; a conquista da autonomia, pela descoberta de novos desafios, além de muitos outros... (PFEILSTICKER, Fátima Moreira: professora de Português).

Coragem, persistência, determinação: isto é Aída! Fale de música e ela se transforma e transforma.

Nossos alunos, conheço-os bem: criativos, inteligentes e sensíveis – prontos a espera de alguém que lhes dê um toque, um sopro...e deste sopro saiu música.

‘Música é bom para a alma’ e não é só isto: desenvolve a criatividade, o raciocínio, a comunicação, eleva a auto-estima... (SILVA, Kátya Helaine: professora de Artes).

Vários professores, pensadores antigos e novos, advogam a importância e a necessidade da música ser respeitada na formação holística do indivíduo. Assim, esperamos que também as autoridades brasileiras entendam e respeitem a contundência de Goethe: “Quem não ama a música, não merece o nome Homem; quem gosta dela é metade de Homem; quem a pratica é um Homem completo”.

Referências bibliográficas

- REIMER, Bennet. *A Philosophy of Music Education*. New Jersey: Prentice-hall, Inc., 2 ed, 1970/1989.
- TACUCHIAN, Ricardo. *A Música na Educação como processo*. In: PEREIRA, Maria de Lourdes Mader (coord.) *A arte como processo na educação*, 2 ed. Rio de Janeiro: Funarte. 1982.
- MARTINS, Raimundo. *Educação Musical: conceitos e preconceitos*, Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Música, Coordenadoria de Educação Musical, 1985.
- CADERNOS DE ESTUDO: Educação Musical. Escola de Música da UFMG. S. P, Atravez. nº 1; nº 2/3, Ago.1990.
- PENNA, Maura L. *Reavaliações e Buscas em Musicalização*. São Paulo, Loyola, 1990.
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Educação Artística: introdução à história da Arte*, 2ª ed. rev. e aum. Belo Horizonte: UFMG, 1993.
- FRANÇA, Cecília Cavalieri, *Quem precisa de Educação Musical? Fundamentos da Educação Musical*. ABEM, Porto Alegre, 1993 e 1994. Série Fundamentos I e II.
- GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente. A teoria das Inteligências Múltiplas*. Trad. Sandra Costa. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1994.
- EM PAUTA: revista do curso de pós-graduação em música Mestrado e Doutorado, Porto Alegre, UFRGS, 8/9 nº 12/13, nov/1996 – ab/1997.
- Música na Escola: Implantação da Música nas Escolas Públicas do Estado de Minas Gerais (1997-1998)*. In: Revista do VII encontro anual da Associação Brasileira de Educação Musical, 11 a 16 de outubro de 1998.
- SHARON, B. *A Música na Mente*. Revista Newsweek, 24/07/2000.
- VYGOTSKY, Lev Semenovitch. *Pensamento e Linguagem*. 2 ed, Terceira tiragem, São Paulo, Martins Fontes, Nov. de 2000.
- ADORNO, T.W. *Carta a Thomas Mann de 5 de julho de 1948. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 10 nov. 2002. Caderno Mais.
- ABRAMOVAY, Miriam e PINHEIRO, Leonardo Castro. *Violência e Vulnerabilidade Social*. In: FRAERMAN, Alicia (Ed.) *Inclusión Social y Desarrollo: presente y futuro de La Comunidad IberoAmericana*. Madrid: Comunica. 2003.
- PUCCI, Bruno. *A Filosofia e a Música na Formação de Adorno*. In: Educação & Sociedade. vol. 24 nº 83 Campinas Aug. 2003.
- CAVALCANTE, R. *Música na Cabeça*. In: www.habro.com.br, acessado em 01 de maio de 2005.
- MUTTER, Sophie apud Jennifer Abramsohn/(rr). *Quando a música é expulsa das salas de aula*. In: www.dw-world.de | © Deutsche Welle., acessado em 02.06.2005

- DS/ONE: *Orquestra de Cordas de Volta Redonda*. In: <http://www.movimento.com>, acessado em 27 de junho de 2008.
- OLIVEIRA, Sara R. *Música para a Inclusão Social*. In: www.educare.pt, acessado em 27 de junho de 2008.
- SOUZA, Carla: *Os 'Bambinos' do filme Orquestra dos Meninos* In: <http://www.overmundo.com.br/overblog/os-bambinos-do-filme-orquestra-dos-meninos>. Aracaju (SE). 29/10/2006, acessado em 27 de junho de 2008.
- LIMA, Aída Cuba de Almada. *A Musicalização no Ensino Básico Em Áreas De Vulnerabilidade Social: Sua Necessidade Na Formação Do Aluno E No Desenvolvimento De Seu Raciocínio Lógico*. In: Da Galiza a Timor. A Lusofonia em Foco; Actas do VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas: Santiago de Compostela, 18 a 23 de julho de 2005, Volume I, reunidas e editadas por Carmen Villarino Pardo, Elias J. Torres Feijó, José Luís Rodríguez; coordenação da edição: Gonçalo Cordeiro Rua. Universidade de Santiago de Compostela, 2008, p.461-470.

Interdição e reconhecimento da identidade em *Os Olhos de Ana Marta*, de Alice Vieira

Alice Áurea Penteadó Martha
Universidade Estadual de Maringá/Brasil

Palavras-chave: Alice Vieira. *Os olhos de Ana Marta*. Literatura Infanto-Juvenil. Temas polêmicos. Perspectividade.

Resumo: Neste texto, estabelecendo significativo recorte na produção de Alice Vieira, que tem por volta de 30 títulos publicados, pretendemos, com a leitura de *Os olhos de Ana Marta* (Lisboa: Caminho, 1990), levantar recursos estéticos de que se vale na abordagem de questões fundamentais e polêmicas para o ser humano, considerando que o texto tem como leitores preferenciais a criança e o adolescente. O trabalho integra pesquisa de *corpus* mais amplo, que alicerça o projeto institucional *O medo, o sexo e a morte: temas e imagens polêmicas na Literatura Infantil e Juvenil*, desenvolvido na Universidade Estadual de Maringá.

Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; em conseqüência, mais capazes de organizara visão que temos do mundo.

Candido, 1995: 245

A produção da escritora portuguesa Alice Vieira (Lisboa, 1943), focada preferencialmente na pré-adolescência e adolescência, fases marcantes como ritos de passagens, é reconhecida pelo modo crítico como aborda seus temas, sem negligenciar a qualidade artística dos textos. As dificuldades de relacionamento entre jovens e adultos resultam, com freqüência, na solidão das personagens adolescentes, ilhadas no cotidiano das famílias de classe média da sociedade lisboeta, notadamente, no período posterior à Revolta dos Cravos, em abril de 1974. Vieira estreou na literatura para crianças e jovens em 1979, com o livro *Rosa, minha irmã Rosa*, com o qual recebeu o Prêmio de Literatura Infantil Ano Internacional da Criança. Em 1983, o livro *Este rei que eu escolhi* rendeu-lhe o Prêmio Calouste Gulbenkian de Literatura Infantil. Foi indicada ainda para o Prêmio Hans Christian Andersen, distinção concedida pelo International Board on Books for Young People, a mais importante premiação concedida a autores de Literatura Infantil, pelo conjunto da obra.

Os olhos de Ana Marta (Lisboa, Caminho: 1990) relata as inquietações de Marta, menina que cresceu entre portas cerradas pela dor da perda da irmã. Cercada pelo mistério que envolve a doença da mãe, enlouquecida pela dor da morte da filha mais velha, a garota crê ter sido vítima de um engano no hospital. A dificuldade de reconhecimento e afirmação da identidade de Marta, como integridade individual, diferente da irmã morta, decorre de sua vivência em ambiente de completa interdição: não conhece o amor da mãe – duvida mesmo que seja filha de Flávia –, não consegue aproximar-se do pai e, mesmo Leonor, a ama que cumpre as funções maternas, priva a menina do conhecimento de sua história. Embora o texto se abra em múltiplas visões, estas se mostram interditas, bloqueando à personagem principal, e em conseqüência ao leitor, o acesso e o deciframento dos fatos, que se revelam penosamente no decorrer do

relato. Dessa forma, ao considerar que todas as perspectivas apresentadas ao leitor impedem o acesso ao interdito, procuramos observar, na estrutura da narrativa, como o “ponto de vista em movimento” (Iser, 1999) pode propiciar o passeio empreendido pelo leitor dentre as diferentes perspectivas apresentadas no mundo narrado, requisito imprescindível para a compreensão dos acontecimentos.

No que se refere especificamente à estrutura, a narrativa é organizada em vinte e sete capítulos, narrados pela voz de Marta, a protagonista de onze anos que, condenada a viver a vida de Ana Marta, a irmã morta, descobre lentamente os fios que a ligam à tragédia familiar e à conseqüente insanidade materna. As ações e atitudes das personagens deflagram, mantêm e, por fim, solucionam o conflito instaurado pelo desejo de reconhecimento e afirmação da identidade de Marta.

Wolfgang Iser, em *O Ato da leitura* (1999), esclarecendo o que chama de estrutura de lugares vazios no texto ficcional, considera que é necessário pensarmos sobre os diferentes modos como os segmentos são apresentados ao leitor, especialmente, no plano do mundo narrado, a forma mais elementar de manifestação desse fenômeno:

Os blocos da trama são subitamente interrompidos ou continuam em acontecimentos imprevisíveis. Uma passagem da narração gira em torno de um protagonista e depois continua com a introdução brusca de novos personagens. (Iser, 1999: 147)

Com base nas considerações de Iser, observamos que as principais perspectivas no texto de Vieira são perspectivizadas, caso do narrador que se divide em múltiplas visões e das personagens que também se fragmentam em protagonistas e secundárias. Esse processo de múltiplos olhares promove relações diferentes com o objeto em pauta e, em conseqüência, nenhum deles pode representar integralmente o objeto estético, que somente se constitui graças às relações estabelecidas entre as diferentes perspectivas. O que parece fundamental na construção narrativa da escritora portuguesa é o modo como o narrador instaura, na estrutura e organização do mundo narrado, a interdição, pois, a partir dessa estratégia, atitudes e sentimentos do protagonista/narrador e das demais personagens enredam-se e, constituindo a constelação de perspectivas da narrativa, possibilitam a emersão do objeto estético, como propõe Iser:

O objeto estético emerge da interação dessas “perspectivas internas” do texto; ele é um objeto estético à medida que o leitor tem de produzi-lo por meio da orientação que a constelação dos diversos pontos de vista oferece. (Iser, 1996: 180)

O modo de narrar, o relato dos acontecimentos pela protagonista a um interlocutor determinado – a irmã morta – como projeção de sua consciência, configura a catarse, uma vez que o ato de contar a libera da repressão a que foi submetida em toda a infância. Entretanto, mesmo sendo o relato posterior aos fatos, o que significa pleno domínio no momento em que os narra, a voz narradora, com o intuito de infligir a seus leitores clima de interdição semelhante ao que sofreu, priva-os também do acesso ao conhecimento, liberando-o, pouco a pouco, processo com o qual rompeu as barreiras da interdição. Desse modo, vai abrindo trilhas, que ela mesma, Marta, buscou para o deciframento de sua história. Os leitores, a partir dessa dinâmica, procuram entender os meandros do narrado, acompanhando perspectivas inconclusas de outras personagens: mãe, pai, Leonor, D. Pepa e Lumena, principalmente.

Nas linhas iniciais do primeiro capítulo, Marta, dirige-se ao interlocutor, cujo reconhecimento ainda é interditado aos leitores, revela as incertezas acerca de sua origem, procurando justificar o fato da mãe não pronunciar seu nome:

Trocaram-me de mãe no hospital. Como nos filmes, sabes.

[...]

Juro-te: durante muitos anos foi o que pensei.

[...]

Só assim entendia que ela nunca dissesse o meu nome, que repetisse tantas vezes que estava velha demais para ser mãe fosse de quem fosse [...]. (Vieira, 2005: 9. Grifamos)

A voz narrativa responsabiliza o bloqueio da história de Marta como gerador de suas crises íntimas e conseqüentes dificuldades de relacionamento com o pai e com as demais criaturas ficcionais. O caráter irremediavelmente comprometido das ligações com o mundo que a cerca pode ser observado na recusa materna em pronunciar seu nome e no silêncio do pai, que teme pela sanidade da esposa caso o segredo seja revelado. Entretanto, os leitores podem superar, da mesma forma que ela, as barreiras encontradas no percurso da reconstituição de sua identidade, manifestas, inclusive, na atitude cerceadora das personagens que a cercam, a partir da rede de perspectiva do texto. As dificuldades da tarefa são imediatamente explicitadas pela voz narrativa que, metalingüisticamente, enfatiza os percalços da busca. Os “quartos fechados” – metáfora da impossibilidade de reconhecimento – não se abrem tão facilmente, pois as perspectivas textuais não ultrapassam os obstáculos impostos pela tragédia:

Lembro-me de ter passado muitos dias a espreitar pelo buraco da fechadura dos quartos fechados para ver se descobria, nalguns deles, o tal berço de ouro. Mas o ângulo de visão era fraco, e sempre o mesmo. Acabei por desistir. (Idem, idem: 10. Grifamos)

Os fios da existência de Marta tramam-se também a partir da perspectiva da mãe, Flávia, e da de Leonor, a velha ama que acompanha a família desde a infância do pai, e que lhe conta histórias como as do Príncipe Graciano e da Alminha-da-Senhora, garantindo a integridade psíquica, afetiva e social da menina.

A reconstituição da história da personagem, pela perspectiva da mãe, cujas atitudes desvairadas lhe propõem pistas dos acontecimentos, é feita a partir de índices reveladores, capazes de explicar momentos limítrofes, marcantes na vida de Marta:

– tece mantas incansavelmente – “Para a minha filha. Todas para a minha filha. A minha filha nunca há-de ter frio. Nunca, nunca, nunca” (Idem, idem: 24);

– quer a garota usando vestidos verdes para os encontros com na sala – “Acho que os vestidos verdes e o laço no cabelo também faziam parte do ritual” (Idem, idem: 29);

– mantém distância total da filha, mesmo nos raros encontros em família para o jantar, marcados pela admiração silenciosa da menina pela mãe – “Nos meus livros de histórias as princesas eram todas muito parecidas com Flávia quando ela se vestia para o jantar” (Idem, idem: 105).

A situação limite, entre sanidade e loucura, tema com o qual se defrontam, então, leitores e personagem, como tantas outras situações vividas pelos seres humanos, cria seus próprios rituais, trágicos e incompreensíveis, muito além de outros ritos pelos quais porventura estejam atravessando ou poderão vivenciar. Flávia transpõe a fronteira do inominável, do desconhecido, cumprindo tópicos de um ritual,

como a repetição de atitudes e palavras incompreensíveis para a filha, mas que podem explicar, sob sua perspectiva, motivos que conduzem à razão e à demência. Para a mãe, a solução do conflito pode se traduzir em atitudes estranhas, fugas, delírios e, finalmente, em revelação.

Outra perspectiva mais diretamente à disposição dos leitores é a da ama Leonor, detentora de palavras que apontam caminhos a Marta no reconhecimento das relações familiares. É pela voz de Leonor que recebemos informações, ainda que truncadas, sobre a Outra – Pessoa (a irmã), sobre a Alminha-da-Senhora (a avó) e Touro Sentado (o pai quando criança). Suas ladainhas e narrativas, especialmente a história do Príncipe Graciano e as Sete Partidas do Mundo, são poderosos fios condutores de significados. Contadas e recontadas, essas histórias de família, ou lendas de povos, revividas pelas gerações, contribuem para a elaboração das experiências da menina e, conseqüentemente, para a formação de sua identidade.

O Príncipe Graciano foi a grande paixão da minha vida. Era o modelo, a perfeição, o exemplo. Em certa altura cheguei mesmo a supor que éramos irmãos: pois não me tinham a mim trocado de mãe, e não o tinham abandonado a ele à porta de uns camponeses muito pobrezinhos? No entanto, apesar de abandonado, ele conseguira recuperar o trono mais tarde, casar, ter muitos meninos e ser feliz para sempre. Afinal, ser abandonado pelos pais não levava, forçosamente, à desgraça. (Idem, idem: 73)

A capacidade produtiva do processo constitutivo da leitura se efetiva, segundo Iser, a partir de “lacunas”, elementos que estimulam os leitores a suprir o que falta no texto e estabelecer ligações entre aspectos aparentemente desconectados. Em *Os olhos de Ana Marta*, o modo como os leitores combinam o episódio “Príncipe Graciano e as Sete Partidas do Mundo” e demais acontecimentos vividos por Marta parece-nos exemplar para discorrermos sobre a questão proposta por Iser.

Os elementos da narrativa tradicional portuguesa não são integral e coerentemente apresentados, surgem dispersos em segmentos textuais da narrativa de Vieira, perdem as conexões estabelecidas no campo referencial de origem, obrigando os leitores a estabelecer elos entre os elementos desconexos. Desse modo, como observa o teórico alemão, quando os leitores estabelecem ligações entre elementos desconexos do texto, abandonam algumas concepções já elaboradas durante a leitura, assumindo outras. Seguindo a perspectiva narradora, compreendem e fazem ligações entre os vários segmentos da narrativa, de modo que as lacunas deixadas pelo fragmentado episódio do Príncipe Graciano permitam ao leitor estabelecer novos sentidos que negam aqueles já conhecidos.

No último capítulo, desvendado o mistério da Outra Pessoa – Ana Marta, a irmã morta –, a personagem necessita desesperadamente que se cumpra a função catártica, realizada a partir da revelação da identidade. Com o recurso do diálogo, tenso e corajoso com o qual mãe e filha sublimam os conflitos decorrentes da tragédia e do conseqüente desamor, Marta suplica:

– Flávia, olha para mim! Diz o meu nome. Tu nunca disseste o meu nome. Vamos abrir as portas todas destes quartos, lá dentro só há poeira e móveis velhos, mais nada! Não tenhas medo. Não vais ter dores de cabeça, não vais enlouquecer nunca, as crises não vão voltar, tenho a certeza. (Idem, idem: 169. Grifamos.)

O diálogo, doloroso e recortado pelo uso do monólogo interior, pelo fluxo de consciência, que emerge diante da aspereza e dificuldade da situação, escava em

seus íntimos dilacerados o reconhecimento: depois de entender toda a história da irmã, a menina ouve, finalmente, seu nome pronunciado pela mãe e esta, ao reconhecer a identidade da filha, aceitando-a como diferente da que lhe foi arrebatada pela morte, também compreende que o estilhaço já lhe saiu do coração:

Dirijo-me para a porta, enquanto o meu pai fica a seu lado. Daqui a algum tempo serei capaz de falar no teu nome, de gostar de ti, minha irmã que não cheguei a conhecer. Agora é ainda muito cedo, tens de compreender. E compreendes decerto: tu eras perfeita, todos o afirmam.

– Marta...

Paro, sem acreditar: Flávia diz o meu nome.

Olho-a em silêncio. Ela fixa os seus olhos nos meus.

– Chamas-te Marta – diz, lentamente, como se soletrasse uma frase difícil. (Idem, idem: 172. Grifamos.)

A compreensão sobre o modo como se constitui o jogo entre interdição e reconhecimento da identidade na estrutura da narrativa parece-nos fundamental para que percebamos também como a reação provocada pelas perspectivas das personagens pode ser observada a partir do que Jauss denomina “categorias de recepção” (Jauss, 1974), elementos fundamentais no reconhecimento da interação entre leitores e texto, desejada por todos que se debruçam sobre questões relativas à leitura do literário. Acreditamos que as reações adversas provocadas pela perspectividade, na estrutura da narrativa de *Os olhos de Ana Marta*, convergem para a interação entre texto e leitor, uma vez que a atuação das personagens provoca duas modalidades de identificação, principalmente: a “catártica”, própria da tragédia, e a “irônica”, que se manifesta com reações antagônicas do leitor, de aproximação e de rejeição.

Tanto último excerto transcrito como o que a seguir transcrevemos podem exemplificar o cumprimento da função “catártica”, uma vez que, ao se dissiparem as angústias que assaltam a personagem, a partir da reflexão que a mãe finalmente faz, os leitores podem reconhecer as emoções que experimentam no cotidiano das relações humanas, promovendo, ao mesmo tempo, a liberação de temores que os assaltam e angustiam; no caso da “irônica”, contraditória por natureza, a identificação ocorre, justamente, pelo reconhecimento de que as dúvidas e angústias das personagens são comuns aos leitores; a recusa, por sua vez, advém da reflexão propiciada pelo distanciamento:

Porque é de ti, finalmente, que se trata.

Do teu nome finalmente pronunciado.

Tenho a sensação de ter percorrido as Sete Partidas do Mundo até chegar ao teu nome. De te ter sempre procurado, inconscientemente, pelo meio das febres, das ladainhas, dos quartos fechados à chave, das sextas-feiras com as espanholas, das conversas com a Lumena.

Nesta parte do mundo te encontro finalmente.

E te dou um nome: Ana Marta.

E te chamo: minha irmã. (Vieira, 2005: 147)

A concepção de Iser, com a qual procuramos fundamentar esta leitura, tem como foco preferencial o leitor, uma vez que o “ponto de vista em movimento” busca, fundamentalmente, designar o modo como ele se apresenta como estrutura do texto. Sinteticamente, para o teórico alemão, a transferência do texto para a consciência do

leitor decorre da estruturação narrativa, configurada pelo ponto de vista em movimento e como reside, justamente, na possibilidade reconhecer nos textos que lê aquilo que o preocupa e angustia, existe sempre a probabilidade de encontrar em tais textos soluções para seus problemas. Ocorre, então, a interação, configurada como o processo de comunicação, marcado, sobretudo, pelo confronto, uma vez que o leitor é instigado à compreensão dos embates entre as diferentes perspectivas: do narrador, das personagens, do próprio enredo e também do leitor fictício. O prazer da leitura só pode ser alcançado quando os textos permitem que os leitores exerçam a sua capacidade produtiva.

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio (1993). *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. *Vários escritos* (1995). São Paulo: Duas Cidades.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura* (Vol 1) (1996). Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.
- _____. *O ato da leitura* (Vol 2) (1999). Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.
- JAUSS, Hans Robert (1974). Levels of identification of hero and audience. *New literary history*. Charlotte Ville, Virgínia (v.5, n.2).
- ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) (1999). *Teoria da ficção*. Indagações à obra de Wolfgang Iser. Trad. Bluma Waddington Vilar; João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: Editora da UERJ.
- VIEIRA, Alice (2005). *Os olhos de Ana Marta*. São Paulo: Edições SM.

Paul Klee e Al Berto: o quadro, a crítica, o poeta e a criança

Ana Margarida Falcão

Universidade da Madeira

Palavras-chave: Paul Klee, Al Berto, estética, “O Peixe dourado”

Resumo: Pertencemos a um mundo no qual a cultura parece ser, cada vez mais, pertença de uma elite e não de um projecto de educação do ser humano. Há já uns anos, dizia o saudoso Professor Eduardo Prado Coelho, em entrevista à RTP2, que o apreço pela arte constituía um «dique prestes a ruir perante a força das ondas do economicismo». E acrescentava que cabia aos artistas, intelectuais e professores juntarem o seu esforço, apoiando os braços contra esse dique, de modo a ampará-lo pelo maior tempo possível.

Procuraremos aqui defender que são possíveis vários métodos e níveis de ensino e aprendizagem da arte que ajudem a sustentar esse cada vez mais minorizado interesse pelo mundo da estética. Assim, tentaremos mostrar, relacionar e comentar leituras muito diversas de um quadro de Paul Klee abordado por dois críticos de arte, pelo próprio Klee nos seus *Diários*, por um poema de Al Berto, por adolescentes alunos de um atelier de escrita criativa e, ainda, por uma redacção de uma criança de nove anos.

O conhecido quadro «O Peixe dourado» (ou «The Golden Fish»), de Paul Klee, é um óleo e aguarela sobre papel, com cerca de 50cm x 70cm, datado de 1925. Acerca dele, comenta o crítico de arte Nicolas Pioch:

The Golden Fish glides through the kingdom of its underwater freedom, all lesser fish leaving a clear space for its gleaming body. This is a magical fish with runic signs upon his body, scarlet fins, and a great pink flower of an eye. He hangs majestically in the deep, dark blue magic of the sea, which is luminous with secret images of fertility. The great fish draws the mysteriousness of his secret world into significance. We may not understand the significance, but it is there. The sea and its creatures are arranged in glorious homage, belittled but also magnified by this bright presence. This quiet nobility, the brightness, the solitude, the general respect: all are true of Klee himself."

O Peixe Dourado desliza no reino da sua subaquática liberdade e todos os peixes menores deixam um espaço nítido para o seu corpo brilhante. É um peixe mágico com sinais rúnicos no corpo, estiletos escarlates, e um enorme olho de flor rosa vivo. Parece suspenso na profundidade azul-negra e mágica do mar, iluminado por secretas imagens de fertilidade. É o peixe maior que desenha e destaca a significância do seu mundo secreto. Podemos não compreender o seu significado, no entanto ele está lá. A sua quase silente nobreza, o seu brilho, a sua solidão, todo o seu traçado geral, tudo isto se identifica com a verdade da obra do próprio Klee.¹

Na realidade, tendo Paul Klee nascido, perto de Berna, em 1879, numa família que se dedicava à música, tocando ele próprio violino, é natural que, dedicando-se à pintura, nesta se possam encontrar, na sua generalidade, associações de cor e traço que remetem tanto para o silêncio como para a musicalidade, e que servem frequen-

¹ Tradução livre, circunstancial.

temente de realce ao sentido do maravilhoso e do infantil que a sua imensa obra (ca 9000) nunca deixou de apresentar.

O próprio Paul Klee escreveu sobre estas características da sua pintura nos seus *Diaries*, segundo testemunho apresentado por Constance Naubert-Reiser no livro que esta escreveu sobre a vida e obra de Klee:

«é mais importante saber como concentrar-se na caixa de tintas do que estudar a natureza. Um dia tenho de ser capaz de tocar livremente no teclado das minhas cores [...] A luz concebida como um movimento de cores constrói a profundidade (podemos ver até às estrelas) e por isso torna-se, simultaneamente, rítmica. Ver não é suficiente, temos de escutar a pintura»

(REISER, 1994: 12, 17) (rodapé ou nota – sublinhado nosso)

Mas na vida de Klee a emoção poética (ou o poeta) precedia a expressão plástica (ou o pintor), de tal modo que concebeu ideogramas a que chamou «quadros-documentos», publicados no *Book of Images of «Sturm»* em 1918. «As pinturas olham para nós», diria ainda Klee numa famosa conferência de 1924, (publicada em 1945 com o título *Sobre a Arte Moderna*), na qual, à maneira de Kandinsky, que muito admirou (até decidiram ser vizinhos) reflecte sobre os problemas da criação na arte. Nas suas palavras é possível reconhecer que o teórico tem, nele, o místico como antagonista.

A exploração da luz e da cor, que Klee experimentaria sem descanso ao longo das várias fases da sua obra, (chegou a afirmar que «gostaria de chamar às cores qualidades») pode ter como síntese uma sua frase dos *Diaries*: – «A arte não reproduz o visível, torna visível. [...] As pinturas olham para nós, serenas ou severas, tensas ou menos tensas, tranquilizadoras ou assustadoras, tristes ou sorridentes, silenciosas ou musicais» (REISER, 1994:33). E esta fórmula parece sintetizar as concepções estéticas de Klee, bem patentes no quadro «O Peixe dourado» (ou «The Golden Fish»).

Ensaísta, poeta e músico, Paul Klee reúne estas aptidões artísticas quando se realiza como pintor. Tal simbiose é referida por Elisabeth Hayes, no ensaio intitulado *The Paradox of the Absolute: A Burkean Investigation*, no qual confronta «The Golden Fish» – e outros quadros de Paul Klee com realce de cor em fundo escuro – com o poema «Domination of Black»², de Wallace Stevens, do qual trancrevemos a primeira estrofe:

At night, by the fire,
The colors of the bushes
And of the fallen leaves,
Repeating themselves,
Turned in the room,
Like the leaves themselves
Turning in the wind.
Yes: but the color of the heavy hemlocks
Came striding.
And I remembered the cry of the peacocks.

² «burkean-burkeano, de-Edmund Burke (1729-1797), que foi um filósofo e político anglo-irlandês. Afirmava que a história era feita de um longo depósito de tradições, de prudência, de moral, incorporadas nos usos e nas civilizações, e não das elaborações intelectuais, como querem os filósofos.

À noite, à luz da lareira,
As cores dos arbustos
E das folhas caídas
Volteavam no quarto
Repetidamente,
Como as verdadeiras folhas
Que voavam com o vento
Sim: mas a cor pesada das folhas de sicuta
Vinha a passos largos
E eu lembrei-me do grito dos pavões.³

Relevamos a referência à noite, ao lume, ao silêncio e ao som das folhas no vento, às cores e aos gritos dos pavões, que parecem saltar da noite e do lume, de modo emocionalmente muito forte e poderoso, e que constituem uma composição similar, quanto aos elementos de cor e som, à do quadro «The Golden Fish», de Klee. Aliás, Elisabeth Hayes, no ensaio referido, salienta:

«One can note the affinities between Klee's paintings and Steven's poetry: luminous color, playfulness, a sense of reality merging into abstraction, and an eye more interested in emotional and spiritual states than representational accuracy. Klee admired the art of primitives and children.[...] Stevens' poem is vividly hued and beautiful in its abstractness, much as are the paintings of Klee, whom Stevens much admired».

Podem notar-se as afinidades entre os quadros de Klee e a poesia de Steven: cor luminosa e ridente em fundo escuro, um sentido da realidade que se abeira da abstracção, e um olhar mais interessado nos estados emocionais e espirituais do que no perfeccionismo da representação formal. Klee admirava a arte dos primitivos e das crianças [...] O poema de Steven segue as pisadas da beleza abstraccionista dos matizes de Klee, que Steven tanto admirava.⁴

Elisabeth Hayes refere ainda uma carta do próprio Wallace Stevens, de 1928, na qual este faz questão de salientar que o propósito do seu poema «Domination of Black» é

«fill the mind with images and sounds[...] you are supposed to get heavens full of the colors and full of sounds».

«encher a mente com imagens e sons [...] sendo suposto obter-se o efeito de firmamentos cheios de cores e cheios de musicalidade», tal como Klee.⁵

Ao contrário desta aproximação de técnicas paralelas à poesia e à pintura, que se entrecruzam na voz dos críticos ou ensaístas, uma outra aproximação do quadro «O Peixe dourado» (ou «The Golden Fish») à poesia pode residir na simples intertextualidade de um dizer referente a outro dizer, ou seja, o poema que diz o quadro e o faz em visões aparentemente paralelas na sua referência à factualidade, que habitualmente se não cruzam na poesia, como exemplificaremos com o poema de Al Berto «Paul Klee e o peixe de lume» [Al Berto, 1987:741]

³ Tradução livre, circunstancial.

⁴ Tradução livre, circunstancial.

⁵ Tradução livre, circunstancial.

Poeta português, natural de Coimbra (1948-1997). Al Berto frequentou diversos cursos de artes plásticas, em Portugal e em Bruxelas, onde se exilou em 1967. A partir de 1971 dedicou-se exclusivamente à literatura. Estreou-se com os poemas de *À Procura do Vento no Jardim de Agosto* (1977) e afirmou o seu reconhecimento público com o diário lírico *O Medo* (1987). A sua poesia, com certa herança surrealista, funde o real e o imaginário, o brilho e a escuridão, a vida e a morte (tal como em Paul Klee a coexistência do abstracto e o figurativo). Está presente, frequentemente, na palavra poética de Al Berto, uma fina atenção ao quotidiano como lugar de objectos e de pessoas, de passagem e de permanência, de memória e de presença, de simplicidades e de excessos, de ligação entre um tempo histórico e um tempo individual.

Leia-se, pois, o poema de Al Berto «Paul Klee e o peixe de lume» [Al Berto, 1987: 741)

DOMINGO, NOVEMBRO 06, 2005
PAUL KLEE E O PEIXE DE LUME

se repentinamente
a infância me doesse a meio da oceânica noite
no espelho de rubra água cercada pela treva
onde nenhum rosto ousa reflectir-se brilharia
o minúsculo peixe de lume
e na obscuridade púrpura sua cabeça de ouro
incendiaria o transparente interior das anémonas

as escamas em jade fulgurando
simulam um sol em cada sonho
vibra um búzio triste uma alga ou um peixe como este
cresce a partir do centro rubro da tela
acende e apaga o distante pulsar da infância

acordo em sobressalto
deparo com a subtil inteligência do peixe
imobilizado na magia barata dum bilhete postal
sei que está numa galeria de arte em hamburgo
deixa-se consumir pelo tempo
e pelo olhar dalgum visitante furtivo sonhador.

O poema, nas duas primeiras quadras, interliga a associação da memória da infância a uma interpretação muito livre e pessoal do quadro, sem preocupações de avaliação mas apenas de expressão intimista de emoções. Mas logo a terceira estrofe («acordo em sobressalto») ficciona a representação do suporte no qual o sujeito lírico, agora personagem, visualiza o quadro («na magia barata dum bilhete postal»). Abandonados o sonho e a memória, localiza factualmente o quadro («numa galeria de arte em hamburgo») e reflecte sobre a sua existência no tempo. Ao fazê-lo, refere o «olhar dalgum visitante furtivo sonhador», e esta última palavra remete para o início do poema, para a visão sonhadora da memória de infância despertada pela visão do quadro, numa circularidade que cruza o devaneio com a factualidade e releva a intemporalidade do «peixe de lume», esteja em que suporte esteja, no olhar dos homens ou na permanência dos futuros visitantes do museu.

Gostariamos ainda de apresentar uma redacção de uma aluna de 9 anos da Escola Básica nº 1 de Setúbal, Sara Silva, elaborado a partir do quadro «O peixe dourado», de Paul Klee:

“O peixe dourado”

No mar há uma grande barafunda, todos os peixes andavam de um lado para o outro todos atarefados para a festa que se realizará no dia 26 de Março de 2004. Andavam a fazer doces e todo o tipo de iguarias para a mega festa!

Finalmente chegou o dia da tão esperada festa. No fundo do mar havia uma mesa gigantesca para todos os convidados, foram todos almoçar e depois foram jogar à apanhada, mas só foram oito peixes. No jogo da apanhada era o peixe dourado a apanhar, mas todos se riam dele por ele ser todo dourado, os outros eram todos vermelhos. No entanto, lá iam brincando. Quando o peixe dourado foi para casa disse assim ao seu pai e à sua mãe:

- Mãe e pai, os meus amigos riram-se de mim por causa de eu ser todo dourado...

- Não fiques assim tão preocupado...vai lá brincar!

- Mãe e pai, os meus amigos riram-se de mim por causa de eu ser todo dourado...

- Não fiques assim tão preocupado...vai lá brincar Ele lá foi e divertiu-se muito a brincar sozinho porque ele não tinha irmãos nem irmãs.

No outro dia, ele foi para a escola, trabalhou... trabalhou... trabalhou... até que chegou a hora do intervalo, foi brincar com os amiguinhos da escola. Esses não gozaram com ele, eram mesmo amigos dele.

No outro dia foi novamente para a escola, nesse mesmo dia os seus amigos pediram-lhe desculpa:

- Peixinho desculpa!

E os outros amigos com quem tinha brincado pediram-lhe desculpa também. O peixinho dourado foi muito... muito... muito feliz.

Chegou a casa numa euforia louca, contou aos seus pais o que tinha acontecido e eles ficaram muito satisfeitos.

A criança, aos nove anos de idade, encontra-se numa fase na qual a sua competência nos processos de descodificação e de compreensão na leitura – seja de um texto, seja de uma imagem – implica ainda dois pressupostos básicos: a familiarização com uma identificação do «dizer-se» e «dizer o outro», e subsequentes actividades lúdicas interactivas. A pequena Sofia, perante «O peixe dourado» de Klee, reco-

nhece-se e «diz de si própria e dos outros», efabulando, criando uma história que parte da sua leitura do quadro, ou seja, que é uma leitura «em espelho» da sua realidade no dia-a-dia da escola e da família, alargando e transformando o espaço para cenários que lhe são conhecidos e íntimos. A própria temporalidade expande-se para a história que o quadro despoletou na criança. A sua identificação com o destaque dado, no quadro, ao «peixe dourado» e à sua solidão vai favorecer o relevo dado aos obscuros «peixes vermelhos», identificáveis com os colegas de escola. O próprio final da história criada pela pequena Sofia, ao contradizer a lógica narrativa, exprime o desejo da criança de que os seus problemas sejam resolvidos como que por magia.

Cremos que, submersa nesta redacção de uma criança de nove anos, podemos encontrar a relação do figurativo com o abstracto e a aliança da luminosidade com a escuridão, apontadas nos textos dos críticos, ou a interpretação poética que conduz à factualidade, no poema de Al Berto, ou ainda a bela frase de Klee: «ver não é suficiente, temos que escutar a pintura».

Pretendemos, ao mostrar e confrontar diversas abordagens ao quadro «O Peixe dourado» (ou «The Golden Fish», ou «O Peixe de Lume»), de Paul Klee, salientar que a vivência da arte se aprende a vários estádios de cultura e diversos níveis etários. Não são apenas os críticos, intelectuais, artistas e professores que contribuem hoje para salvar a arte. As nossas crianças também o podem fazer, se orientadas para tal. Aprender a amar a arte lidando intimamente com ela, tratando-a como companheira de jogos, interagindo com ela, será, talvez, o melhor caminho para a educação dos futuros adultos, de modo a que todos juntos possamos levantar os braços para sustentar o apreço pela arte, para segurar esse «dique prestes a ruir perante a força das ondas do economicismo», referido por Eduardo Prado Coelho um dia, numa estação de televisão.

Referências bibliográficas

- ALBERTO. «A Vida Secreta das Imagens», in *O Medo*, Ed. Contexto, Lisboa, 1987.
 KLEE, Paul. *Théorie de l'Art Moderne*. Selecção de textos e tradução de Pierre Henri Gonthier, Ed. Donoel/Gonthier, Paris, 1964.
 MORÃO, Paula. «'A vida secreta das imagens', de Al Berto», in *Revista Colóquio/Letras*, n.º 129/130, Jul. 1993, p. 252.
 NAUBERT-RISER, Constance. *Klee*. Ed. Estampa, Lisboa, 1994 (ed.orig. Fernand Hazan, Paris, 1988).

Net:

- HAYES, Elisabeth. *The Paradox of the Absolute: A Burkean Investigation* in <http://www.cwru.edu/artsci/engl/VSALM/mod/hayes/Paperpage.htm> (consultado a 26 de Julho de 2008).
 PIOCH, Nicolas. 18 Sep 1995 in <http://www.sai.msu.su/wm/paint/auth/klee/golden-fish/>, (consultado a 26 de Julho de 2008)

Anexos

1



«The Golden Fish», de PAUL KLEE – Óleo e aguarela sobre papel, 50cmx70cm, 1925

2

AL BERTO

DOMINGO, NOVEMBRO 06, 2005

PAUL KLEE E O PEIXE DE LUME

se repentinamente
a infância me doesse a meio da oceânica noite
no espelho de rubra água cercada pela treva
onde nenhum rosto ousa reflectir-se brilharia
o minúsculo peixe de lume
e na obscuridade púrpura sua cabeça de ouro
incendiaria o transparente interior das anêmonas

as escamas em jade fulgurando
simulam um sol em cada sonho
vibra um búzio triste uma alga ou um peixe como este
cresce a partir do centro rubro da tela
acende e apaga o distante pulsar da infância

acordo em sobressalto
deparo com a subtil inteligência do peixe
imobilizado na magia barata dum bilhete postal
sei que está numa galeria de arte em hamburgo
deixa-se consumir pelo tempo
e pelo olhar dalgum visitante furtivo sonhador. In O MEDO

3

“O peixe dourado”

No mar há uma grande barafunda, todos os peixes andavam de um lado para o outro todos atarefados para a festa que se realizará no dia 26 de Março de 2004. Andavam a fazer doces e todo o tipo de iguarias para a mega festa!

Finalmente chegou o dia da tão esperada festa. No fundo do mar havia uma mesa gigantesca para todos os convidados, foram todos almoçar e depois foram jogar à apanhada, mas só foram oito peixes. No jogo da apanhada era o peixe dourado a apanhar, mas todos se riam dele por ele ser todo dourado, os outros eram todos vermelhos. No entanto, lá iam brincando. Quando o peixe dourado foi para casa disse assim ao seu pai e à sua mãe:

- Mãe e pai, os meus amigos riram-se de mim por causa de eu ser todo dourado...
- Não fiques assim tão preocupado...vai lá brincar!
- Mãe e pai, os meus amigos riram-se de mim por causa de eu ser todo dourado...
- Não fiques assim tão preocupado...vai lá brincar Ele lá foi e divertiu-se muito a brincar sozinho porque ele não tinha irmãos nem irmãs.

No outro dia, ele foi para a escola, trabalhou... trabalhou... trabalhou... até que chegou a hora do intervalo, foi brincar com os amiguinhos da escola. Esses não gozaram com ele, eram mesmo amigos dele.

No outro dia foi novamente para a escola, nesse mesmo dia os seus amigos pediram-lhe desculpa:

- Peixinho desculpa!

E os outros amigos com quem tinha brincado pediram-lhe desculpa também. O peixinho dourado foi muito... muito... muito feliz.

Chegou a casa numa euforia louca, contou aos seus pais o que tinha acontecido e eles ficaram muito satisfeitos:

- Vês filho, eles pediram-te desculpa isso é que é importante. “Errar é humano, mas admitir o erro é Divino!”.

Texto Elaborado por: Sara Silva, 9 anos, 3º ano, turma B

Remate de Males: partituras poéticas

Cristiane Rodrigues de Souza

Universidade de São Paulo/ FAPESP

Palavras-chave: Mário de Andrade, poesia, música, danças, folclore.

Resumo: O desejo de Mário de Andrade em conhecer as notas profundas da expressão musical de seu país, recriadas em versos e estrofes eruditos, constrói uma de suas faces: a face musical. O ouvido sensível do poeta apreende, em *Paulicéia desvairada* (1922), a música áspera da cidade que se moderniza e, após experimentar o sabor coloquial de *Losango cáqui* (1926), colhe melodias típicas do Brasil em *Clã do jabuti* (1927), partindo, em *Remate de males* (1930), em busca de sua “música interior” (BASTIDE, 1997: 77), multifacetada e complexa. Em **Tempo da Maria**, grupo de poemas do livro de 1930, o poeta recupera “uma das manifestações [...] da música popular brasileira” (ANDRADE, 2002: 31), as danças dramáticas, atualizando sua estrutura, assim como seus aspectos simbólicos, por meio de seus versos. O estudo do poema “Louvação da tarde”, do livro *Remate de males*, possibilitará a compreensão da incorporação de elementos musicais populares aos versos de Mário de Andrade.

No livro *Remate de Males* (1930), o eu lírico se reconhece e se assume múltiplo, complexo e plural, pleno do desejo de compreender a si mesmo e ao seu país por meio da arte. A busca pela “palavra brasileira” que traduza a nossa singular multiplicidade ultrapassa a fronteira que separa o mundo erudito do mundo popular, já que a riqueza melódica da poesia popular, cantada nos versos de *Clã do Jabuti*, alcança uma complexidade ainda maior na face múltipla do eu poético que se reconhece plural, revelando sentir, no próprio eu, a diversidade encontrada em seu país. Por meio dos versos do grupo de poemas **Tempo da Maria**, de *Remate de males*, Mário de Andrade resgata a música popular como se estivesse a mastigar novamente ritmos já experimentados no livro anterior – *Clã do jabuti* –, realizando, assim, um balanço – remate – poético do primeiro momento modernista, preparando-se para uma produção mais madura e equilibrada que desenvolverá nos anos trinta, como nos ensina Lafetá (1986: 28).

Tempo da Maria é constituído por sete poemas que, um ao lado do outro, compõem uma forma cara à música do período romântico, a saber, o “ciclo” – “uma obra [musical] em que a significação e a efetividade dos membros individuais dependem de suas localizações numa ordenação mais ampla” (ROSEN, 2000: 139). A ordenação dos poemas que formam **Tempo da Maria** é significativa, já que a disposição das composições poéticas segue uma simetria: uma introdução (“Moda do corajoso”); um poema marcado pelo movimento do deslocamento (“Amar sem ser amado, ora pinhões!”); uma cantiga (“Cantiga do ai”); um poema narrativo central que constitui o ponto de intersecção da simetria (“Lenda das mulheres de peito chato”); outra cantiga (“Eco e o descorajado”); deslocamento novamente (“Louvação da tarde”) e um poema de fechamento (“Maria”). O movimento musical cíclico marca, portanto, a disposição dos poemas do grupo, fazendo lembrar o caráter cíclico das danças dramáticas populares estudadas por Mário de Andrade.

O estudo dos bailados populares – reisados, cheganças, congos, bumba-meu-bois –, agrupados por Mário sob o nome genérico de “danças dramáticas”, foi uma

das grandes preocupações do modernista, pesquisador interessado em compreender a tradição folclórica e musical do povo brasileiro.

Um dos aspectos centrais das danças dramáticas, a saber, a encenação da morte e renascimento de um bem coletivo – o boi –, é a permanência secular, na cultura brasileira, da noção mística de morte e ressurreição encontrada nos ritos de vegetação (ANDRADE, 2002: 33). Discorrendo sobre a data da realização dos festejos do Bumba no Norte e no Nordeste do Brasil, Mário de Andrade chega a conclusões interessantes:

O Boi mal comparando, parece assumir uma posição de Dionísio, símbolo do reflorescimento e do tempo fecundo. Ora é curioso pois que a celebração dele no Norte venha justamente em junho [...] tempo de cheia nos rios, tempo de menos febre, mais facilidade na vegetação ao passo que no Nordeste está também quando chega o [...] tempo de natal, tempo das águas, tempo de reflorescimento, e de muito mais facilidade. Parece de fato haver uma razão profundamente humana e a seu modo religiosa, nessa escolha de datas (ANDRADE, M. Manuscrito. In: LOPEZ, 1972: 129).

Telé afirma que a razão humana que justifica a escolha de datas, apontada pelo poeta no trecho transcrito, é o culto do apogeu da vegetação por meio do sacrifício de seu símbolo animal, realizada em tempo de fecundidade, ficando guardada, assim, a força da terra para a ressurreição depois da estiagem (LOPEZ, 1972: 129). **Tempo da Maria**, tempo cíclico de fecundidade amorosa, é o momento escolhido pelo poeta para pôr em cena o tema da morte e ressurreição, por meio de versos, tecendo-os nos moldes de uma dança dramática.

No segundo poema do grupo – “Amar sem ser amado, ora pinhões!” –, o eu lírico se dissolve em vários “eus”, instituindo-se, por meio da própria divisão, como o boi sacrificial que morre simbolicamente para depois renascer, assim como acontece nas danças populares, em que o animal, depois de morto, “é dividido, resulta no próprio banquete do totem que faz crescer socialmente sua dimensão” (LOPEZ, 1972: 133-4).

A morte ritual mostra a entrega do eu lírico aos ritmos populares que ditam os versos de **Tempo da Maria**, figurando como um rito iniciático necessário para a total identificação da voz lírica com a música e a dança próprios do povo. Além disso, por meio do próprio sacrifício, o poeta, ao mesmo tempo em que resgata a tradição popular, oferece a si mesmo partilhado, invertendo a fórmula assumida até então: se, no *Clã do jabuti* (1927), Mário resgata em versos a cultura popular brasileira, procurando sentir o gosto do Brasil, em *Remate de Males* (1930), ao retomar a preocupação com o nacional que ditou os versos do *Clã*, o poeta não apenas deglute o outro, mas entrega o próprio ser como banquete totêmico.

Discorrendo sobre a forma geral da maioria de nossas danças, Mário de Andrade aponta alguns elementos mais ou menos fixos:

uma parte central, a que chamam de “embaixada”, que é propriamente dramática e exige coreografia de caráter imitativo, quando não dramatização legítima: parte central esta que é circundada por “cantigas” [...], peças ou de marcha ou de coreografia pura, sobre vários assuntos, havendo sempre entre as iniciais peças religioso-católicas, e entre as finais peças de despedida e de agradecimento às pessoas gradas presentes e ao público em geral (ANDRADE, 2002: 100)¹.

¹ O estudioso ressalta, ainda, a presença, nas danças dramáticas, de uma parte introdutória, além de louvações (ANDRADE, 2002: 60).

A estrutura do grupo de poemas **Tempo da Maria** é similar à forma das danças dramáticas. Além do canto introdutório – “Moda do corajoso” –, dos cortejos cantados e dançados – “Amar sem ser amado, ora pinhões!” e “Louvação da tarde”, das cantigas que acompanham o cortejo – “Cantiga do ai” e “Eco e o descorajado”, e de um poema de fechamento – “Maria” –, **Tempo da Maria** possui, ainda, uma embaixada: a “Lenda das mulheres de peito chato”, trecho dramático inspirado em lenda dos índios taulipangue. Ao fazer uso de uma história indígena para a criação da parte dramática propriamente dita de suas danças, o poeta se reafirma como o rapsodo que colhe na cultura do povo os fragmentos de sua composição poética.

O estudo de um dos poemas de **Tempo da Maria** – “Louvação da tarde” – nos ajudará a conferir mais de perto a afinação dos versos do poeta modernista.

Louvação da tarde

Apesar de compor, ao lado dos outros poemas do grupo, a dança dramática de **Tempo da Maria**, “Louvação da tarde” é diferente das louvações populares que acompanham os bailados representados pelo povo. Antonio Candido afirma que o texto é um interessante caso de poema moderno feito de forma antiga, apontando a escolha do decassílabo branco, usado, em “Louvação”, pela primeira e única vez na obra de Mário de Andrade, como forma de realizar o desejo, expresso pelo poeta em carta a Manuel Bandeira, de construir um poema nos moldes das composições poéticas reflexivas dos ingleses românticos, já que o decassílabo se aproxima do pentâmetro iâmbico usado por eles². Além disso, Candido entende a escolha métrica como prova do triunfo do Modernismo, já que mostra a “confiança adquirida por quem é capaz de incorporar as conquistas expressionais e temáticas a um esquema do passado” (CANDIDO, 1993: 258). Dessa forma, “Louvação da tarde”, ao fazer parte do grupo de poemas que atualiza as danças dramáticas populares, revela a singularidade do poeta que, de acordo com Candido, passa “do *modernismo* propriamente dito à *modernidade* [ao] recupera [r] a tradição [e] superá-la” (CANDIDO, 1993: 278), já que a forma erudita, atualizada pelo olhar modernista, compõe, ao lado da recuperação de formas populares, a rapsódia marioandradina inspirada nas danças dramáticas.

“Louvação da tarde” é um poema longo organizado de forma cíclica. Ele é formado por uma introdução, em que o poeta invoca e louva a tarde, por um desenvolvimento, composto por três devaneios despertados pela mente em movimento, e pela retomada da louvação em forma de despedida, em que o eu lírico anuncia o final da viagem e a aproximação da noite.

² Agora meu desejo é esse: construir o poema [...] que não tem nenhuma excitação exterior [...] O poema poesia construído com pensamento condicionando o lirismo que tem de ser enorme (sinão não transparece) o mais formidável que puder porém duma ardência como que escondida porque inteiramente interior. Enfim: o poema inglês. Shelley, Keats, Wordsworth, Swinburne, Yeats, essa gente. [...] O poema que carece ser lido e entendido e o amor verdadeiro há-de descobrir dentro dele o fogo e o foco ardentíssimos porém que não queimam, em vez elevam consolam e são fecundos (ANDRADE, 2001: 262).

LOUVAÇÃO DA TARDE

Tarde incomensurável, tarde vasta,
 Filha de Sol já velho, filha doente
 De quem despreza as normas da Eugenia,
 Tarde vazia, dum rosado pálido,
 Tarde tardonha e sobretudo tarde 5
 Imóvel... quase imóvel: é gostoso
 Com o papagaio louro do ventinho
 Pousado em minha mão, pelas ilhotas
 Dos teus perfumes me perder, rolando
 Sobre a desabitada rodovia. 10
 Só tu me desagregas tarde vasta
 Da minha trabalhadeira. Sigo livre,
 Deslembrado da vida, lentamente,
 Com o pé esquecido do acelerador.
 E a maquininha me conduz, perdido 15
 De mim, por entre cafezais coroados,
 Enquanto meu olhar maquinalmente
 Traduz a língua norteamericana
 Dos rastos dos pneumáticos na poeira.
 O doce respirar do forde se une 20
 Aos gritos ponteagudos das graúnas,
 Aplacando meu sangue e meu ofego.
 São murmúrios severos, repetidos,
 Que me organizam todo o ser vibrante
 Num método sadio. Só no exílio 25
 De teu silêncio, os ritmos maquinares
 Sinto, metodizando, regulando
 O meu corpo. E talvez meu pensamento...

O poeta itinerante de “Louvação da tarde”, ao começar a percorrer lentamente, em um forde, a rodovia solitária, sente empoleirado em seu braço o “papagaio louro do ventinho”, vento dourado da tarde que roça de leve sua mão, como uma ave. Como o eu lírico de “Amar sem ser amado, ora pinhões!”, o eu poético de “Louvação”, ao ser tocado pelo vento, se entrega ao ritmo da paisagem que o cerca. No entanto, no penúltimo poema de **Tempo da Maria**, o poeta não é multiplicado em diferentes “eus”. Ao contrário, o verbo “desagregar” que, em um primeiro momento, sugere uma fragmentação – “só tu me desagregas tarde vasta” –, ao ser completado pelo verso seguinte – “da minha trabalhadeira” –, mostra a individualidade do eu lírico. Portanto, o vento que dispersa o eu lírico de “Amar sem ser amado, ora pinhões!”, em uma morte simbólica, em “Louvação da tarde”, está presente no momento de regeneração.

O vento que aparece, em poemas românticos, como a inspiração ou o inconsciente, sugeriu a Mário de Andrade a palavra “seqüestro”, derivada do termo “refoulement”, usado, pela primeira vez pelo estudioso, para descrever uma fotografia de roupas infladas pelo vento no varal, sugerindo corpos³. O seqüestro, palavra que funde os termos repressão e sublimação, usados por Freud, é posto em ação em “Louvação da tarde”, em que o poeta, após ser tocado pelo vento, é levado a imagi-

³ “Foto e legenda M. A.: ‘Roupas Freudianas/ Fortaleza/ 5-VII-27/ Fotografia refoulenta/ Refoulement” (LOPEZ, 1972: 79; 106).

nar uma vida perfeita, construindo, por meio de fantasias, um refúgio no qual poderia escapar dos dilemas do amor não correspondido. Em “Louvação da tarde”, o poeta, como a criança que brinca, “cria um mundo de fantasia [...] no qual investe uma grande quantidade de emoção” (FREUD, 1967: 135), no qual poderá fugir dos dilemas do amor impossível – “Adeus! vou-me embora!”⁴.

O poeta encontra, no silêncio quase total da tarde imóvel, o exílio que faz possível sua entrega à sonoridade dos roncões “severos” – graves – da maquininha e do grito agudo e triste das graúnas, música que invade seu corpo e seu pensamento, modificando-lhes o ritmo e regulando-lhes a vibração. Se “Amar sem ser amado, ora pinhões!” é o momento da entrega sacrificial do eu lírico, “Louvação da tarde” é a hora do renascimento, já que o poeta, antes dilacerado e sacudido por embates, é regulado e *organizado* – tem o organismo constituído – pela música que ressoa na tarde vasta.

Definida por meio de uma enumeração de adjetivos – incomensurável, vasta, vazia, pálida, doente, tardonha – a tarde é, acima de tudo, “Imóvel... quase imóvel”, tempo mítico que permite ao poeta se distanciar do cotidiano profano, a fim de renascer organizado pelos ritmos da graúna e do forde.

Tarde, recreio de meu dia, é certo	
Que só no teu parar se normaliza	30
A onda de todos os transbordamentos	
Da minha vida inquieta e desregrada.	
Só mesmo distanciado em ti, eu posso	
Notar que tem razão-de-ser plausível	
Nos trabalhos de ideal que vou semeando	35
Atabalhoadamente sobre a Terra.	
Só nessa vastidão dos teus espaços,	
Tudo o que gero e mando, e que parece	
Tão sem destino e sem razão, se ajunta	
Numa ordem verdadeira.... Que nem gado,	40
Pelo estendal do jaraguá disperso,	
Ressurge de tardinha e, enriquecido	
Ao aboio sonoro dos campeiros,	
Enriquece o criador com mil cabeças	
No circo da mangueira rescendente...	45

Somente na imobilidade da tarde – no intervalo de tempo –, o eu lírico pode descobrir a “razão-de-ser” de seus trabalhos diários, reunindo numa ordem compreensível os transbordamentos e ações semeados de forma confusa durante o dia. O ajuntar do gado que, disperso pela superfície extensa dos campos de capim-jaraguá, retorna à tardinha, sob o toque dos aboios, é similar ao organizar da vida inquieta do poeta dividido que ressurge unificado – renascido – ao som do aboio entoado pelo forde e pela graúna, na vastidão da tarde.

A calma do momento vespertino possibilita a entrega do poeta a devaneios, já que o afasta de suas obrigações diurnas, não preteridas, no entanto, por ele, que valoriza a agitação dos afazeres diários. Mesmo não negando o prazer sentido durante a ação do dia, o eu lírico afirma amar as cores incertas da tarde que lhe possibilitam a invenção de uma outra vida, mais perfeita, sem dores ou inquietações. Dessa forma, um diá-

⁴ Verso do poema “Cantiga do ai” (**Tempo da Maria**).

logo íntimo – dramático – entre as disposições contrastantes do poeta se estabelece por meio da oposição entre manhã e tarde, como podemos notar nos versos seguintes.

Tarde macia, pra falar verdade:
 Não te amo mais do que a manhã, mas amo
 Tuas formas incertas e estas cores
 Que te maquilham o carão sereno.
 Não te prefiro ao dia em que me agito, 50
 Porém contigo é que imagino e escrevo
 O rodapé do meu sonhar, romance
 Em que o Joaquim Bentinho dos desejos
 Mente, mente, remente impávido essa
 Mentirada gentil do que me falta. 55
 Um despropósito de perfeições
 Me cerca e, em grata sucessão de casos,
 Vou com elas vivendo uma outra vida:

“Louvação da tarde” constitui, portanto, assim como as loas populares, a hora do descanso entre os bailados das danças dramáticas, como vem definido no *Dicionário musical brasileiro* (ANDRADE, 1999: 288), momento em que o “Joaquim Bentinho⁵ dos desejos/ mente, mente, remente impávido essa/ mentira gentil” que compõe os devaneios do poeta, iniciados a partir do verso 59 do poema de **Tempo da Maria**, revelando, por meio da entrega do eu lírico à fantasia, o esforço do eu sacrificial para renascer organizado.

...Toda dor física azulou... Meu corpo,
 Sem artritismos, faringites e outras 60
 Específicas doenças paulistanas,
 Tem saúde de ferro. As intempéries
 Exponho as ondas rijas dos meus músculos,
 Sem medo. Pra que medo!... Regulares,
 Mais regulares do que os meus, os traços 65
 Do meu rosto me fazem desejado
 Mais facilmente que na realidade...
 Já não falo por ela não, por essa
 Em cujo perfil duro jaz perda
 A independência do meu reino de homem... 70
 Que bonita que ela é!... Qual!... Nem por isso.
 Não sonho sonhos vãos. A realidade,
 Mais esportiva de vencer, me ensina
 Esse jeito viril de ir afastando
 Dos sonhos vesperais os impossíveis 75
 Que fazem a quimera, e de que a vida
 É nua, friorentamente nua.
 Não a desejo não... Viva em sossego
 Essa que sendo minha, nos traria
 Uma vida de blefe, arrebatada 80
 Por mais estragos que deslumbramentos.
 Isto, em bom português, é amor platônico...

⁵ Antonio Candido lembra-nos que Joaquim Bentinho é o personagem mentiroso do livro de Cornélio Pires, *Estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo* (1925), ao qual os leitores da época estavam familiarizados (CANDIDO, 1993: 271).

Quá! quá! quá!... Desejemos só conquistas!
 Um poder de mulheres diferentes,
 Meninas-de-pensão, costureirinhas, 85
 Manicuras, artistas, datilógrafas,
 Brancaranas e louras sem escândalo,
 Desperigadas... livro de aventuras
 Dentro do qual secasse a imagem da outra,
 Que nem folha de malva, que nem folha 90
 De malva... da mais pura malva perfumada!...

O andamento de “Louvação da tarde” é calmo e comedido. No entanto, como que contidos pelo discurso moderado, desejos e vibrações do poeta transparecem em certos momentos dos devaneios, sendo rapidamente acalmados pela voz lírica que se esforça para conseguir a sublimação da paixão e seu apaziguamento. Apenas entrevistas, essas alterações formam pequenas tremulações na música do poema, rapidamente contidas e abandonadas.

Iniciado por reticências que circundam a frase “...Toda dor física azulou...”, sinalizando divagações anteriores, o primeiro devaneio de “Louvação da tarde” apresenta um eu lírico possuidor de um corpo físico saudável e forte. No mundo perfeito da fantasia, o corpo do poeta, bem-proporcionado, é mais atraente do que na realidade. No entanto, ao vivenciar uma fantasia na qual todas as perfeições inexistentes na realidade são desejadas, ficam implícitas as imperfeições reais. Contidos, os sentimentos mais íntimos do eu lírico são mostrados de forma sutil por meio de uma dor que se pode apreender nas entrelinhas da narração fantasiosa, em que desejos impossíveis são colocados como possíveis. Falar de perfeições físicas, na fantasia, sempre sujeita o eu à volta à realidade áspera. Assim, mostrar, corajosamente, nos versos, o desejo de beleza é assumir a realidade de não ser desejado fisicamente e a dor que possa nascer dessa fatalidade. Compreender essa dor é apreender o lirismo contido do poema, do qual Mário falou em carta a Manuel Bandeira (CANDIDO, 1993: 258-9).

Ao falar da atração que pode exercer, na fantasia, sobre as mulheres, o poeta é tomado pela imagem da amada. O verso “Que bonita que ela é!...”, refrão de vários poemas de **Tempo da Maria**, invoca o mal de amor que percorre os poemas do grupo, constituindo o titubear do eu lírico que corre o risco de se entregar, novamente, aos dilemas do amor impossível. No entanto, o poeta afasta, de forma viril, os sonhos impossíveis dos vesperais – “Qual!... Nem por isso” –, tentando conter a lembrança incômoda da mulher que atrapalha o devaneio em que ele se sente capaz de conquistas.

A lembrança da dona proibida, invocada ternamente por meio da repetição que fecha a estrofe – “que nem folha de malva, que nem folha/ De malva...” –, ao se impor ao poeta como um perfume irresistível, é abandonada por ele, de forma deliberada, já que teme sucumbir ao apelo do desejo. Ao deixar a estrofe em aberto, partindo, no bloco de versos seguinte, para a construção de um novo devaneio, a primeira fantasia é suspensa sem conclusão, como se o final da divagação, ao atingir o alto grau de tensão provocado pela lembrança de Maria, ficasse sem resolução, abandonado de forma proposital pelo poeta, como um período musical finalizado antes do acorde de fechamento. Usando termos musicais para descrever a sensação causada pelo abandono do devaneio, podemos dizer que a quarta estrofe é terminada por uma “cadência imperfeita”, como se um acorde dominante ou submediante, que dão a impressão de que o período está incompleto, aguardando por uma conclusão, aparecesse no lugar do esperado acorde tônico que concluiria a música, em uma

“cadência perfeita” (KAROLYI, 1990: 78-81). As pequenas oscilações entre fantasias repletas de conquistas e a lembrança do amor irrealizado formam titubeios musicais, pontuados na diversidade de ritmos e andamento.

Após abandonar o primeiro devaneio, retomando a criação de fantasias na estrofe seguinte, o poeta volta a buscar um andamento regular para sua composição.

Livre dos piuns das doenças amolantes, Com dinheiro sobrando, organizava As poucas viagens que desejo... Iria Viajar todo esse Mato Grosso grosso,	95
Danado guardador da indiada feia, E o Paraná verdinho... Ara, si acaso Tivesse imaginado no que dava A Isidora, não vê que ficaria	
Na expectativa pança em que fiquei! Revoltoso banzando em viagens tontas, Ao menos o meu sul conheceria, Pampas forraginosos do Rio Grande E praias ondejantes do Iguaçu...	100
Tarde, com os cobres feitos com teu ouro, Paguei subir pelo Amazonas... mundos Desbarrancando, chãos desbarrancados, Aonde no quiriri do mato brabo A terra em formação devora os homens...	105
Este refrão dos meus sentidos... Nada Matutarei mais sem medida, ôh tarde, Do que esta pátria tão despatriada!	110

Esforçando-se para imaginar uma vida perfeita, o eu lírico vê-se “com dinheiro sobrando”, capaz de realizar viagens pelo interior do Brasil. Como nos lembra Lafetá, os anos vinte são marcados por um espírito revolucionário que dita a necessidade de se desbravar o interior do país, a fim de se entrar em contato com a diversidade da gente brasileira (LAFETÁ, 1986: 14). Em “Louvação da tarde”, o poeta, seguindo o desejo de conhecer o Brasil, sonha poder viajar pelo país, disposto, até mesmo, a seguir o deslocamento da coluna Prestes, marcha que foi a consequência da “Isidora”, revolução de 1924 comandada pelo General Isidoro Dias Lopes. Além disso, a lembrança da viagem à Amazônia, realizada em 1927 por Mário de Andrade, invade o segundo devaneio. Gilda de Mello e Souza mostra, ao citar carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, escrita durante sua travessia pelo rio Amazonas, o “êxtase” e a “volúpia” que tomam o viajante ao penetrar a floresta, abandonando o controle racional, frente ao sublime da natureza (2000: 80). A lembrança de tema tão caro ao modernista, a saber, a necessidade de conhecer a “pátria tão despatriada” – “este refrão dos [seus] sentidos” –, assim como a recordação da entrega contemplativa que o tomou frente à grandeza amazônica, faz com que o poeta, no segundo devaneio, seja invadido por intensa vibração, rompendo novamente o andamento calmo da “Louvação da tarde”.

Vibro! Vibro! Mas constatar sossega A gente. Pronto, sosseguei. O forde Recomeça tosando a rodovia.	115
“Nosso ranchinho assim tava bom”... Sonho... Já sabe: desejando sempre... Um sítio,	

Colonizado, sem necessidade De japoneses nem de estefanóderis...	
Que desse umas quatorze mil arrobas...	120
Já me bastava. Gordas invernadas Pra novecentos caracus bem...	
Tarde, Careço de ir voltando, estou com fome.	
Ir pra um quarto-de-banho hidroterápico	125
Que fosse a peça de honra deste rancho, Aonde também, faço questão, tivesse Dois ou três quartos-de-hóspedes... Isto é, De hóspedes não, de amigos... Esta casa É sua... Entre... Se abanque... Mande tudo...	130
Não faça cerimônia... Olha, de-noite Teremos Hindemith e Vila Lobos! Que bom! possuir um aparelho de Rádio-telefonía tão perfeito	
Que pegasse New York e Buenos Aires!...	135

No início da sexta estrofe, o eu lírico constata a comoção que, quebrando o andamento calmo do forde, toma seu corpo – “Vibro!”. Somente após a verificação racional de sua exacerbação emocional, o poeta consegue retomar o ritmo calmo da maquininha que recomeça a tosar a rodovia – “Mas constatar sossega/ A gente. Pronto, sosseguei”. Se, no primeiro devaneio, a tensão criada pela lembrança de Maria fica sem resolução, na segunda fantasia, a angústia causada pela vibração do eu lírico ao se lembrar da “pátria despatriada” é resolvida por meio da constatação – “Pronto, sosseguei” – equivalente a um acorde tônico que finaliza a peça musical.

Ao recomeçar a acelerar o forde, o poeta deixa-se embalar novamente pelo ritmo do passeio, retomando os devaneios. Em sua última fantasia, o eu lírico deseja ser dono de um ranchinho, casa pobre da roça, logo transformado pela imaginação em sítio próspero possuidor de grandes invernadas – pastagens em que se reúne o gado para o repouso e o recobrar de forças –, revelando o desejo de unificação. No último devaneio, sem que o andamento do forde e dos versos tenha sido interrompido por anseios amorosos ou pela lembrança da pátria despatriada, o poeta consegue atingir a pacificação que vinha perseguindo em seu passeio pela tarde, ao sonhar com o refúgio perfeito.

Após os três devaneios centrais, a louvação do início é retomada pelo poeta.

Tarde de meu sonhar, te quero bem! Deixa que nesta louvação, se lembre Essa condescendência puxapuxa De teu sossego, essa condescendência	
Tão afeiçoável ao desejo humano.	140
De-dia eu faço, mas de-tarde eu sonho. Não és tu que me dáς felicidade, Que esta eu crio por mim, por mim somente, Dirigindo sarado a concordância	
Da vida que me dou com o meu destino.	145
Não marco passo não! Mas si não é Com desejos sonhados que me faço Feliz, o excesso de vitalidade Do espírito é com eles que abre a válvula	

Por onde escoo o inútil excessivo; 150
 Pois afastando o céu de junto à Terra,
 Tarde incomensurável, me permites,
 Qual jaburus-moleques de passagem,
 Lançar bem alto nos espaços essa
 Mentirada gentil do que me falta. 155

Além de possibilitar a livre reflexão e as livres analogias do poeta, que estruturam o poema, a “condescendência puxapuxa” do sossego da tarde, complacente em relação aos desejos do eu lírico, permite que os sonhos idealizados – “essa mentirada gentil” – sejam atirados ao ar, como jaburus-moleques. Mário de Andrade, conhecedor de Freud, mostra o exercício da fantasia como a liberação do “inútil excessivo” dos desejos impossíveis. Em “Louvação”, o poeta põe em ação o processo por meio do qual sua razão procura “sublima[r] o fogo devorador”⁶, como havia prometido no primeiro poema de **Tempo da Maria**, e, apesar do titubeio ao se lembrar do perfume da amada – da folha de malva – e da vibração que o toma ao pensar na “pátria tão despatriada”, o poeta se mostra, ao final do poema, aquietado pelo ritmo calmo do forde e pelo sossego vespertino – renascido.

Assim como o devaneio é a válvula de escape que, lançando ao alto a “mentirada gentil”, previne a manifestação de doenças psíquicas, frutos da repressão aos desejos, a criação literária, de acordo com Freud, é também resultado de fantasias que são, no entanto, artisticamente trabalhadas. Mário de Andrade, no texto *Introdução à estética musical*, mostra de que maneira o artista criador vivencia uma vida idealizada que permite a criação literária.

Que é o artista criador? Não tem nenhuma diferença essencial entre ele e os outros homens do mundo. O que o distingue dos outros homens é [...] uma [...] timidez que o leva [...] a se servir do Belo que é uma contemplação sem posse pra se expressar e comunicar. [...] O artista ama com mais intensidade porque não realiza o seu amor. A timidez o leva à sublimação que não é mais do que a aplicação dos instintos amorosos em puras idealizações. [...] O artista destrói essa imediateza da necessidade idealizando a vida. Pois então organiza as artes que vão identificar pelo prazer estético, pelo espírito, pela contemplação sem posse em vez de desejar e possuir ou pretender possuir dentro da vida prática (ANDRADE, 1995: 57-8).

Como em um rito dramático, o eu lírico de **Tempo da Maria** vive, canta, dança e dramatiza o mal-de-amor para, finalmente, no penúltimo poema do grupo, se apaziguar por meio de fantasias desenvolvidas na quietude do crepúsculo. Em “Louvação da tarde”, a voz lírica explicita o mecanismo criador do artista de que Mário de Andrade fala no trecho citado acima, ao criar “uma outra vida”, fruto da fantasia.

Na última estrofe do poema, o poeta, terminando sua viagem, retorna à fazenda.

Ciao, tarde. Estou chegando. É quase noite.
 Todo o céu já cinzou. Dependurada
 Na rampa do terreiro a gaiolinha
 Branca da máquina “São Paulo” inda arfa,
 As tulhas de café desentulhando. 160
 Pelo ar um lusco-fusco brusco trila,
 Serelepeando na baixada fria.
 Bem no alto do espigão, sobre o pau seco,

⁶ Verso de “Moda do corajoso”.

Vem um carancho, se empoleira a Lua,
– Condescendente amiga das metáforas... 165

O “lusco-fusco brusco”, trinado que ornamenta a música calma de “Louvação da tarde” por meio da alternância rápida de notas repetidas (us – co/ us – co/ us – co), desenha na baixada fria o serelepear buliçoso e repentino das últimas luzes do crepúsculo. No alto do espigão, a lua se empoleira como gavião – carancho –, no pau seco. Ao avistar o disco lunar, o poeta de “Louvação” – o boi agora unificado – despede-se da tarde de forma semelhante aos cantadores dos ranchos populares do Norte do Brasil que, ao sair da lua, entoam seus cantos de despedida ao deixarem a casa em que realizaram a dança dramática.

Ao incorporar a noção de morte e ressurreição das danças dramáticas aos poemas de **Tempo da Maria**, Mário de Andrade está realizando, no plano do ideal, a satisfação sexual interdita no plano real, já que a amada é casada. O grupo de poemas é, portanto, o resultado da “vida dupla” do artista que, tímido, como nos lembra Mário de Andrade na *Introdução à Estética Musical*, realiza o amor por meio de idealizações (ANDRADE, 1995: 57-8).

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mário de (2002). *Danças Dramáticas do Brasil*. Edição organizada por Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia.
- ANDRADE, Mário de (1999) *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação de Oneyda Alvarenga, 1982-84, e de Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia.
- _____. (1995) *Introdução à estética musical*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec.
- _____. (1993) *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica.
- ANDRADE, Mário de e BANDEIRA, Manuel (2001). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: EDUSP; IEB-USP.
- BASTIDE, Roger (1997). *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades.
- CANDIDO, Antonio (1993). O poeta itinerante. In: __. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades.
- FREUD, Sigmund (1967). Escritores criativos e devaneios. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- KAROLYI, Otto (1990). *Introdução à música*. São Paulo: Martins Fontes.
- LAFETÁ, João Luiz (1986). *Figuração da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona (1972). *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades.
- ROSEN, Charles (2000). *A geração romântica*. Trad. de Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP.
- SOUZA, Gilda de Mello e (2000). O mestre de Apipucos e o turista aprendiz. In *Teresa revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH. USP – n. 1 (1º sem. 2000). São Paulo: ed 34, 2000.

Cores e sons: sinestésias e reciprocidades

Helena Maria da Silva Santana

Departamento de Comunicação e Arte – Universidade de Aveiro

Maria do Rosário da Silva Santana

Escola Superior de Educação da Guarda – Instituto Politécnico da Guarda

Palavras-chave: música, pintura, interacção, Cândido Lima, Maria Helena Vieira da Silva

Resumo: Neste texto pretendemos mostrar de que forma os universos artísticos do compositor português Cândido Lima e da pintora Maria Helena Vieira da Silva, concorrem para a realização de um universo imagético e de um objecto artístico único. Pretendemos mostrar igualmente de que forma as obras de Maria Helena Vieira da Silva, através dos seus conteúdos estético imagísticos, influem a escrita e o discurso musical do compositor, bem como de que forma o espaço da Casa de Serralves se transmuta na, e pela escrita, dos dois autores.

Introdução

Os espaços de arte, e da arte, revelam-se pela obra e no sentir da obra. O estudo das possibilidades criativas, discriminativas e sonoras de um espaço de arte, e do seu fazer, leva o artista, compositor, criador, a estabelecer relações de reciprocidade entre diversas áreas do saber e do fazer artístico. Estas relações, e relações próprias ao fazer da arte, fundam-se e fundamentam-se em conhecimento e em intuição de artista, um conhecimento que provém de diversas áreas do saber tanto científico, como sensitivo e artístico. A arte, manifestando-se no espaço e no tempo de uma existência física mascarada e marcada por um sentir de autor, um sentir físico, emocional e psicológico (do ser e ter humanos), revela faces de uma mesma moeda, uma moeda de troca e de reversibilidade entre o imaginário e o poético, entre a imagética e a poética da obra e do artista criador. Som e cor, textura e luminância, harmonia e equilíbrio, forma e conteúdo, todos concorrem para a concretização de uma ideia, para a definição de um organismo que traduz o ser e o ter de quem faz arte.

O fazer da obra – físico, profundo e inalcançável – mostra-nos um ser de artista que se acalma numa acção tangível através do objecto de arte que se define, mas, e simultaneamente, se mostra inatingível na mais profunda e relevante acção – a transmutação e transfiguração de quem cria. Alvo de estudo, análise e interpretação, uma obra nunca se revela no ser que cria mas no ser que frui. É sua condição revelar mais de quem frui do que de quem cria pois, a obra, é sempre o seu reflexo, o seu espelho, o seu sentir, construindo-se *à posteriori* numa acção sempre distante e distinta do seu fazer. A criação revela uma sua face; a interpretação, um seu querer; o fruir, um seu sentir.

Neste jogo, verificamos que a criação denota bastante do ser que se propõe vivenciá-la seja no seu acto primeiro – a sua construção; seja no seu acto segundo – a sua fruição. A criação e definição do objecto artístico enraíza-se no mais profundo do ser humano, traduzindo, muitas das vezes, o mais inconsciente do seu eu, manifestando faces ocultas e muitas vezes queridas indizíveis do seu ser, manifestações que não ocorreriam certamente num estado de consciência plena. O fazer artístico projecta o ser humano num semi-transe onde se enuncia através do objecto de arte. O seu dizer traduz uma experiência, um manancial de provas e existências que consciente ou

inconscientemente quer purgar. Não será alheio a isto certamente o processo de *catarsis* que alguns dizem secundar o feito criativo. A *catarsis* purifica, reafirma e redimensiona os factos da vida, levando o artista a ultrapassar-se inexoravelmente.

Nesta purga e evoluir constante, e segundo José Gil, o artista volta incessantemente à sua massa primitiva, ao seu reservatório de experiência, de onde tira a força virgem das suas formas. Simultaneamente, refaz um mundo que se encontra mais ou menos moldado pela linguagem. A sua experiência não é pura, mistura imagens actuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações várias. Esta mescla torna-se então a contradição da nova imagem, uma imagem vinda do imaginário e da imaginação, vinda do caos original que é necessário ao artista reactivar sem descanso. E na interpretação da obra não acontece o mesmo? E na sua fruição não será igual? A obra serve sempre de espelho, de reflexo de um ser em transmutação. Uma obra vivificada hoje, revela-se um ser oportunamente diferente da obra que se nos revelará amanhã, pois, a obra, é um reservatório de emoções e transfigurações de um ser sempre diverso. Não sendo constante, o Homem transfigura-se na obra nela se revelando. Assim, uma interpretação e uma fruição de obra nunca se repetem. A mudança, a constância e a inevitabilidade do devir temporal torna-nos sempre diversos e, conseqüentemente, sempre únicos face à obra e à sua concretização.

No caso de Cândido Lima, a recordação dos quadros de Maria Helena Vieira da Silva conjugada com experiências colorísticas diversas, resultou numa criação vívida, e simultaneamente espontânea, uma criação sem precedentes na sua obra, uma criação que se revê em imagens, acções e reacções que se traduzem num sonoro prenhe de emoções e de concepções criativas. O mundo sonoro construído e manifesto num espaço arquitectónico próprio, e manifestamente cheio de significantes e significado para o autor, revela algumas das suas características mais marcantes enquanto compositor, algumas das suas relações e interacções com o universo da pintura e da arquitectura, bem como algumas das conexões que consegue, e concebe, entre o som, a cor, o espaço e a espacialização dos elementos constituintes da obra de arte.

O universo musical, misto, descerra dois mundos de som paralelos que se engendram e manipulam mutuamente. O imagético e o poético dos dois concorre para a construção de um sonoro distinto, um sonoro que tenta a colagem, a releitura e a recriação do pictural, do arquitectural e, simultaneamente, do emocional, definindo-se num espectáculo de rara beleza e inovação. Esta recriação não se faz somente através de uma leitura e tradução do dizível destas duas artes, a pintura de Maria Helena Vieira da Silva e a arquitectura da Casa de Serralves, mas, na tradução gráfica e colorística dos espaços propostos. Olhando e animando a partitura, e o objecto sonoro que nos é proposto, notamos a presença dos objectos plásticos da pintora agora fecundados pelo som. Esta vivência, por vezes bastante primária (e plástica), também ela se faz e se materializa. A esta primeira subjaz uma segunda, mais profunda, mais pensada, mais humana, dos objectos primeiros. É nesta que o compositor mais se traduz, é nesta que o criador mais se purifica, é nesta que o fruidor, e o veículo de tradução do seu autor – o som, mais confluem. É querer de artista que a sua obra transforme o ser que frui. É querer de artista que a sua obra se eternize no tempo. É querer de artista que o seu eu se instale. Não será a obra e a sua cristalização uma tentativa, por parte do seu autor, de perdurar no tempo e no espaço infinitos? No entanto, por muito que se queira instalar e, mais tarde mudar, e porque não transfigurar a existência do mundo, o artista na realidade só perdura e se transforma a ele próprio. A obra é um ser perene e o tempo uma realidade implacável...

Cores e sons: sinestésias e reciprocidades

A construção e revelação do artístico enquanto reflexo de sinestésias e reciprocidades entre o fazer de distintos autores torna-se portador do novo, do único, do invisível e do indizível da arte, invisível e indizível que se traduz unicamente através da sua fruição e do seu fruidor. Quando alvo de análise e reflexão, essas imagens e acções podem revelar características insuspeitas. Por um lado, carregam consigo conteúdos não conscientes de sentido, de uma não consciência que convém distinguir, uma consciência reveladora de um inconsciente freudiano e, por outro, anunciam mensagens subliminares, periféricas e/ou irreflectidas, possuindo no horizonte conteúdos de natureza psicológica ou fenomenológica denunciadores do acto e do feito criativo. Estas imagens reveladoras de pequenas percepções do ser, fazer e ter da obra (e do artista), implicam toda uma semiótica relacionada com uma acção, seja ela de natureza evolutiva, seja ela de natureza regressiva, do ser e do ter que a projectam e dimensionam.

Este lado invisível, embora materializável do fazer artístico, este lado que reúne a percepção do mundo e do fazer progressivo inerente à criação de uma obra, mostra uma relação marcada entre o visível (manifesto na obra da pintora e do compositor) como o invisível (o imaginário e a imaginação, o criativo). A constante desta equação é sempre a criação de um objecto que será eternamente a resultante de uma reunião de factores visíveis e invisíveis, pertencentes a universos criativos decorrentes. Assim, a obra musical situa-se num paradoxo, porque a linguagem, invisível, traduz-se, embora de forma inconsciente, na construção activa de factores no universo do sujeito criador, do intérprete, do espectador, e, da relação que se manifesta e estabelece entre eles. A interacção entre as diversas forças criativas e fruitivas, tanto visíveis como invisíveis e inquantificáveis, as quais emergem de pormenores tanto de natureza formal, como imagética, pictural ou sonora, tem um papel decisivo no êxito ou no fracasso da criação do objecto artístico. A sua interpretação, quando efectiva e necessária, resulta numa manifestação sempre dependente de quem recria e frui. Emerge igualmente condicionada pelos espaços da Casa de Serralves, pela temporalização e pelos coloridos e luminâncias que esta contém e adquire nos momentos da sua criação e fruição, adquirindo ainda, a sua forma e conteúdo, no agir e fruir do seu público.

A obra, a maneira como esta se instala e progride no espaço da Casa de Serralves, reflecte o seu público e a maneira como este interage com o espaço e com as manifestações artísticas que nele se projectam e constroem. Não podemos ficar alheios a esta realidade, bem como às condicionantes físicas e temporais do espaço que as envolve. O espaço condiciona a obra e a obra o espaço; o tempo reflecte-se nos espaços e os espaços nos tempos. Espaço-temporalidades definem-se de forma diversa nas cores e sons projectados da imagética, da poética e da poiética das obras, dos tempos e dos lugares...

Partindo destas premissas, verificamos que o trabalho do compositor procura inspiração no universo imagético que o circunda e na pintura de Maria Helena Vieira da Silva, dando origem a um universo de características únicas, as quais se manifestam não só interessantes para ele, como projectadamente para o mundo e o seu espectador. A arte, manifestação do sensível, objectiva-se na obra. O homem, como ser pensante, traduz-se nesta, reflectindo-se enquanto involuntário do mundo, da vida, e de uma existência marcada por tempos e lugares que habita, e que se declaram, também eles, tanto na obra como enquanto obra. Para que estes se confessem

enquanto arte, muitos atestam ter que obedecer a princípios técnicos e estéticos rígidos, e ser regidos por leis que se afirmam enquanto codificadores de códigos e princípios de harmonia universal sendo que, o belo, manifesto estético do que é harmónico e harmonioso, traduz, aqui, uma beleza contida no objecto de arte. Enquanto produto do humano, o objecto de arte veicula não só o ser, como a existência de códigos técnicos e estéticos, morais e sociais, linguísticos e regionais, absolutos. O arquétipo manifesta-se aqui de forma magistral. A sua tradução objectiva-se obra, permitindo ainda a interacção e a reciprocidade entre diversos domínios artísticos.

Assim, se por um lado a interacção, a reciprocidade e a sinestesia entre domínios sensitivos e artísticos diversos pode conduzir a relevantes reflexos e manifestações de arte, reflexos e manifestações possuidores de enorme riqueza e beleza artística, por outro, e no caso da sinestesia entre a percepção do som e da cor, podemos aceder a objectos artísticos de uma declarada beleza e coerência artísticas. Não é raro ao longo da história da arte encontrar elementos de reciprocidade entre os domínios artísticos da música e da pintura, sendo que, e no caso da obra *Polígonos em Som e Azul* (1988-89) do compositor português Cândido Lima (n. 1937), esta se manifesta num querer e dizer dos objectos plásticos da autora Maria Helena Vieira da Silva. Para 16 instrumentos e fita magnética, a obra releva igualmente o espaço físico onde se encerra, o espaço da Casa de Serralves na cidade do Porto.

A ligação entre cor e som realiza-se por um processo psíquico complexo, uma transferência sensorial que reúne referências simbólicas, históricas e culturais, corroborando os sentidos com uma certa significação. Do ponto de vista psicológico há uma relação de semelhança entre a percepção do som e da luz. A cor é uma sensação de luz transmitida ao cérebro através do olho, consistindo a luz em ondas de energia que viajam em várias extensões. O cérebro processa a informação dando vida a milhões de tonalidades, cada uma com a sua frequência. Este processo revela-se muito semelhante ao da audição e percepção do som, onde a vibração do ar tem uma certa frequência que, ao elevar-se de um corpo vibrante, passa pelo aparelho auditivo e é ulteriormente associada a várias sensações físicas, emocionais e sensitivas.

Partindo do princípio de que cada pessoa é única, o nosso olho/cérebro, ouvido/cérebro reage de maneira diferente. O som permite-nos criar uma linguagem imagético sonora própria, e a cor, uma linguagem imagético visual que reflecte as mesmas características. Portanto, quando falamos de cor, e ainda mais de cor associada ao som, não podemos falar em termos absolutos, mas sim, em termos relativos e subjectivos, reflexo do ser que os vive, sendo a sinestesia, e neste contexto, um caso particular de vivência da cor e do som.

Na vida quotidiana somos constantemente encurralados por sons e cores e as nossas acções influenciadas por estes. A nossa experiência visual e auditiva começa desde tenra idade, evoluindo em consonância com a nossa evolução geral. A cor e o som definem elementos essenciais do nosso mundo e das nossas emoções. Os nossos olhos e ouvidos são atraídos pelas cores e pelos sons muito intensivamente, percebendo a cor de um objecto, ou a intensidade e qualidade de um som, mesmo antes de estarmos conscientes de diversos dos seus pormenores, pormenores estes relacionados com as curvas, o fraseado, ou a construção dos seus elementos mais mínimos e estruturais. O trabalho do criador, do compositor neste caso, reflecte esta realidade. Sendo ele um ser com uma existência e vivência exclusivas, a sua maneira de pensar a cor do som e o som da cor é específica, revelando uma obra manifestamente diferente da de outro. O espectador traduzirá este universo reflectindo também a sua rea-

lidade e imagem do mundo psicológico e físico que representa. Cores e sons são diversos; obras e lugares, seres mágicos possuidores de uma força transmutativa sempre presente, nunca ausente na consciência e inconsciência de quem permanece na obra e na espacio-temporalidade da sua apresentação.

Mas as cores são mais do que combinações de cores primárias. Elas constituem um sistema de comunicação não verbal. As cores têm simbolismos e significações peculiares que as tornam elementos importantes, se não fundamentais da nossa vida, pois influenciam cabalmente a sua qualidade. A memória das cores é um fenómeno onde a cor cunho de um certo objecto influencia a nossa percepção sobre aquela cor em geral. Então tudo é baseado na memória das cores, onde e quando as experimentamos. Não se passará o mesmo com o som? E o cheiro?...

O seu simbolismo e a sua comunicação não verbal vai permitir, conjuntamente com a construção da obra de arte e a sua fruição temporal, a construção de um significante e de um discurso de cores e significantes picturais que se traduziram, neste caso, em som e espaços de som únicos. Neste sentido, alguns artistas actuais, os que realizam apresentações conjuntas de som e imagem, mantêm uma investigação contínua sobre a forma de melhor conjugar estas duas realidades. A sua análise constante, bem como o estudo aturado sobre a maneira de as conjugar ora simultânea ora sucessivamente, permitiu-lhes concluir que o ritmo e a rítmica de construção da obra poderia ser uma via. Neste sentido, os aspectos rítmicos revelam-se uma ponte entre os dois universos, mas outros há que a eles se aliam, e que se revelam de grande interesse e relevância, como é o caso da aplicação dos princípios e técnicas que provêm do contraponto e de universos contrapontísticos ditos mais clássicos.

A extrapolação destes conceitos para outros domínios científicos e artísticos, permite ao compositor transpor de um domínio ao outro algumas características do universo pictórico de que dispõe e contrapõe com o seu sonoro. Permite-lhe criar ainda um contraponto com o espectáculo visual que se vivência na Casa de Serralves. O contraponto entre os dois discursos, o contraponto em cada um dos dois, o contraponto com o arquitectural objectiva-se numa realidade farta de significados. No entanto, não devemos esquecer que: «un art doit apprendre d'un autre art l'emploi de ses moyens, même des plus particuliers et appliquer ensuite, selon ses propres principes, les moyens qui sont à lui et à lui seul» (KANDINSKY, 1969: 76).

Será que no espectáculo aqui analisado o compositor não toca o sonoro de acordo com o visual de Maria Helena Vieira da Silva? Visual e sonoro constroem-se segundo ritmos e rítmicas peculiares, mas que se dizem diversos e manifestos de forma conjunta e similar. O compositor alude ainda a um ritmo de visualização da exposição e do espectáculo que se encontra manipulado pelo sonoro da obra¹. Aqui surgem três ritmos simultâneos, o ritmo do visual, o ritmo do sonoro e, o ritmo de fruição. Embora se condicionem mutuamente são, no entanto, livres!

Polígonos em Som e Azul

Sabemos que, em Portugal, o estudo simultâneo e a interacção e reciprocidade das artes geram distintas manifestações artísticas nas mais diversas áreas e temporalidades. Por outro lado, o uso das novas tecnologias como suporte à criação musical fomentou este processo. O seu estudo, bem como o estudo das técnicas empregues na sua concepção e criação, leva-nos a vastos domínios da criação e interpretação

¹ Afirma, no entanto, que este ritmo, descrito num conjunto de ordens enumeradas no programa do concerto, não interfere com a forma de fruirmos o espectáculo a não ser que assim o desejemos!

musicais. A interacção entre cor, som, e o universo pictórico de Maria Helena Vieira da Silva, revela-se não só uma mais valia na determinação dos objectos sonoros e musicais da obra, como na determinação dos significantes e significados que nos são transmitidos.

O compositor constrói a obra nesta constante. Se por um lado, os elementos que trabalha, estrutura e define são vários e complexos, por outro, o seu domínio técnico e expressivos revelam-se continuamente presentes. O seu pensamento lógico, estruturado e claro, define espaços de som e cores característicos. A obra, extensa e complexa (30 minutos), define um mundo sonoro inusitado onde, um pensamento estruturante aliado a uma expressividade desusada, se conjugam para dar forma, e revelar, um mundo sonoro e pictural em perpétua transformação (aqui, o universo pictural de Maria Helena Vieira da Silva). Notam-se no entanto inúmeros traços que definem o criador. Mantendo-se, clarificam o nosso percurso de fruição e conhecimento da obra.

Relevando conjuntamente o espaço, *Polígonos em som e azul* desenvolve-se num espaço próprio – a Casa de Serralves na cidade do Porto –, construindo-se de forma diversa nos distintos espaços que a mesma nos apresenta. Os diferentes instrumentos encontram-se dispostos segundo um esquema espacial preciso, assim como as colunas difusoras da banda sonora. O espaço interior, de dois pisos, conflui num espaço interior, e interno à obra, que permite a confluência de dois (quatro) espaços de som. O público pode, e deve, movimentar-se ao longo da execução e audição da obra, e da fruição da exposição de quadros de Maria Helena Vieira da Silva, havendo um esquema de movimentação previsto pelo compositor. Este esquema inclui ordens de movimentação dos ouvintes, ou não, enquanto dura a obra. Este esquema não regula, não direcciona, não impõe um movimento que é necessário, ou imposto, seguir. O esquema, baseado no tipo de universo sonoro concebido, e fruído, reflecte os diversos percursos do espectáculo que nos é presenteado, percursos esses que são de natureza tanto sonora, como pictural ou física. Assim, universos mais estáticos aludem ao estatismo do ouvinte, e universos mais dinâmicos, à movimentação do público.

O compositor salienta o facto da obra ter exactamente trinta minutos, o esquema de movimentação do público estar dividido em oito partes, o final da obra implicar a deslocação de todos os músicos para uma sala octogonal, e esta marcha ser determinada por um som com uma periodicidade de oito segundos e o número de intérpretes ser de dezasseis (8 + 8). A determinação matemática das estruturas organizativas de uma obra através do número oito, tem o seu reflexo ainda na obra *Bleu-Rouge (Regards)* (1992), do mesmo autor. Nesta obra, a parte central reflecte a utilização do número oito e, segundo o compositor, esta secção é para oito instrumentos, possui uma base harmónica de oito sons, tendo sido iniciada no dia 8 de Agosto de 1988. O autor alude ainda às efemérides dos 80 anos (8x10) de Maria Helena Vieira da Silva e Olivier Messiaen (Cfr. LIMA, 2003: 135). Refere ainda que um conjunto de oito sons é constantemente variado e revitalizado ao longo da obra servindo como elemento estrutural e estruturante a nível harmónico e melódico.

Estrutural e formalmente, e em *Polígonos em Som e Azul*, o número oito surge ainda no final da obra quando os músicos, que se encontram dispersos pelas várias salas do edifício, se deslocam até um ponto final de todo o processo de condução do som. Estes movem-se para um ponto único na sala do rés-do-chão que possui, e como já referimos, oito lados. O final da obra adivinha-se e constroi-se de forma sucessiva através da deslocação e movimentação do som no espaço. O seu redimen-

sionamento constante, a construção e a variação contínua de polígonos de som no espaço, a sua concentração sucessiva num volume e forma cada vez mais pequeno e condensado, leva o ouvinte, também ele, a deslocar-se nos espaços de fruição para a zona de finitude do mesmo. Nesta altura o espectador encontra-se manipulado pelo sonoro. Saindo indistinta e indiferenciadamente do imagético visual, o ouvinte embrenha-se unicamente no som e no sonoro. A isto não será certamente alheia a movimentação física dos instrumentistas que se deslocam de forma manifesta nos espaços da Casa e que prendem o olhar, o ouvido e o pensar de quem está. A isto não será alheio também o sonoro que se cria e recria através da componente gravada em fita. A isto não será também alheio o tempo de fruição e definição do espectáculo.

Sabemos que Maria Helena Vieira da Silva tocava harmónico e que tinha uma notória e conhecida predilecção por Purcell. Podemos afirmar que esta ligação aos clássicos e a um universo de características tonais é uma atracção comum a muitos outros pintores, nomeadamente Paul Klee e Kandinsky que tinham uma profunda admiração por Bach e Beethoven respectivamente (Cfr. LIMA, 2003: 137).

Segundo Cândido Lima,

“É neste contexto evocativo também da pintora que aparece uma passagem estruturada com base em funções tonais (em sol menor) integradas na sonoridade e na linguagem global da obra. Princípios tonais sobrepõem-se no tempo, em vez de se sucederem, interagindo através de configurações idênticas nas várias vozes, como uma heterofonia; os acordes e as suas funções sobre um só eixo, isto é, sobre uma só escala e uma só tonalidade (sol menor). O desafio [segundo o compositor] foi proceder de tal maneira que o efeito auditivo [desta] passagem não se afastasse da coerência sonora e estrutural da obra. A cor da música de Purcell e da sua época devia transfigurar-se numa outra cor, a cor duplamente metafórica da própria obra e da cor – atmosfera dos quadros e do pensamento vindo de outros lugares [construindo-se] um tecido pluri-funcional e multiespacial” (LIMA, 2003: 137).

A interacção entre as artes manifestando-se mais uma vez!

Paralelamente, e se durante a primeira parte do século XX as associações entre várias disciplinas se ficaram normalmente pelo estado virtual (à excepção das formas tradicionais de confrontação audiovisual que representa a ópera ou o bailado), o imaginário contribui para tecer as diversas e vastas relações que nos são sugeridas de forma mais ou menos indirecta pela prática artística. Em alguns casos, historicamente mais próximos de nós, é a cooperação efectiva das diferentes formas de expressão que nos convém e que efectivamente se concretiza em *Polígonos em som e azul*. Música, pintura e arquitectura, confluem para um objectivo comum – a criação de um objecto artístico de características singulares onde a reciprocidade se manifesta na sinestesia fruitiva das realidades artísticas. Ora separada, ora simultaneamente, constroem-se na interacção que manifestam².

² Normalmente, os pintores projectam-se mais facilmente no universo sonoro que os compositores no universo das artes plásticas. Este facto confirma-se ainda hoje. No entanto, desde o romantismo, que encontramos múltiplos testemunhos de “audições coloridas”. Schumann escreve numa carta de 1833: “sinto-me imensamente feliz quando um raio de sol dança sobre o meu piano de cauda, como que brincando com o som, ele mesmo apenas uma luz vibrante”, ou ainda em Chopin que declarava a Delacroix ver a sua nota favorita, o sol, em azul.

Conclusão

Se o artista, o compositor, o pintor, o arquitecto, estrutura e pensa a obra em função das condicionantes e determinantes que se impõem, a obra só vive no tempo e espaço da sua concretização, interpretação e fruição. Sem o intérprete e, simultaneamente, sem o ouvinte, o fruidor do objecto artístico, a obra não existe, não vive enquanto ser e ter. Existindo e funcionando como veículo transmissor de uma vida, de um mundo subjectivo que se quer comunicar, o intérprete, no caso de uma obra musical, ao executá-la deve, quando possível, realizar um trabalho prévio com o compositor e com todos os agentes criativos que secundam o objecto de arte. Deste trabalho, que se quer cúmplice, o primeiro impregna-se das preocupações, atitudes, aspirações estéticas e poéticas, ideias, ideais e formas de se ver e recriar no tempo e espaço próprios criando, de seguida, as formas, as arquitecturas e os mundos sonoros, poéticos e poéticos destes, e que são agora da sua responsabilidade, aquando da interpretação da obra, e no momento efectivo da sua comunicação. Esta responsabilização permite-lhe uma melhor e efectiva concretização do querer de artista, uma mais eficiente e profícua caracterização do visível, invisível e indizível da obra mesmo que estes só se definam no fruidor da obra de arte.

Assim, e no espaço da Casa de Serralves, manifesta-se e desenvolve-se uma outra realidade criativa e frutiva. Nela, os objectos de arte não se confrontam, antes interagem para uma nova leitura dos espaços da Casa. Os espaços ganham vida, cor, som, sendo vividos de forma diferenciada pelos espectadores. Se o som se difunde, a cor se funde com ele. Se o som se reflecte, a cor se deflecte face a este e aos reflexos e luminosidades de um entardecer soalheiro e outonal. O devir temporal transforma invariavelmente a luminância próprias ao espaço da sala, da tela, do som. O som torna-se sombrio, as cores tornam-se frias mas a realidade da obra continua profunda, crua, ocre, opressiva.

Nesta luta, som e cor interagem construindo dois universos paralelos que, disponibilizados pelos autores, se determinam na escolha do ouvinte. A obra torna-se aberta pela indeterminação da sua escuta. A obra torna-se densa pelo fluir sinestésico e recíproco dos dois espaços. A obra revela-se, relevando o outro.

Referências bibliográficas

- BOSSEUR, Jean-Yves (1998). *Musique et arts plastiques – interactions au XX e siècle*. S. 1.: Minerve.
- GAILLOT, Bernard-André (1997). *Arts plastiques – Eléments d'une didactique critique*. Paris: PUF.
- KANDINSKY, Vassily (1969). *Du spiritual dans l'art*. Paris: Gonthier.
- LIMA, Cândido (2003). *Origens e Segredos da Música Portuguesa Contemporânea*. Porto: Edições Politema, Instituto Politécnico do Porto.
- MAIA, Pedro Junqueira (cord.) (2002). *Cândido Lima*. Porto: Atelier de Composição, Porto.
- SANTANA, Helena (2005). *(In)EXISTÊNCIAS do SOM*. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- SANTANA, Helena, SANTANA Rosário (2004). *(semi) – BREVES. Notas sobre música do século XX*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

A pegada francesa en *Final de Película*, de Gustavo Pernas

Isabel Truan Vereterra

Universidade de Santiago de Compostela

A Lydia Fontoira Souris, a Imma López Silva

Palabras chave: Gustavo Pernas, teatro, Nouveau Roman, película, Sartre, ollar, Truffaut.

Resumo: *Final de Película*, de Gustavo Pernas, é unha peza de teatro cuxo escenario é un patio de butacas dun vello cine. Os catro Espectadores, o Acomodador e Mayra unha rapaza colombiana comezan a coñecerse grazas a un corte da película. A situación psicolóxica é semellante á da peza *Huis Clos* de Sartre. A atmósfera é cargada de paixóns, e o cine é o inferno sartriano. Por outra banda, a frecuencia das *Mise en Abîme*, os xogos de palabras ou o tratamento da percepción sensorial aproximan ao autor do Nouveau Roman, especialmente de Robbe-Grillet. Ao mesmo tempo vemos os mesmos argumentos de Truffaut no *Dernier Métro*, aplicado á posta en escea teatral. A relación de Mayra co Home é unha transacción comercial tal e como Koltès define o Deal na *Solitude dans les champs de coton*.

Gustavo Pernas Cora nace en Viveiro, na Mariña luguesa, ao final da década dos cincuenta. Vivirá unha mocidade inmersa no cambio social e político, na Facultade de Xeografía e Historia da Universidade de Santiago de Compostela, e será un dos portavoces dos novos vieiros de transmisión da lingua e cultura galegas, por tanto tempo asolagadas. Para isto, escolle o mundo das bambolinas, primeiro como simple amateur e despois xa de forma profesional. Tamén traballa como profesor desde 1985 na Escola de Imaxe e Son da Coruña. A súa traxectoria teatral comeza en 1989, coa creación dunha compañía de teatro (Áncora Producións), na que dirixe e interpreta os seus propios textos. Autor prolífico, o seu proceso creativo evoluciona «en cadansúa obra hai unha estilización da peza anterior» (Veiga, 2006: 10). Eva Veiga agrupa o teatro deste autor / director / actor en triloxías, e considera que *Final de Película* constitúe «un gran cambio na súa forma de facer teatro que está a marcar un punto de inflexión cara á realidade» (Veiga, 2006:18). Pero non podemos analizar de maneira illada esta peza, aínda que sexa unha evolución respecto ás anteriores, xa que nela están moitas das fixacións que Pernas amosa ao longo da súa obra. Por iso, cómpre ter en conta a voz do escritor sobre as súas obras, das que atopamos estas reflexións en *Anfibios*, artigo publicado na Revista Galega de Teatro e posteriormente no limiar de *Paso de Cebra*, obra coa que obtivo o premio Max (Pernas, 2001: 11-12):

Somos anfibios [...] Vivimos no terreo do dual. A nosa lingua autóctona, o galego, e a nosa lingua imposta, o castelán, conviven en difícil equilibrio de bilingüismo e diglosia. Sufrimos o paradoxo de que o que é instrumento de comunicación, ás veces nos incomunica e illa [...] Habitantes da brétema, diante de nosa mirada esvaécense os contornos, as formas tómanse imprecisas... Non distinguimos nada ao lonxe, só albiscamos do real, fragmentos... e proxectamos figuras imaxinarias. Amósasenos unha paisaxe rica en sombras, en imaxes variables, en signos que reclamen a súa interpretación. O real deixa de ser evidente para ser suxestivo [...] Non hai tradición

teatral neste país, pero sí unha forte tradición oral... quentada no lume da lareira. A voz do narrador itenera por un labirinto de camiños, pérdese, lévaa o vento.... non é a lectura dos grandes autores contemporáneos... é a escrita desde os nosos límites naturais a que nos vincula ao teatro moderno.

A participación en concursos convértese nun requisito case indispensable para publicar e difundir as súas obras. O escritor teatral galego necesita ser premiado, porque isto e as subvencións son practicamente os únicos medios cos que conta un teatro minoritario para saír adiante (López Silva, 2005:131-174). Pernas participa e gaña dúas veces o premio Rafael Dieste de teatro da Deputación da Coruña: por primeira vez con *Footing*, no 2001, e a segunda no 2005 para *Final de Película*. Esta última obra, lonxe de estar sometida á realidade endogámica, asume trazos do teatro universal, das preocupacións cara á sociedade, ao individuo, porque, mesmo se está realizada nunha lingua minoritaria, isto non se reflicte para nada no texto; ao contrario, libérase da marxinalidade para atinxir un teatro de calidade¹. A lingua que emprega Mayra, o personaxe que vén de Colombia, é a mesma ca dos outros personaxes; nisto poderíamos ver unha tentativa precisamente de non facer distincións, de non desviar o interese cara á lingua, e non desvanecer a tensión doutro foco de atención que non sexa o propio que xurde dela, da súa condición de estranxeira, da súa precariedade e a súa situación, que constituirá un dos eixes fundamentais da trama e do seu dramatismo final. Observamos xa dende os primeiros textos do autor a presenza de mulleres febles, mulleres que viven ao marxe da sociedade, e cegos que fan o papel de guías, pero esta obra vai moito máis lonxe, recreando un mundo de situacións moi diferente das anteriores, onde os personaxes aseméllanse aos de Pirandello ou aos do teatro sartriano. (López Silva, 2006: 74-75).

Para facer unha análise desta obra cómpre falar das diferentes facetas de Gustavo Pernas, que coidamos seren parte de xénese creativa desta peza. Unha delas é a súa participación no verán do 2001 no IV Curso de Pensamento Español Contemporáneo, celebrado en Pontedeume, dedicado a C. Gurméndez² e ao seu labor no eido da filosofía. Gustavo dirixe para estas xornadas a lectura dun entremés dun acto, *Gurméndez nun café de Delf*, de Eduardo Fra Molinero, unha homenaxe á primeira obra do filósofo intitulada *Amanecer en Holanda*, na que a importancia do ollar, das miradas ao baleiro, do silencio, da luz e da cor na mirada de *Vermeer* son as constantes. Durante esta lectura, os cadros deste pintor son proxectados como fondo de escena. Do acto, escollemos unha frase: «Estar en silencio como ao principio, como cando non se coñece nada o un do outro e todo pode ser. Eu agora lém-brome del como un dos primeiros días no que todo era un misterio e me atraía e eu o atraía a el» (Fra Molinero, 2001: 35).

¹ Para comprender a situación do teatro galego, os seus problemas, o illamento histórico e a súa dependencia económica son básicos o traballo e as investigacións de Manuel Vieites na obra *Do novo teatro á nova dramaturxia* (Vieites, 1998).

² Carlos Gurméndez, fillo adoptivo de Pontedeume, falece repentinamente en 1997 aos oitenta anos. Autor de máis dunha vintena libros de filosofía, varias novelas, obras de teatro e milleiros de artigos de pensamento en revistas e xornais. O xornalista Jerónimo Gonzalo, compañeiro de Gurméndez na redacción de *EL PAÍS* desde a fundación deste xornal en 1976, definiuno como "el filósofo de *EL PAÍS*", ao igual que Ortega foi o filósofo de *El Sol* o Albert Camus o de *Combat*. Carlos Gurméndez escribiu artigos desde os tempos da censura en *Índice, Cuadernos para el diálogo o Triunfo* e xa na etapa democrática en *EL PAÍS, La calle* e na *Revista de Occidente*, en cuxas páxinas publicaba o seu último traballo. O seu primeiro libro foi *Amanecer en Holanda*, editado en México en 1946.

Gustavo Pernas publica en 2006, ano seguinte ao da publicación de *Final de Película*, un ensaio complexo e ben artellado, marcado profundamente pola mesma ideoloxía de elaboración desta peza, *Os ollos de Victorine ou a construción da cuarta parede*. Nela, converxen ao mesmo tempo o teatro, a creación e o ollar, facendo alusión sempre á relación que se establece entre a pintura, a escrita e a sociedade. Eses ollos pintados ao final do século dezanove por Manet no *Déjeuner sur l'herbe*, os ollos de Victorine que centran a atención de Pernas, que ollan sen ver, cara ao espectador, esa cuarta parede da que Diderot foi o primeiro a se interesar, van ser eixes fundamentais de *Final de Película*, obra que se pode considerar a «mellor texto de Pernas como dramaturgo» «súa madurez e a súa contención» (López-Silva, 2006:74-75). O ensaio está dividido en capítulos, no que imaxes (sexan cadros ou fotos) amosan o interese polo enfoque da cámara, polo xogo de formas e de planos, tal e como acontece no primeiro capítulo, intitulado *O espectáculo da sociedade*. As fotos que aparecen no ensaio son do París de meados dos século dezanove. «Nesta sociedade tan organizada, do mesmo xeito que burguesía controla o teatro a fotografía retratará agora as súas aparencias» (Pernas, 2005: 58). O autor vai, a modo, sempre tomando como punto de referencia os modelos franceses, tanto no teatro como no que concirne á imaxe, e chega a conclusións:

En *Le déjeuner sur l'herbe* palpita o embrión de mirada do espectador contemporáneo e albíscase o lugar que ocupará na modernidade. Nesta imaxe cohabitan embrionariamente os temas e os mecanismos que potenciarán a creación da cuarta parede: e sexualidade, na dialéctica do aparente e do subconsciente, a mirada irónica sobre a muller, a conciencia do espectador, a distancia e a mediación. Da lectura do *déjeuner* resulta o anticipo dun modo de mirar que o teatro naturalista, e por extensión, o cine e a televisión consagrarían (Pernas, 2005: 138-139).

Final de película é un título, como as críticas galegas López Silva e Veiga constatan ao falar da traxectoria de Pernas, onde o autor reflicte dúas das súas grandes paixóns: dunha banda o cine, e doutra o teatro; mais sería moi sinxelo e naïf ver esta peza só desde esta perspectiva, xa que afrontamos o estudo dunha obra cun espazo escénico pechado, unha sala de cine en decadencia. O escenario convértese nunha copia do patio de butacas. Está a escuras, do mesmo modo que o están as verdadeiras salas teatrais desde que Antoine apagou as luces³ e desenvolveu o concepto esbozado por Diderot da *Cuarta Pared*⁴ (Pernas, 2005: 75-76). Vemos

³ André Antoine naceu o 31 de xaneiro de 1858 en Limoges, Francia, e faleceu o 19 de outubro de 1943. Nas súas *mises en scène* (montaxes teatrais), os actores tiñan de vivir os seus personaxes. Insistía na importancia da xestualidade e liberou o actor das convencións e do *cabotinage*, termo que provén de Cabotin un vendedor ambulante do séculoXVII e co que se designa a acción dun actor para atraer a atención para a súa imaxe. Nas súas obras os actores tiñan que declamar menos para seren máis naturais. Deu aos espectadores a impresión de asistiren a un anaco de vida real ao empregar decorados e traxes modernos e realistas até os máis pequenos detalles. Xogou coa iluminación e instalou a electricidade, realizando con ela xogos de lume inéditos, adoptando a escuridade wagneriana para a sala. A presenza de verdadeiros touros de carne en *Les Bouchers* (os Carniceiros), en 1888, foi un gran escándalo. Retomou a teoría do *Quatrième Mur* (cuarta parede) de Diderot, e vai dar moita importancia ao papel do director, que pasa do estatuto de técnico ao de creador.

⁴ En teatro, o *quatrième mur* é unha noción inventada por André Antoine que quería recrear no escenario a verosimilitude. Con anterioridade, D. Diderot, en *Le Discours sur la poésie dramatique*, formulara a idea dunha parede virtual para separar os actores do público: «Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas.» (Diderot, 1758: C11 De l'intérêt-231). A cuarta parede é unha pantalla imaxinaria que separa ao actor do espectador. Paralela á

unha falsa *Mise en abime*⁵, público e actores cara ao lugar onde vai emanar a luz, como un efecto dun espello falso, porque os verdadeiros espectadores están fronte á cuarta parede, que é o reverso, a parte traseira da pantalla para a proxección dun filme, que neste caso os actores están a ver como espectadores, representando ese papel na obra de ficción. No patio de butacas do teatro real, será un corte no filme que os outros están a ver o que fará que vexan eles, as luces acesas da sala do cine é o efecto que marca o principio da acción na obra. Por iso, a sala de teatro está a escuras cando a obra comeza, mais á diferenza das outras obras, non é para que a obra comece, senón porque a acción xa está iniciada. Os actores son público, un público que está a ver unha película alemá en V.O. subtitulada en galego. Temos deste xeito o xogo dunha sala de espectáculos dentro doutra, unha real, onde a cuarta parede sería a pantalla cara á cal os protagonistas de peza están sentados. A diferenza sería que no escenario están a ver un filme onde sempre se repite o mesmo, sesión tras sesión, e na outra, no patio de butacas do teatro, vemos unha peza de teatro que nunca está interpretada exactamente do mesmo modo. Unha peza de teatro cambia, mais non acontece o mesmo na película. O proxector do fondo do cine está cara a sala, fronte aos espectadores reais; escóitanse diversos ruídos, suspiros, ronquidos, laios, risas, mesturados cos diálogos en alemán. Como fondo, a banda sonora, que fai intuír a acción dramática, subliña as emocións (Pernas, 2006: 35). O acomodador pregunta polo significado das frases en alemán ao espectador que non da lido a significación porque a figura do empregado non lle deixa ver os subtítulos. O home ronca, o mozo ri e come flocos de millo. A muller vive o filme, fala coa protagonista. No momento de máis tensión, cando o home que persegue á rapaza leva a man ao peito, a muller non pode controlarse e berra: «¿basta xa fillo de puta!» (Pernas, 2006: 33). Nese momento, sobe o volume da banda sonora apagando todas as voces. De súpeto, o son interrómpese, soan ruídos dunha cinta que se atranca, a luz do proxector vaise apagando. O filme córtase. Tras un momento na escuridade onde o público protesta, as luces da sala de cine acesas polo acomodador deixan ver ao espectador a sala de cine. Aparecen cara ao público os outros espectadores, xa sen o filme que serve como artificio para a creación da mencionada cuarta parede. Esta pantalla inexistente está entre eles e os outros, os que miran sentados no teatro sen seren vistos porque imaxinan a súa presenza. É o concepto do *Mirón* que veremos con frecuencia en algunhas obras dos integrantes do movemento denominado *Nouveau Roman*, como por exemplo en dúas das súas obras máis emblemáticas, *La Jalousie e Le Voyeur*, de Robbe-Grillet, que están precisamente concibidas para lerse dende a perspectiva dun ollo que vixía a través dunha ventá, oculto tras unha celosía (Robbe-Grillet, 1955) ou dende o ollo dunha pechadura (Robbe-Grillet, 1957). Para iso cómpre que o lector non sexa só iso, ten de intervir, facer traballar a

parede do fondo do escenario, sitúase entre o final da escena e o patio de butacas, ao nivel da rampa. Con este sistema, os actores comezan a ter desprazamentos máis naturais, por exemplo actuar ás costas do público. O espectador ve entón unha acción que se desenvolve con independencia da súa presenza, e deste xeito atópase nunha posición de mirón (*voyeur*). Nada se lle vai escapar, mais non pode intervir. O actor pode romper esta ilusión ao facer un comentario dedicado directamente aos asistentes, ou ben un aparte.

⁵ A *mise en abyme* ou *mise en abysme* é un procedemento consistente en incrustar unha imaxe nela mesma, ou en representar unha obra nunha obra do mesmo tipo. A expresión utilizada no senso semiolóxico remonta a André Gide, que anotou no seu diario en 1893: «J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme». Este recurso foi tamén un dos signos de identidade dos integrantes do *Nouveau Roman*.

súa imaxinación (Robbe-Grillet et al., 1972 T.I:262-276) Outro dos recursos utilizados por este grupo é a devandita *Mise en Abîme*. Así, mesmo o tratamento do tempo, a circularidade da peza, que parece ficar en suspenso, a imaxe do feminino, a multiplicación de centros de perspectiva parciais e contraditorios é bastante similar en *Final de Película* ás que aparecen reflectidas como características deste grupo por Rossum-Guyonn, aínda que os integrantes non concorden coa análise (Fernández Cardo-González, 2004: 194-198). Os xogos de palabras, presentes xa nos títulos das creacións de Robbe-Grillet, por exemplo a celosía que se confunde cos cúmes, en francés os dous termos son homónimos: *Jalousie* e o xogo que establece no *Voyeur* con *voyageur*, que traducido sería mirón co termo viaxeiro (Robbe-Grillet et al., 1972 T.II: 119-173), e é similar ao que se establece co termo cínico en vez de cinéfilo e a súa falsa derivación de cine. Outro artificio similar é o mesmo título de *Final de película* que xoga coa expresión, porque xeralmente está referida a algo inesperado ou, senón feliz, case como final de conto de fadas. A polifonía entra no texto un mesmo, do cine dentro do cine, nun esforzo onde se quere dar unha realidade absoluta aos personaxes da película en V.O. e aos Personaxes sala de cine. Nisto poderíamos ver similitudes coas tres obras de Pirandello onde o teatro aparece dentro do teatro, na busca feita por este autor para afondar na natureza da creación dramática (Mignon, 1986:242-251).

Semellante á homenaxe de Pernas ao cine en versión orixinal, nesta peza de teatro atopamos un filme francés de Truffaut rodado en 1980, *Le Dernier Métro*, unha película que relata a montaxe dunha peza de teatro durante a Ocupación. Moitos actores fan ao mesmo tempo un papel dobre: os seus personaxes e máis os personaxes que deben interpretar na peza, polo que moitas das réplicas destes pódense aplicar aos primeiros; o actor que se esconde no teatro fuxindo dos nazis porque é xudeu e ve dende dentro a obra e ao mesmo tempo o patio de butacas, que é interpretado por Depardieu, está ferido na *vida real*, é dicir cando a película finaliza porque cando deixou a peza de teatro integrouse no Maquis. No momento da *Liberación*, a súa amante, que ao mesmo tempo é a actriz e directora de teatro, interpretada por Catherine Deneuve, vai ao seu carón ao hospital para anunciarlle a morte do seu marido. O seu marido era o director de teatro xudeu tamén e que ficou escondido no teatro durante toda a Ocupación e que escoitaba a obra secretamente dando logo consellos ás súa muller, Catherine Deneuve. Foi el o que se decatou do namoro de Depardieu e da súa muller antes que eles mesmos. Cando os Aliados entran en París na confusión, sae do seu agocho e é ferido de morte por unha disparo anónimo. Catherine visita Depardieu no hospital, este rexéitaa, ao ela irse el chora e nese instante baixa o pano. Saen a saudar os dous e, a carón do escenario nun palco está o Marido que dirixe o que parece outra nova peza. e, seguidamente, os tres saúdan ao público. Deste xeito chiscaban un ollo aos filmes como *l'Illusion comique*, de Renoir, e da súa propia obra coa que obtivera un Óscar en 1973, *La Nuit américaine* (Huneman, 2004: 1-9). Foi en febreiro de 1983 cando François Truffaut presentou *a posteriori*, logo de gañar unha decena de César e de ser eloxiado pola crítica e mais o público, as súas intencións sobre *Le Dernier Métro*:

Escribindo, xunto com Suzanne Schiffman, o guión do *Dernier Métro*, a miña intención era a de facer para o teatro o mesmo que eu fixera para o cine coa *Nuit Américaine*: a crónica dunha compañía teatral traballando, nun marco que respecte as unidades de lugar, de tempo e de acción. Había entre ambos os dous proxectos, unha diferenza notábel, porque o meu coñecemento do teatro é superficial e que de todos os

xeitos, a posta en escena dunha peza de teatro é moito máis pobre do punto de vista visual ca rodaxe dunha película (Truffaut, 1983).

Para esta posta en escena Pernas elixe dar numerosos detalles, non é só o escritor, é tamén o director, e neste papel é onde debemos constatar as diferenzas coas obras precedentes, como por exemplo con *Paso de Cebra*, que transcorre en plena rúa de xeito casual, aberto. Nesta nova creación poderíamos falar dunha esmerada posta en escena con pegadas nítidas do teatro sartriano de situacións realizado como acontece con *Huis Clos* nun espazo pechado. O decorado é moi diferente do de Sartre porque o filósofo existencialista quere reflectir unha situación determinada, velaí que só sexan algúns mobles, e loxicamente a porta vencellada. Mentres que o escenario que discorre Pernas, a sala de cine, recrea varios espazos que, a diferenza do de *Huis Clos*, contan con pequenos agochos entre as filas de butacas, e tamén a posibilidade de saír da sala por un lado, cara ao proxector, tamén ao hall ou aos aseos, malia sempre dentro do cine. Para iso, os actores deberán dar as costas aos asistentes. Niso tamén o título xoga un papel importante, porque vemos a súa dobre relación entre o que está a pasar na sala, onde se desenvolve outro filme paralelo en relación aos espectadores, que agora son actores, están a ver, é a película da vida que eles mesmos interpretan sen se decataren disto. Son historias que se van superpoñendo, deixando un fío condutor que mantén sempre o interese e, ao mesmo tempo, unha sensación de atemporalidade, moi similar ao filme de Truffaut *Le dernier Métro*, onde na sala de teatro tamén hai unha atmosfera pechada afogadiza, porque temos un fuxitivo escondido no máis fondo do local, na escuridade, atrapado en vida.

O principio da obra poderíamos dicir que sucede *in media res*, xa que polo que escoitamos a escuras, a acción está no cénit, un home persigue a unha rapaza á que ameaza cunha arma, isto é o que transmiten as palabras dos espectadores; ao filme se estragar vemos a posición de cada personaxe, e a conversa entre eles comeza. Agora coa luz acesa vemos os detalles da sala, trátase dunha vella sala de cine, en decadencia, partida en dúas; do antigo esplendor só queda algún adorno na parte orixinal. Fronte ao espectador, o patio de butacas, en desnivel como é costume, ao fondo no medio na parede, dúas ventás para o proxector e, ao rematar o corredor da dereita, o veludo da cortina de entrada á sala (Pernas, 2005: 34-35). Ao mesmo tempo vemos a posición dos personaxes que non teñen nome, son xenéricos. O Espectador está sentado diante, é un home de mediana idade; a Muller, ama de casa, de máis de corenta anos, afeccionada ao cine, onde vai para escapar da súa rutina doméstica, que calceta, que ten un marido, unha vida anódina, sen case nada que dicir, un fillo polo que deu todo e do que non recibe nada, unha vida baleira, dedicada ás tarefas domésticas, sen futuro, que só pensa no hoxe con aburrimiento e que ten saudade pola vida que levaba cando era nova e ía ao cine; ao Mozo que come millo máis atrás, que pola súa idade, vinte e dous anos, ben podería ser o fillo da Muller e, case no fondo, ao Home que durmía durante o filme, que pola idade podería ser pai do Mozo e marido da Muller, de cincuenta anos, cínico, agresivo, non solidario. Primeiro observamos a desesperación polo corte do filme e despois as reaccións dos personaxes. Desta situación inicial, da que case nada sabemos deles, da súa vida real, pouco a pouco iremos coñecendo os sentimentos, a medida que a obra avanza a súa verdadeira personalidade e as paixóns que moven as súas accións, xa que están presos neste vello cine, un espazo pechado pola necesidade de ver o final da película. Esta concepción da obra asemellase á de Sartre, xa que ninguén fala dos seus pecados. En vez do *Garçon d'étage* de *Huis Clos* como falso *Caronte*,

temos un acomodador vello, que vai resultar cego. Xa en *Paso de Cebra* (Pernas, 2001) vemos unha referencia ao cinema en V.O., á equiparación da vida real con este. Nesta peza o personaxe central é un cego. Volvemos a atopar unha das obsesións do autor relacionada co sentido da vista, a privación desta. O que o relaciona directamente con toda unha ideoloxía que xurde no teatro e na filosofía grega da que un exemplo universal é o *Edipo* de Eurípides, analizada con especial énfase pola psicanálise de Freud (Freud, 1910: 115-118). Outra peza, *Les Mamelles de Thirésias*, de Apollinaire, ten especial importancia pola súa posterior repercusión nas vangardas europeas e pola posta en escena por Birot, que provocou un enorme escándalo no París da época (Colin, 1989: 332-335). En principio, se seguimos as ideas clásicas, o Acomodador non necesita xa da vista porque acadou a sabedoría, pero vemos que non é así porque estaba a preguntar o que acontecía na película, xa que non a entendía por estar en versión orixinal. Despois de tranquilizar aos asistentes, cando o filme se corta, sae cara ao proxector para arranxar a cinta da película.

Durante a ausencia do Acomodador, cada un deles fala da película, da súa interpretación persoal ata tal punto que, chegado o momento, un deles afirma que non parece que teñan visto a mesma película, tanto difiren as versións do que segundo pensan pasa na pantalla. Durante este intercambio de opinións, mestúranse tamén as vidas do público. Cada personaxe fala do filme e da súa experiencia vital pero, tal e como sucede na no cuarto do hotel na obra de Sartre, ninguén fala exactamente de como é en realidade. Alén diso, vemos como a Muller, o Mozo e mais o Home son caracterizados como resultado da súa conversa, como se en realidade fosen membros dunha mesma familia. Por un intre, asumen os papeis que teñen na súa vida cotiá, mais agora dentro dunha sala de cine, a súa vez, escenario dun teatro, como se eles interpretasen un pequeno entremés dentro da propia obra (Pernas, 2005: 113-119). Velaí outra nova *Mise en Abîme*. Outro recurso é o de falar para facer un chisco de ollo aos outros espectadores, falando da situación real do cine, da pouca xente que asiste agora ás sesións en V.O.

O que poderíamos considerar a terceira parte, a metade da obra, é a chegada dun novo personaxe moi diferente dos outros cinco. Como vimos, os cinco primeiros personaxes son xenéricos, non teñen nome, só o que representan. A rapaza que entra no cine chámase Mayra. A súa entrada pódese considerar como unha irrupción na discusión acerca da historia que estaban a ver, ata tal punto, que por uns instantes confúndena coa protagonista do filme, como acontecera na *Rosa do Cairo* onde Tom Baxter fuxe do celuloide (Rivera, 2003: 240-244). Tamén Estelle, en *Huis Clos*, é a última en chegar ao cuarto do hotel convertido en inferno, da mesma maneira que Mayra vai desencadear sentimentos e ata paixóns entre os presentes. Da mesma maneira que Estelle rexeita a súa culpa, Mayra vai enmascarar a súa verdadeira situación e o seu interese no cine. Se o filme non se cortase a entrada da colombiana daríase case na metade da película. O Acomodador cego é o primeiro a recoñecela como habitual dos venres na sesión de madrugada polo recender do seu perfume. Fala dela como unha verdadeira afeccionada, a que vén sempre ao cine, cando o filme xa está comezado. Mayra entra no cine con glamour, esplendorosa, nova, bela. Amósase sorprendida pola situación, polo que está a acontecer, pola conversa animada dos espectadores. Mayra vai ser, ao igual que Estelle en *Huis Clos*, o foco da atención. Todos os homes séntense atraídos por ela, mesmo a muller que xa a olla como unha futura nora e lle ofrece unha rebeca que ven de calcetar. Porque a muller, coma unha Penélope está a calcetar desde que o filme se interrompe. Semella esperar algo que non

vai xa a acontecer, e a chegada desta moza tan xeitosa faina sentirse a ela mellor. Xuntas van ao baño e, á volta, a muller parece máis nova, máis linda. O Espectador decátase: «Está vostede irrecoñecible» e «Un cambio espectacular» (Pernas, 2006:104).

Pernas utiliza as outras dependencias do cine para deixar espazos entre os diálogos, para que non estean todos xuntos e darlle deste modo máis axilidade e verosimilitude á peza. En *Huis Clos*, só decorre nunha habitación de hotel, só o *Garçon d'étage* é o que ten a chave da porta e quen se pode mover máis lonxe. Cando esa porta se abre, albiscamos un corredor, niso é similar ao da sala de butacas que se perde tras o veludo da cortina, neste último sabemos que detrás hai o mesmo ca en calquera sala de cine, un ambigú, un baño, a sala de proxección, e, probablemente algunha dependencia privada.

O cine é un lugar fechado de onde non se pode ou no se quere saír: Espectador. —« Eu non me moverei de aquí até chegar ao final. Se todos esiximos o mesmo será máis doado...¿pero que me din dos demais? ¿Cederán?» Muller.— «Depende do prezo» (Pernas 2006: 39) lembremos que en *Huis Clos* hai un instante onde a porta está aberta e ningún dos personaxes tenta saír: «la porte s'ouvre brusquement» (Sartre, 2004:86). Nesa altura xa están moi atados uns aos outros para fuxiren. « [ils sont] inséparables» (Sartre, 2004:87). Por razóns diferentes créanse tamén ataduras ao patio de butacas: ver o final da película para os Espectadores, rematar o seu traballo para o Acomodador e facer o mesmo de todas as noites para Mayra, nun sitio onde, normalmente, ninguén se ollaría nin se coñecería, cegos pola luz da cámara, que proxecta o filme. No entanto, agora están todos condenados a verse, como no cuarto de hotel de *Huis Clos*. Desta obra provén unha das frases máis famosas de Sartre: «l'enfer, c'est les Autres». Esta cita vai ser precisamente froito dunha das últimas intervencións de Inés, unha das dúas protagonistas femininas da peza: «Alors c'est ça, l'enfer [...] Pas besoin de gril: l'enfer, c'est les Autres» (Sartre, 2004:92).

Nesa medida na que establece o filósofo existencialista, o inferno cando fala ele mesmo a través das verbas de Inés, é na que temos que ollar para a obra de Pernas. Porque o inferno da sala de cine son os outros. Vemos coma a aparencia de cada personaxe está a mudar. O mesmo aconteceu cos integrantes de *Huis Clos*, se cadra nesta obra sabemos que todos morreran e que o seu castigo é o de ficar xuntos eternamente, mais nun primeiro intre ignoramos a súa verdadeira traxectoria, porque esta vaise desvelando a modo, uns cara aos outros, porque non existe ningunha posibilidade de se esconder, o cuarto é aberto, non hai nin espello. Cómpre «vivre les yeux ouverts» (Sartre, 2004: 19). A súa vida privada anterior, é dicir, as razóns polas que agora están neste sitio despois da morte, termina por facerse pública. Isto sucede debido á presión psicolóxica que exercen uns sobre outros. Stella é a que ten máis dificultades para confesar os delitos que a levaron ao cuarto cos outros dous. En realidade están no mesmo sitio porque os seus crimes foron similares. Da mesma maneira no cine imos atopar aos Cinéfilos como todos iguais, están todos no patio de butacas unidos polas mesmas pulsións, por iso a ironía que Pernas pon nas palabras de Mayra resulta moi sutil: Muller. —«¿Sabes como chama un amigo de Mayra os afeccionados ao cine?»— Mozo. —«¿Como?» Muller.— «Cóntallelo ti» Mayra. —«Cínicos». O Espectador.— «Naturalmente, de cine, cínicos». E Mayra replica: «Xa, “mi amor”, pero ten unha razón, o meu amigo di que os espectadores poden ver as cousas máis horrosas e inxustas no cine, poden poñerse a rabiarse nas

butacas ou a chorar, pero cando remata a película volven ás súas vida como se nada acontecera» (Pernas, 2006:105).

Na ausencia de Mayra e da Muller, que están no baño, os homes falan e están a piques de pelexar. É un momento masculino, só os cinco homes, e a súa conversa loxicamente versa sobre a rapaza, estranxeira, de Colombia, está cá cunha bolsa de estudos e as comparacións, as reflexións feitas polos Espectadores terminan cando o Acomodador saca unha pistola e ameaza ao Home que está a piques de pegar ao Mozo. As mulleres volven e todos se calman. Recomeza a conversa e o Acomodador sae para tentar de arranxar o proxector. Mayra pretextando o bolso esquecido no baño sae ela tamén. Os catro Espectadores falan entre eles, de Mayra, do filme, da hora. Mayra está de regreso e contenta, anuncia o recomezo da película. A Muller séntase xunto do Espectador e Mayra co Mozo. A sala está a escuras e a música soa outra vez. A cinta proxéctase sobre a pantalla. Ante os ollos decepcionados dos Espectadores reaparece o principio da película. Desesperados protestan e o filme párase porque hai que cambiar novamente a cinta. O Espectador acompaña ao Acomodador para botarlle unha man. Despois sae Mayra. Os outros tres Inician unha comparación coa rapaza turca que vende rosas en Alemaña e coa situación de Mayra. Desconfían dela e do Acomodador. Outra vez a Muller o Home e o Mozo interpretan unha familia, escena que finaliza fuxindo a Muller por entre as filas de butacas do Home que a vai zoscar. O Mozo. —«¿Que intentas facer papá?» (Pernas, 2006: 114-119). Avernoñados, volven á realidade e séntanse no seu sitio do principio. O ruído do proxector volve a escoitarse. Volve o Espectador e Mayra, moi contenta que axuda á Muller a imaxinar a continuación da película con anacos da súa propia experiencia. O Acomodador entra e anuncia que xa programou a cinta. A Muller non está de acordo con iso, parécelle todo moi irregular. O Espectador quere chamar á policía. Mayra sacando a pistola négase rotundamente e confesa a súa verdadeira situación e a natureza do seu traballo: Mozo. —«Entón...¿ É certo que non tes papeis?» Mayra. —«Se os tivese non se aproveitaría de min ese señor se os tivese non tería esta pistola na man... se os tivese sentaría como sentan vostedes tan tranquilamente a ver unha película...» Acomodador. —«Pero ti ves todos os venres ao cine gozas coa...» Mayra. —«Equívocase...¿Pensa que podo gastar o pouco que gaño no cine?» Muller. —«Eu comprendote, eu» e amargamente Mayra. —«Non, vostede non me comprende... só me compadecería mentres no rematase a película, e logo iría durmir tranquila mentres eu me ocuparía de vender rosas para non perturbar a súa conciencia... Eu vendería a flor cada madrugada». Agora Mayra fala co Home «¿Porqué non llelo conta? ¿queren saber a verdade? Dígalles o que busca nas sesións de madrugada. O gran afeccionado ao cine, o gran cínico» Home. —«O mesmo ca eles...» E asegura que nunca a ollara antes. Mayra. —«A veces non é necesario ver para coñecer, ¿non si señor acomodador?» (Pernas, 2006:134-136). Mayra confesa que ten chave do local porque o seu xefe é o dono da sala e queda claro a profesión exerce no cine. Divide aos Espectadores en dous grupos: «os que só veñen a mirar», explica Mayra: «Vostedes miran» polo Espectador, o Mozo e a Muller. Polo Acomodador «Vostede escoita e eu son a toupa que escarva sen que ninguén se decate... o xefe pide discreción, ninguén debe sabelo, nin o acomodador... Pero hai homes que sentan nas butacas traseiras, espectadores que precisan dun aliciente máis... e cando a música sobe, cando todos se emocionan, e cando a miña man...» «¿Canto? Murmúranme ao oído os meus protectores... trinta» (Pernas, 2006:138). E coa pistola na man, comunicalles que «só quería compartir un pouco da súa emoción e botar fóra a

verdade antes de marchar». Non deben ter medo non lles vai facer nada coa pistola, só pechar o cine e fuxir porque xa está farta «desta familia». Cóntalles que hoxe é a última vez que asiste a unha función de madrugada e cuspe ao Home. Mayra esvara e queda no chan. Todos abalázanse sobre ela o Home colle a pistola, a Muller arráncalle a rebeca que lle dera, o Mozo chámaa «puta noxenta» e pégalle patadas. Só o Espectador está conmovido pola triste historia da Colombiana e quere axudala. As súas palabras pérdense. Mayra é atrapada polo Home ante a indiferenza dos outros. Vaina obrigar a facer coa luz acesa á vista de todos o que realizaba antes a escuras. En realidade, acontece o mesmo que na película antes do corte, a rapaza turca é perseguida polo dono da casa onde traballa. Mayra non parece real, porque nese momento o real para os Cínicos é o que vai acontecer no celuloide. Non temos que esquecer o dito popular: non hai mellor cego que o non quere ver. A película recomeza e escóitanse laios da moza turca e ameazas en alemá do dona da casa onde ela traballa. Simultaneamente na sala sítense os berros ameazadores do Home e os laios de Mayra. Soan dous disparos na escuridade do cine. E o último subtítulo é lido polo Espectador. —«Ninguén merece este final». O Acomodador «¿Qué final, qué... que se ve...?» «*E de repente as luces pestanexan, cúrtase o son e a proxección queda interrompida. Soa o ruído de arrastre da cinta encerellándose... As luces do proxector vanse extinguindo... Escuro*» (Pernas, 2006:148-149). E baixa o pano.

O Home desexa o que Mayra lle vai vender e nesa dimensión e onde podemos falar dunha relación de dependencia. O personaxe de Mayra amosa as características do Dealer (o vendedor) e o Home do Client (comprador) de Koltès⁶ baseado na transacción, concepto que definiu no limiar da súa peza *La Solitude dans les champs de coton*, como Deal:

unha transacción comercial realizada baseándose en valores prohibidos ou estritamente controlados; un trato que se cerra en lugares neutros, indefinidos e non pensados para esta finalidade entre fornecedores e clientes, mediante un acordo previo ou un código de sinais convidos ou un diálogo de dobre senso —coa finalidade de evitar a traizón ou o engano— a calquera hora do día ou da noite independentemente dos horarios regulamentarios dos locais homologados, pero sobre todo durante as súas horas de peche. (Koltès, 1986:7).

Outro trazo, que representa unha constante nas obras de Koltès, non só *Dans la solitude dans les champs de coton*, en *Combat de nègre et de chiens* ou en *la trahésie du désert* é a falta de romanticismos e das relacións amorosas nas súas pezas. Os vínculos entre os personaxes son afectivos porque para este dramaturgo

⁶ Bernard-Marie Koltès nado nunha familia burguesa de Metz. Leva unha vida de revolta e de inconformismo. En 1970, monta a súa propia troupe de teatro: Théâtre du Quai. O seu teatro, rompe coa xeración precedente do teatro do absurdo, é unha investigación permanente sobre a comunicación entre os homes. Baseado nos problemas reais, expresa a traxedia do ser solitario e da morte. A súa escrita acentúa a tensión dramática e o lirismo. El se sente exiliado, mesmo se as súas raíces están nos clásicos como Marivaux, Shakespeare. Fai un teatro de revolta, onde reflicte a súa condición de homosexual nun mundo heterosexual. Ao inicio dos anos oitenta, coñece a Chéreau, que se converte no seu “metteur en scène”. Falece aos corenta anos de SIDA. Con posterioridade á súa morte, o seu teatro atinxe o éxito a nivel nacional e internacional. Engadimos unha cita súa sobre o recurso no que basea a meirande das relacións entre seus personaxes: «Le deal se fait alors matrice, tendeur de toute l'action de la pièce. Il sous-entend alors rapports de séduction, d'intimidation, de confrontations sourdes» (Koltès, 1986:12) (Minuit, 2008).

o Deal é o medio ideal para contar unha historia precisa porque na realidade as relacións que establecen os seres humanos son cínicas aínda que cheas de afectividade. Iso é o que complica todo e, ao mesmo tempo fornece argumentos que permitirían seguir escribindo durante toda a vida. O verdadeiramente interesante é captar a variación que existe entre cinismo e afectividade, entender cal é o xogo de proporcións. Non hai nada máis cínico cas películas sentimentais; eu prefiro o cinismo manifesto (Ringaert, 1993: 19).

Ata aquí chega o proceso de identificar as pegadas francesas de *Final de Película*, peza que consideramos como unha posta en escena de todas as teses que Pernas defende no seu ensaio *Os ollos de Victorine e a construción da Cuarta Parede*, da que escollemos estas reflexión para terminar este relatorio:

O Teatro é ante todo comunicación como tamén o é o exercicio da sexualidade pero na proxémica ambigüidade do próximo e do distante, a cuarta parede permite ao espectador proxectarse e identificarse na mesma proporción coa que os muros separan e alienan. O cine coa pantalla, e a televisión coa parede de cristal amplificarán o dobre efecto de identificación-alienación. Corpo natureza, corpo cultura, velaquí onde se abre a fenda (Pernas, 2005:141).

Referências bibliográficas

- BOURBONNAUD, David (2002). *André Antoine, diffuseur et traducteur? Protée*, Vol. 30, nº 1. p. 15-27.30 dezembro 2008 <http://id.erudit.org/iderudit/006695ar> .
- BUTOR, Michel, OLLIER, Claude, PINGET, Robert, RICARDOU, Jean, ROBBE-GRILLET Alain, SARRAUTE, Natahalie, SIMON, Claude (1972). *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*. T.1 Problèmes généraux. T.2 Pratiques. Paris:UGE.
- FERNÁNDEZ CARDO, José María e GONZÁLEZ, Francisco *Literatura francesa del siglo XX*. Síntesis. Madrid.
- FRA MOLINERO, Eduardo (2001). *Gurméndez en un Café de Delft: pieza teatral para un acto y un epílogo*. Lugo: Edición do Castro.
- FREUD, Sigmund (1910), *Concepto psicoanalítico de las perturbaciones psicógenas de la visión*. Madrid: Biblioteca Nueva, O.C.
- GIDE, André (1939). *Journal 1889-1939*. Paris: NRFE.
- HUNEMAN, Philippe: 30 dezembro 2008 http://www.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/dossier_met
- KOLTÈS Bernard Marie (1986). *Dans la solitude des champs de coton*, Paris: Minuit.
- _____ (1990). *Combat de nègre et de chiens*, Paris: Minuit
- LÓPEZ SILVA, Inmaculada (2005). *Teatro e canonización*. Lugo: Tristram.
- _____ (2006) "Cine dentro do teatro o mundo realista de Gustavo Pernas", *Revista Gallega de Teatro* nº 46, pp. 74-75.
- MIGNON, Paul-Louis (1986). *Le théâtre du XXe Siècle*. La Flèche. Sarthe: Gallimard.
- PERNAS CORA, Gustavo (2001). *Paso de Cebra e Sucesos*. Galiza: Laiovento. Col. Teatro. "Anfibios". Artigo inserido en *Paso de Cebra* pp. 11-12 (cit. o autor a súa aparición en: *Revista galega de teatro* Nº 28 e Premios Max de teatro 2001).
- _____ (2006). *Final de Película*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.
- RIVERA, Juan Antonio, *Lo que Sócrates diría a Woody Allen* (2003). Madrid: Espasa Calpe.
- ROBBE-GRILLET Alain, (1955). *Le Voyeur*. Paris: Minuit.
- _____ (1957). *La Jalousie*. Paris: Minuit.
- RYNGAERT, Jean Paul (1993). *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod.
- SARTRE, Jean Paul (2004). *Huis Clos*. Barcelona: Gallimard C.Folio. (1ª ed, 1947)
- TRUFFAUT François (1984). "Pourquoi et comment Le Dernier Métro?", *L'Avant-scène Cinéma*, nº 303-304. 30 dezembro 2008. http://www.cndp.fr/tice/teledoc/dossiers/dossier_metro.htm.
- VEIGA, Eva in: PERNAS CORA, Gustavo (2006). *Final de Película*. A Coruña: Deputación Provincial da Coruña.
- VIEITES, Manuel (1998). *Do novo teatro á nova dramaturxia*. Vigo: Xerais.

O papel das metáforas visuais no discurso artístico e publicitário

Josenia Antunes Vieira

Universidade de Brasília

Palavras-chave: Metáforas visuais, multimodalidade, discurso e linguagem

Resumo: O artigo pretende, por meio do estudo das metáforas visuais, presentes no discurso artístico e publicitário, investigar também a multimodalidade, um dos principais produtos dos meios eletrônicos, que acresceram ao texto não só novos tipos de letras, cores e luz, mas também movimento, tornando-o mais rico pelo uso de metáforas visuais e de sofisticados designs gráficos. Essas mudanças ensejaram o surgimento de uma linguagem multimodal híbrida, construída com palavras e imagens, fruto da nova geração de *designers* gráficos, que criativamente lidam com letras, palavras e imagens, multiplicando cada vez mais esse hibridismo que tende a se tornar dominante. Como resultado, podemos dizer que a linguagem hegemônica deste século não reside apenas na imagem, nem na palavra, mas no uso híbrido de ambas – uma linguagem multimodal.

Dizem os artistas que a poesia é mais visual do que a música e a linguagem verbal e que o poeta é uma espécie de *designer* da linguagem. Assim, a rápida e crescente viragem do discurso para o visual, mais do que nunca nos aproxima desse modo de pensar, tornando-nos coletivamente nos novos poetas da pós-modernidade. Desse modo, a poesia concretista trouxe à baila a discussão do caráter visual da linguagem ao antecipar as modalidades de representação da linguagem nos modos visuais, gestuais, hoje manifestos também na linguagem artística e publicitária.

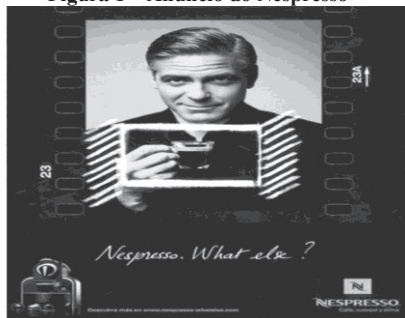
A imagem vive hoje na palavra e no discurso, corporificando-se na linguagem contemporânea. Em conseqüência, os discursos apresentam-se profundamente marcados pelo visual, sendo impossível dissociar a imagem do discurso, pois o uso dos computadores e dos programas gráficos ensinam aos novos *designers* da linguagem infindáveis possibilidades de construir criativos discursos visuais. Assim, o papel da imagem faz mais do que tornar vivo um discurso, de colorir e de provocar afetividade e emoção, sobretudo direciona a atenção do leitor ao propósito do discurso.

Em se tratando de imagens, muitas vezes, usam-se fotos de personalidades ou de artistas famosos para atrair consumidores. A esse respeito, Barthes (1978: 43) declara: “Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação. A própria foto não é nada animada, mas ela me anima: é o que toda aventura produz.” Portanto, é esse lado da emoção e do afeto que devemos levar para o trabalho com o visual, com a fotografia e com a linguagem imagética, fazendo com que elas sejam mais do que uma ilustração, que sejam fonte de conhecimento, de memorização, mas sobretudo fonte de construção de representação de significado.

No mundo da publicidade, é freqüente o uso de fotografias de famosos em anúncios milionários para a *marketização* de certos produtos. No anúncio, a seguir, temos um exemplo do uso de foto do conhecido ator cinematográfico, George Clooney, em um anúncio da Nespresso. Nessa proposta, numa tentativa deliberada de ignorar a fama do ator, o anúncio enquadra a imagem de um cafezinho como o tópico de maior relevância na propaganda, mas, de fato, a Nespresso está vendendo o cafe-

zinho por meio da metáfora visual construída sobre a imagem do artista ...e mesmo que o discurso verbal diga: **Nespresso. Que mais?** Quem tem Nespresso não precisa nem do Clooney... A bem da verdade, a imagem dele é que vende o café, pois ele é conhecido e a marca Nespresso é recente no mercado...

Figura 1 – Anúncio do Nespresso



Fonte: Revista Telva.– abril de 2008

Desse modo, a utilização desse tipo de publicidade nos mercados tem sido usada amplamente tanto para a apresentação de produtos novos, como para a oferta de produtos na mídia impressa, como jornais e revistas. Para a ilustração do assunto, as idéias apresentadas devem ser transformadas em imagens e devem permitir a visualização de aspectos particulares dos sentidos construídos. Esse é um dos usos freqüentes da fotografia nas práticas dos mercados consumidores.

O emprego de fotos como agente fixador das informações para vendas agrega elementos que facilitam a memorização, como a cor e o volume. Do mesmo modo, o aprofundamento de detalhes, a visualização por meio de fotografias ou de imagens aprofunda pormenores, sendo que a fotografia pode também ser aplicada à pesquisa social com sucesso. Além desses usos, sugerimos que o próprio discurso da linguagem fotográfica seja objeto de discussão. Assim, ressaltamos a importância do estudo da fotografia na vida diária dos mercados porque o conhecimento da fotografia como linguagem permite que o sujeito se situe melhor no mundo. Hoje, crianças ou jovens devem ser apresentados à linguagem da fotografia desde cedo por meio de experiências concretas com fotos.

A imagem da Palavra

Ao fazermos referência à linguagem verbal, damos a entender que há apenas duas modalidades: a falada e a escrita. Ignoramos as mudanças profundas do discurso atual. Mas, com a sofisticação da imprensa e da publicidade, novas possibilidades abriram-se aos novos usos imagéticos do alfabeto que incluem desde a variação de fontes até os novos tipos gráficos. Recentemente, o uso revolucionário dos meios eletrônicos, acresceram não só novos tipos de letras, cores e luz, mas também movimento, como nos vídeo-textos, por exemplo, tornando a escrita mais rica pelo uso dos computadores e dos sofisticados designs gráficos.

Essas mudanças favoreceram ao surgimento de uma linguagem híbrida, construída pela mistura de palavras e de imagens, fruto da nova geração de *designers* gráficos, que criativamente lidam com letras, palavras e imagens, multiplicando cada vez mais essa linguagem híbrida que tende a se tornar dominante. Como resultado,

podemos dizer que a linguagem hegemônica deste século não reside apenas na imagem, nem na palavra, mas no uso híbrido de ambas.

A construção de metáforas visuais no discurso artístico e publicitário

É constante a criação de campanhas publicitárias que fazem uso de imagens de artistas ou de obras famosas. Aqui, utilizamos a imagem de uma obra de arte – A Mona Lisa – em um anúncio da Bom Bril, direcionado às donas de casa, possíveis e potenciais usuárias dos produtos da Bom Bril. Alegoricamente, o garoto-propaganda da Bom Bril transforma-se em uma Mona Lisa, dona de casa. Usa óculos, sem adereços, com cabelo em certo desalinho, como seria o usual às milhares de mulheres do lar, as que efetivamente poderão consumir o amaciante Mon Bijou. Essa expressiva metáfora visual foi construída em referência à obra universalmente conhecida como a Mona Lisa, de Leonardo Da Vinci, exposta no Louvre, em Paris. Confesso que, ao vê-la pela primeira vez, apreciei e conferi o enigmático sorriso da Mona Lisa, mas devo dizer que as dimensões do quadro me desapontaram: julguei-as incompatíveis com a fama da obra.

Figura 7 – Mona Lisa da Bom Bril



Fonte: <http://universohq.com/quadrinhos/images/b-mona.jpg>

O anúncio pretende vender o amaciante Mon Bijou, produto da Bom Bril, construído por meio de texto multimodal, (KRESS E VAN LEEUWEN, 2006), por meio da combinação de linguagem visual e verbal, baseada em processos metafóricos (VAN LEEUWEN, 2005; FAIRCLOUGH, 2003; LAKOFF, G. & JOHNSON, M). Incorpora certos traços da obra original, como o cabelo, a roupa, a postura e, principalmente, o sorriso da Mona Lisa..., emprestados à musa da Bom Bril no intuito de vender o produto. No anúncio, atrás da figura da Mona Lisa, aparece o logotipo da Bom Bril, ocupando posição relevante e central, servindo de pano de fundo à versão publicitária da obra de arte. Assim, o incontestável valor artístico do quadro de Da Vinci legitima o produto Mom Bijou, inúmeras semioses participam da construção discursiva do anúncio: as cores branca e vermelha da Bom Bril, sendo o valor metafórico acrescentado ao anúncio pelo texto visual, conjugado com o verbal, colocado em lugar privilegiado à frente da composição multimodal do anúncio: “MON BIJOU DEIXA A SUA ROUPA UMA PERFEITA OBRA PRIMA”. Semelhantemente à Mona Lisa de Da Vinci, o produto Mon Bijou da Bom Bril é, para as consumidoras brasileiras, uma perfeita obra prima em forma de amaciante... Desse modo, o ama-

ciante, colocado à esquerda no anúncio, é considerado como informação conhecida, tratado como informação velha, o novo aqui é o fato de ele ser uma obra prima...

Metáforas visuais: agentes multimodais para vendas

A multimodalidade que compõe às metáforas visuais vende – não apenas no âmbito da Internet, mas também nos espaços midiáticos e televisivos. A cor, o traço e a imagem reforçam a conexão entre os diversos níveis semióticos, gerando nova gama de produtos multimodais. Uma tese, um livro ou mesmo um texto após receberem enquadramento multimodal tornam-se diferentes, com muito mais poder de comunicação. A fala não apresenta cores, nem imagens, mas em contrapartida o tom de voz, os gestos e as expressões faciais agem como uma espécie de recurso multimodal.

No campo dos produtos multimodais, há produções, como *outdoors*, placas, anúncios em revistas e em jornais nos quais o uso de certos recursos não fazem parte do gênero multimodal, mas funcionam apenas como elemento de ilustração. Entretanto há um outro tipo de composição textual no qual os elementos multimodais, como a imagem e as cores, fundem-se em uma composição textual multimodal. Depois, os produtos multimodais criados pela sociedade contemporânea são transferidos para o discurso.

Então, se repentinamente não fosse mais permitido o uso de cores e de imagens na produção textual, certamente o mundo tornar-se-ia cinza, e nós não o apreciaríamos, pois fazemos parte de uma sociedade multimodal. E, ainda que hajam preferências multimodais, segundo o país, considerando que cada cultura tem as suas escolhas, ainda assim a sociedade seria multimodal. Na primeira vez em que estive em Paris, chamou-me a atenção o uso abundante do cinza e do preto pela parisien-ses, enquanto na África as cores fortes e vibrantes marcavam as vestes das africanas. Também costumo observar as construções de cada país: alguns são brancos, como Portugal e Grécia, outros ocre-escuro, como o Reino Unido e Espanha. Nesse particular, Jerusalém, a cidade sagrada, em Israel, é toda revestida com uma pedra creme, levemente brilhante, sendo proibido o uso nas edificações de outro material que não aquele. Então, cada um incorpora à sua identidade cores definidas por suas culturas. Logo, as preferências individuais nessa área são condicionadas culturalmente, agregando a essas escolhas forte carga semântica e ideológica.

Gostaria de reportar ainda dois fatos ligados a cores. O primeiro é que no Brasil nenhuma brasileira sentir-se-ia bem em participar de um evento festivo com um vestido verde e amarelo, cujas cores pertencem à bandeira nacional; já nos Estados Unidos não é incomum as cores da bandeira americana fazerem parte de roupas e de adereços masculinos e femininos. O outro fato que relato é o de uma festa de casamento em Portugal – toda a decoração do evento festivo e a cor do vestido da noiva ou eram pretos ou em nuances próximas a essa cor, que, na cultura brasileira, simbolizam as cores da morte, da tristeza, nunca bodas. Portanto, os recursos multimodais, quando usados na publicidade, devem considerar não apenas as preferências pessoais e as empresariais, mas também aquelas que subjazem às identidades sociais formadas culturalmente em determinados grupos e nações.

Multimodalidade – como trabalhar essas semioses? E para que fim?

Considerando que qualquer texto com imagem pode se transformar em fenômeno semiótico complexo, devemos indagar sobre as conseqüências ideológicas que esse tipo de construção provoca, porquanto vários sentidos articulam-se até a com-

pleta construção simbólica. Os exemplos de construção de marcas e de logotipos mostrados a seguir ilustram os procedimentos semióticos que acontecem em nosso mundo contemporâneo. Esses processos tornam-se naturalmente interessantes, tanto do ponto de vista das semioses que participam dessa construção, quanto do ideológico, mas carecem de algum tipo de teoria para explicar como os textos e as imagens agem nesses produtos na disputa pelos mercados. Vejamos como é construída uma publicidade da AUDI.

Figura 8 – Anúncio da AUDI



Fonte: Revista Telva – maio de 2008.

O que inusitadamente mais nos chama a atenção neste anúncio da Audi é o fato de ser um comercial para a venda de carros, mas de não haver carros em seu texto. Passemos ao anúncio: Há um imenso e forte céu azul, com lindas nuvens brancas que tomam todo o espaço publicitário. O detalhe interessante é que as nuvens brancas recortam no azul o contorno do mapa da América do Sul, do Norte e da Europa. E só. Nada mais. Não há outras imagens a não ser o logotipo da AUDI, formado por quatro anéis entrelaçados que figuram bem ao pé da página, ressaltado apenas pelo nome Audi, em vermelho, à extrema direita do anúncio. À esquerda, um pouco mais acima, o discurso verbal, a frase:

Descubra outro mundo, Audi Cabrio 84

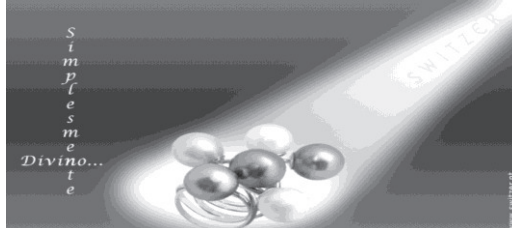
É um texto publicitário simples e despojado que imediatamente estabelece contato com o leitor. A amplidão do céu, recortando os mapas em azul, metaforicamente, significa o outro mundo, desconhecido pelos prováveis usuários desta marca de carro. Assim, a Audi oferecerá, por meio do Cabrio 84, a oportunidade para que você descubra esses insondáveis mistérios... A categoria do novo aqui é representada pela marca do carro e, embora já seja conhecida, o que está sendo trabalhado efetivamente no anúncio é a marca AUDI, trazida como o elemento novo. Este é o produto que o anúncio deseja vender: a marca AUDI. O tipo de carro – Cabrio 84 é colocado no lugar da informação velha, da informação já dada. Conhecida. O que vemos aqui é efetivamente, ou é um erro de construção publicitária, ou a intenção é trabalhar a marca AUDI e não o tipo de carro, o CABRIO 84, pois o que é novo é dado como velho e o que é velho é dado como novo. Daí a necessidade de os publicitários conhecerem a teoria da multimodalidade para que os anúncios atinjam os seus objetivos: vender o produto. Nesse sentido, a obra *Reading Images* de Kress e

de van Leeuwen (1996; 2006 em 2ª ed) estabelece diferentes categorias para trabalhar a multimodalidade presente nesse tipo de discurso, que nos permitem aproveitar ao máximo cada imagem em uso no discurso publicitário.

Uma construção referente às marcas que também merece exame especial é quando temos produtos, como as jóias Switzer, que usava inicialmente este nome para nominar a empresa, porém gradualmente esse nome incorporou valores simbólicos, transformando-se na marca e logotipo da empresa. Tais casos requerem uma análise multimodal para que se compreendam os mecanismos envolvidos nessas construções multimodais. Ademais, considerando que as marcas de empresas são textos discursivos e como tal se tornam objetos de estudo extremamente necessários, especialmente porque ao serem usados produzem sentido. Nomes, nesses casos, deixam de ser meros nomes para se tornarem – marcas de produtos.

Examinemos a chamada comercial da marca Switzer, divulgada para seus clientes pela Internet. Está em destaque um bellissimo anel de pérolas, que, por ser incomum, excede às expectativas. Ele compõem-se de seis pérolas de diferentes cores, com invulgar brilho e forma, além de possuir original design. De forma particular, sobre o anel incide uma luz branca, como se viesse do céu, sendo essa imagem reforçada pelo discurso verbal, à esquerda: SIMPLEMENTE DIVINO. Então, a leitura metafórica será de que ao comprar jóias Switzer a cliente terá uma jóia com atributos divinos, com pureza e leveza de formas... A metáfora do comercial da Switzer é a de que seu anel possui beleza divina.

Figura 9 – Press Release das Jóias Switzer – Portugal



Fonte: recebido por Internet em maio de 2008.

Se olharmos, entretanto, as teorias sobre o assunto, nos damos conta de que há um descompasso entre as teorias que envolvem esses sistemas semióticos e os estudos do modo como eles operam. O motivo é que lingüistas comumente só se interessam por textos verbais. Mas o tipo de sociedade visual, que estamos construindo e na qual vivemos, está mudando rapidamente, e nos cobra conhecimentos mais profundos e determinados sobre isso.

Não pretendo exaurir os aspectos multimodais que compõe o texto multimodal, desenvolvido especialmente na década passada ao abrigo da Teoria Multimodal (KRESS E VAN LEEUWEN, 1996, 2006) e da Análise de Discurso Crítica (FAIRCLOUGH, 2003; 2006). Contudo, ressaltamos que os princípios da teoria multimodal mostram como ela pode ser usada na publicidade e também na educação de alunos, transformando-se em porta-voz das ideologias contemporâneas.

Sobre as possibilidades do uso da multimodalidade, Kress & van Leeuwen discutem a função ideacional representada por meio de imagens e os processos interacionais por meio de atores e de circunstâncias relevantes. A função interpessoal é tratada em termos da “interpelação”, representada por meio do olhar, do ângulo etc. e a função

composicional por meio de enquadres, linhas paralelas, verticais, horizontais, diagonais, e assim por diante (para mais detalhes teóricos, para o estudo do design, da produção e da distribuição do discurso, ver Kress & van Leeuwen 1996 e 2006). Esses aspectos da análise do discurso tratam do modo como os textos multimodais são construídos para cooperarem entre si, como os discursos são produzidos e são colocados à disposição dos consumidores em contextos sociais e culturais específicos.

Por fim, o estudo mostra que é hora de focarmos nossa atenção nas metáforas visuais representadas nos textos multimodais ou multissemióticos, como defendem Kress e van Leeuwen (2006) e Vieira (2007), cujos argumentos principais são de que os textos contemporâneos caminham a passos largos para uma composição multimodal e de que desse fato a atividade publicitária, artística e educacional não pode fugir. E, frente a essas realidades concretas, é impossível não aderir à multimodalidade, aos textos híbridos compostos com imagem e texto verbal, construídos com base em metáforas visuais, e, em decorrência, os sujeitos que desconhecerem o modo de lidar com a linguagem visual, ou seja, com a multimodalidade, estarão sujeitos à exclusão social. Para esse fato, chamam atenção van Leeuwen e Kres

... Acreditamos que a comunicação visual está se tornando um campo cada vez menos de especialistas e cada vez mais crucial à comunicação pública. Isso inevitavelmente leva ao surgimento de novas regras, mais formais de ensino. Não ser letrado em comunicação visual poderá acarretar sanções sociais. Dominar o chamado letramento visual será uma questão de sobrevivência especialmente nos locais de trabalho. (1996: 13)

Sabemos que todo o sujeito é capaz de ler imagens porque possui competência específica para realizar essa modalidade de leitura, entretanto uma educação favorável à leitura multimodal pode contribuir para acelerar e desenvolver o processo de leitura de textos multimodais, fazendo com que a leitura de imagens seja precedida não só de mais atenção, mas sobretudo de vários instrumentos teóricos facilitadores. Tais conhecimentos contribuiriam certamente para o desenvolvimento de habilidades específicas para estabelecer coerência entre os diversos componentes dos textos multimodais.

Vale lembrar que a cultura de nossa sociedade visual tem se mostrado extremamente sensível ao apelo da imagem, a qual por si só promove o avanço na leitura e na interpretação dos sentidos, pois a conjunção do significado com a multimodalidade é um processo motivador que traz para as atividades publicitárias ou pedagógicas a riqueza de uma linguagem desenvolvida de maneira significativa principalmente a partir no século XX.

Esse novo design do discurso esteve durante muito tempo distanciado da linguagem dos mercados, das artes e da educação, mais pela resistência ao uso da imagem e pelo desconhecimento por parte dos especialistas dessas áreas das teorias sobre as linguagens multissemióticas do que por outro motivo concreto. E, embora muitos desses estudiosos utilizem imagens, não enfatizam na prática profissional a construção de textos multimodais ou a leitura deles.

Assim, no que toca às informações visuais, deve-se mencionar o modo como elas foram concebidas e os critérios estéticos utilizados em sua produção. Também deve ser levado em conta a identificação do autor e do modo como ele organizou e combinou as imagens, como recortou a cena, o que colocou como central, e a maneira como organizou e utilizou a iluminação.

No que concerne às informações textuais do texto multimodal, deve ser observado se contribuem para que o consumidor do texto compreenda aquilo que vê, com

base nos discursos verbais e visuais colocados a sua disposição. De igual modo, deve-se prestar especial atenção às informações contextuais relacionadas ao ato criador da imagem, assim como às intenções do autor.

Em virtude de estarmos imersos em um mundo visual, alicerçado em avançada tecnologia que influencia as formas de interação, passíveis de mudança segundo as tecnologias usadas pela sociedade, devemos prestar atenção no modo de interagir das pessoas já que são diretamente influenciadas pelo desenvolvimento tecnológico. Em razão disso, muitos conceitos deverão ser revistos.

O primeiro a carecer revisão é o conceito de *letramento* que deve englobar tanto o *letramento visual*, quanto o *letramento midiático*, pois o conceito de *letramento*, referente à habilidade de ler e de escrever como resultado de uma prática social, tornou-se insuficiente para cobrir todas as formas de representação do conhecimento presentes em nossa sociedade, pois para que o sujeito seja considerado letrado nos dias atuais deverá ser capaz de construir sentidos em diferentes discursos, usando múltiplas fontes de linguagem.

Não devemos desconsiderar que os recursos tecnológicos utilizados na construção dos gêneros discursivos motivam uma função retórica na construção de sentidos, haja vista que observamos aumentar cada vez mais a combinação de aspectos visuais com a escrita. Certamente não podemos ignorar o fato de que vivemos em uma sociedade da informação cada vez mais visual e de que a representação por meio das imagens produz textos especialmente construídos que revelam as nossas relações com a sociedade e com o que ela representa.

Assim é que o *letramento visual* se relaciona diretamente com o modo como as sociedades se organizam e, conseqüentemente, com o modo de organização dos gêneros textuais. Se lembrarmos, por exemplo, das pinturas das cavernas que registravam a história daquela comunidade, logo nos daremos conta de que aquela sociedade e seus membros sabiam como ler e interpretar aqueles desenhos.

Por fim, devemos prestar atenção às culturas que, de modo geral, possuem sistemas de comunicação visual específicos, marcados pela ideologia e pela cultura, lembrando-nos sempre que as grandes obras medievais representam para nós verdadeiros compêndios visuais que muito tem a nos ensinar sobre a política, a religião, os costumes e valores desse tempo. Portanto, saber ler metáforas visuais em textos multimodais no mundo globalizado é possuir a chave do mundo...

Referências bibliográficas

- BARTHES, R. A mensagem fotográfica, In: *T eoria da cultura de massa*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- FAIRCLOUGH, N. *Discourse and social change*. Cambridge : Polity Press, 1992.
- _____. *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge, 2003.
- FAIRCLOUGH, N. *Language and globalization*. London and New York: Routledge, 2006.
- KRESS, G. e VAN LEEUWEN, T. *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Arnold, 2001.
- Reading images: the grammar of visual design*. Londres e Nova York: Routhedge, 1996, 2006 (2ª ed).
- LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Mercado de Letras, 2002.
- VAN LEEUWEN, T. *Introducing Social Semiotics*. Londres e Nova York: Routledge, 2005.
- VIEIRA, J. Texto multissemiótico. In: Vieira. et all. *Reflexões sobre a língua portuguesa: uma abordagem multimodal*. Porto-Alegre: Editora Vozes, 2007, p. 1-30.

A conquista dos palcos: análise das funções do teatro em Lisboa na segunda metade do século XVIII

Lucia Montenegro Pico

Grupo GALABRA. Universidade de Santiago de Compostela

Palavras chave: Sistema cultural; campo teatral; Ilustração; espaços sociais; autonomia/heteronomia do campo.

Resumo: Na segunda metade do século XVIII, o teatro confirma-se como um campo privilegiado à hora de visualizar as funções que este exerce para os diferentes grupos em pugna pelo campo de poder, assim como para identificar os repertórios fabricados e difundidos por estes grupos num período em que o campo das letras manifesta uma situação de forte heteronomia. No entanto, alguns espaços teatrais, como o Teatro de São Carlos em Lisboa (1793), como resultado da conjugação de diferentes factores particulares –que o converterão num espaço central– manifestará certos indícios que evidenciem uma relativa e paulatina autonomização do sistema teatral de finais de século.

Esta comunicação insere-se numa linha específica de investigação que tem por objecto de estudo a configuração dos espaços teatrais portugueses na segunda metade do séc. XVIII, focando concretamente as redes teatrais da cidade de Lisboa. Dumha perspectiva mais global integra-se num dos projectos do grupo GALABRA da Universidade de Santiago de Compostela, que tem como fim o estudo do campo cultural galego e português no século XVIII, assim como o conhecimento dos processos de fabricação e promoção de ideias, vinculadas à Ilustração.

Assi, esta comunicação tenta responder a duas perguntas centrais:

– Pretendemos saber, em primeiro lugar, se a partir do seguimento da fundação e consolidação do Teatro de São Carlos, na cidade de Lisboa, em 1793, como modelo de teatro “real” mas financiado com capital privado, podemos concluir que existiu uma conquista efectiva deste teatro por parte da burguesia comerciante da cidade. E a reconhecermos este processo, deveriamos-nos perguntar como se materializou e fraguou esta apropriação do campo teatral e que repercussões tivo no próprio campo teatral da altura. Pois o segundo dos nossos objectivos é saber...:

– Em que medida podemos afirmar que esta transformação social pudo precipitar uma progressiva autonomização do campo teatral lisboeta?

A condição particular do Teatro de São Carlos vêm dada pela sua natureza heterogénea e ambivalente, devido à sua condição tanto de teatro privado –em tanto que a sua fundação foi custeada com capital abonado por um grupo de capitalistas lisboetas– como de teatro público, no que respeita ao seu funcionamento –pois a entrada era livre sob a condição da compra dum bilhete–, mas também em qualidade de teatro institucional, dado que lhe fora concedido pelo regente D. João VI o título de “real”, estabelecendo-se como o teatro da monarquia, onde a família real possuía um camarote próprio, permanentemente reservado para a sua assistência e onde era habitual a celebração dos aniversários e das onomásticas dos membros da família real, geralmente mediante a apresentação de novas peças teatrais, as quais, anteriormente à construção desta sala da ópera, acostumavam ser encenadas nos pequenos teatros da Corte.

Desde as suas origens, o teatro de São Carlos fora projectado como um teatro destinado para a monarquia. Numha carta do Intendente Geral da Polícia, Pina Manique dirigida ao ministro Martinho de Mello e Castro, com data de Janeiro de 1793, que tinha como fim obter a licença real para a construção dumha nova casa da ópera, Pina Manique expom os argumentos favoráveis a esta edificação. Neste documento o novo teatro é apresentado como umha iniciativa pedagógica, umha ferramenta de instrução social, na ideia ilustrada do teatro entendido como “escola dos povos”; mas, para além desta função, o Intendente destacará nesta carta a fundação do teatro como um meio político da monarquia ([palavras textuais da carta]: «para instruhir o mesmo povo na cega Obediencia aos Seos Principes»), o que significava continuar o projecto do grande teatro real da Ópera do Tejo, frustrado polo terramoto de 1755. Desta forma, a casa da ópera é defendida como um projecto ao serviço da Corte¹, com o objectivo do seu público engrandecimento, ante a necessidade da monarquia de reforçar a sua autoridade, especialmente após as notícias das revoltas políticas acontecidas na França.

A inauguração do Teatro de São Carlos tem lugar o 30 de junho de 1793, sendo iniciadas as obras em Dezembro de 1792. Como é sabido, o teatro fora alçado sob o pretexto do festejo da gravidez da princesa Carlota Joaquina e fora o Intendente Geral da Polícia, Pina Manique, o responsável de tramitar a negociação para a sua construção perante o rei, erigindo-se como a principal figura promotora do novo teatro. No entanto, a celeridade com que a obra foi finalizada —em menos dum ano—, assi como a insistência de Pina Manique na obtenção da permissão real mostram que por trás desta explicação oficial existem motivações ideológicas e políticas que movem à construção deste teatro. O interesse do Intendente nom residia apenas no que este empreendimento podia reportar para a consagração da sua carreira política, mas sobretudo tinha a ver com o compromisso adquirido com um grupo de empresários lisboetas da indústria do Tabaco, a quem prometera o seu apoio para a organização dumha Lotaria, da qual seriam os financiadores e também beneficiários. Contudo, a iniciativa do teatro real encaixava perfeitamente com as aspirações políticas deste grupo de comerciantes.

Sabedores de que este negócio nom comportaria réditos no plano económico (umha parte dos ingressos destinaria-se à Casa Pia e unicamente receberiam o capital suficiente para amortizarem a inversão económica nas obras, que aliás só foi devolto 60 anos mais tarde)², estes capitalistas, entre os quais citamos os nomes de

¹ Carta de Pina Manique dirigida ao ministro Martinho de Mello e Castro:

«V. Ex.^a não ignora que todas as Cortes da Europa principiando pela de Roma e acabando na da insignificante Republica do Luco tem seos Theatros, e a maior parte dellas não se contentando com hum só tem trez e quatro, o que não só faz humha parte do ornamento, e sobreescrito das grandes Cidades mas auxilia a Policia e esta se serve dellas muitas vezes segundo as circunstancias, ou para meter em Redito alguns dos costumes arreigados no Povo, ou para promover as acções Heroicas e instruhir o mesmo povo na cega Obediencia aos Seos Principes, sendo estes os frutos, alem dos mais que deixo á ponderação de V. Ex.^a que a policia pode tirar dos referidos Theatros» (Carta de Pina Manique dirigida ao ministro Martinho de Mello e Castro a dia 25 de Janeiro de 1793 *apud* Branco e Almeida, 1956: 86).

² Realmente, a situação jurídica era pouco clara em relação à fórmula de devolução da dívida económica adquirida com os empresários. Finalmente, esta dívida só será liquidada 60 anos mais tarde, e ainda assi, o grupo de empresários continuava a financiar os arranjos e outras despesas de que precisava o teatro: «É certo que o grupo de capitalistas começou logo de início a receber renda do teatro, que era inicialmente de 2.000\$000 por ano. Mas tal quantia pouco significado tinha para além de que continuaram os mesmos capitalistas a suportar encargos vários, como despesas de conservação, guarda do teatro durante os meses de encerramento, seguros, impostos, etc» (Moreau, 1999: 31).

Anselmo José da Cruz Sobral (que durante anos foi o chefe do Contrato dos Tabacos), António Francisco Machado, António José Ferreira Solla, Jacinto Fernandes Bandeira, João Pereira Caldas e Joaquim Pedro Quintela (posteriormente, 1º Barão de Quintela), financiaram a totalidade das despesas; sendo conscientes, porém, de que os réditos que obtivessem redundariam unicamente num nível simbólico, funcionando esta empresa realmente como um “investimento em sociabilidade”, como acertadamente definiu Vieira de Carvalho (Carvalho, 1993: 45).

O controlo do teatro era umha antiga ambição para as elites de comerciantes da cidade. Administrar e gerir os teatros centrais no campo cultural lisboeta significava poder empregar um mecanismo eficaz de aquisição de capital simbólico por esta classe recentemente ascendida economicamente, o que ao mesmo tempo lhes permitia articular e consolidar relações com outros grupos melhor posicionados – nomeadamente, pertencentes à aristocracia-. Para este fim, o Teatro de São Carlos definia-se como um empreendimento idóneo devido à sua centralidade, conferida pelo facto de a coroa assumir o São Carlos como teatro *nacional*, com funções, portanto, de representação da coroa e do país.

Mas este interesse das classes comerciantes na protecção do teatro nom era novo. Existiam antecedentes similares nesta mesma direcção; detectam-se vínculos moi directos (nalguns casos até familiares, como acontecia com o comerciante Joaquim Pedro Quintela [sobrinho dum dos assinantes do regulamento da *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Publicos da Corte*, Inácio Pedro Quintela]) entre os empresários do São Carlos e o grupo de capitalistas que duas décadas antes, em 1771, se envolveram na gestão dos teatros públicos do Bairro Alto e da Rua dos Condes e favorecendo o nascimento dumha associação, a *Sociedade estabelecida para a subsistencia dos Theatros Publicos da Corte*, que velava pela consolidação dum mercado teatral estável na cidade, com o apoio expresso do Marquês de Pombal. Para além destas iniciativas nos teatros públicos, alguns comerciantes até construíram nos seus paços pequenos teatros, fomentando umha sociabilidade, alicerçada em círculos privados³, em que se reuniam os sectores mais distintos da sociedade lisboeta em volta de representações teatrais, geralmente operáticas, onde nom faltavam cantoras de reconhecido prestígio, como aconteceu em maio de 1793, com a actuação de Luísa Todi –naquela altura de volta da sua gira europeia– no teatro privado do empresário Anselmo José da Cruz Sobral⁴, anteriormente mencionado, posto que era um dos co-financiadores da ópera de São Carlos.

³ É necessário matizar, contudo, que nom sempre estas tentativas de aumentar a sociabilidade em relação às classes aristocráticas reportavam a esta elite empresarial os benefícios esperados de forma efectiva. Por exemplo, cumpre lembrar que ainda sendo evidente o convívio, ao mesmo nível, entre estes grupos em espaços públicos e privados (como os que anteriormente enumeramos: salons, espectáculos de canto ou de ópera em casas privadas, etc.), as famílias aristocráticas mostraram-se mui reticentes durante longo tempo, quanto a consentir, por exemplo, unions matrimoniais com famílias nom nobiliarias. A este respeito, Lousada (1995: 388) comenta o caso dum empresário burguês que nom foi aceite como futuro comprometido dumha jovem aristocrata.

⁴ «A famosa cantora, que actuava em Madrid, veio expressamente a Portugal para tomar parte nesse espectáculo [encenação da obra *La Paghiera Exaudita* de Cavi, em Maio de 1793 na Casa Pia de Lisboa] e noutro, organizado com igual intuito festivo por Anselmo José da Cruz Sobral no seu magnífico palácio, no qual a mesma artista cantou a parte de “Glória” da obra de António Leal Moreira “Il Natale Augusto”, estando outros papéis os *sopranistas* sViolani e Angelelli, que viria a fazer parte de um dos primeiros elencos do Teatro de S. Carlos» (Branco e Almeida, 1956: 90).

No caso teatro particular do empresário Joaquim Pedro Quintela, o conhecido como Teatro das Laranjeiras, o seu proprietário chegará mesmo a comprar partituras de óperas procedentes de Milam com o objectivo de posteriormente serem encenadas no seu teatro privado. Até o ponto de alguma destas óperas ser

Desta forma, a fundação do Teatro de São Carlos supom a materialização dumha meditada estratégia dos sectores mercantis da sociedade, consistente na aposta polo teatro, com o fim de atingir umha posição mais central no campo cultural e político. No entanto, o domínio do São Carlos polas elites do comércio local nom só se verifica no patrocínio económico, mas também se modela através da própria ordem arquitectónica do prédio da ópera, que traduz fisicamente a conquista destas elites na esfera da representatividade e da sociabilidade. Neste sentido, resulta significativo que no acordo de financiamento do Teatro de São Carlos, o empresário Pedro Quintela –que ofereceu o terreno onde se levantou o prédio– incluísse a condição de contar com a propriedade plena (para el e para os seus descendentes) dum camarote da ordem principal, situado, como indica Ruders: «*au niveau* da tribuna real» [Ruders, carta do 29 Março 1800, (2002 [1795]: 89)] –o que o convertia no camarote mais destacado⁵–, com umha extensom equivalente a dous camarotes, e sendo, ademais, o único, junto com o camarote da família real, que dispunha de dependências privadas e umha saída particular que conduzia directamente à rua. Em contraposição, no que respeita à “primeira nobreza” do reino –cujo espaço no teatro era tradicionalmente o dos camarotes que ladeavam a tribuna real–, no São Carlos os lugares reservados a esta classe estavam num nível inferior, na conhecida como “plateia dos nobres”, onde o único elemento de distinção em relação ao resto de espectadores da plateia era o facto de os seus bancos estarem almofadados⁶. Esta nova distribuição do público tinha repercussões directas a nível simbólico, provocando umha alteração dos padrões de hierarquia social até o momento imperantes no interior dos auditórios. Mas ainda no interior da sala de teatro observamos outro elemento formal, a decoração do próprio prédio, cujo conteúdo simbólico é revelador. Na parte superior das portas laterais do teatro aparece desenhada, em cada umha das almofadas, umha representação do deus Mercúrio⁷, símbolo do Comércio, enquanto que na porta central, encontra-se umha inscrição dedicada à glória da princesa Carlota Joaquina. Este bordado, representando a união do poder económico

estreada pela primeira vez no Teatro das Laranjeiras para só posteriormente serem interpretadas no teatro público de São Carlos, como indica Cranmer (1996: 220):

«As for the T. das Laranjeiras, it seems that its owner, the Baron of Quintela, acquired scores independently, particularly from Milan. Where links can be shown with the T. de S. Carlos, this would seem to be to do with the Baron's overseeing of the latter's management. In two instances, Mercadante's *Il castello dei spiriti* and Generali's *Chiara di Rosenberg*, the scores were probably used first at the Laranjeiras and only subsequently at the S. Carlos».

⁵ «[...] o primeiro [refere-se a Joaquim Pedro Quintela] cedeu o terreno, com a condição de ter *in perpetuum*, para si e seus descendentes, um grande camarote na ordem nobre (2.º andar das forçuras) junto do proscénio, com várias salas dependentes, e entrada particular e independente para a rua» (Ruders, 2002 [1795]: 327).

⁶ «Esta é tão espaçosa que, com a parte denominada "Plateia dos Nobres" pode conter 800 espectadores, sentados muito à vontade. Os bancos são todos de encosto e, os da plateia dos nobres, almofadados» (Ruders, 2002 [1795], vol.1: 89).

⁷ «[...] as cornocópias envolvendo elegantemente o caduceu de Mercúrio que, esculpidas, ornamentam os espaços superiores das portas laterais que dão para o terraço e a inscrição gravada sobre a que fica no meio, na qual pode ler-se:

BRASILIAE PRINCIPI
REGIA PROLE CONFIRMARIT
THEAT. AUSPICATO EXTE
AUCT. DID. IGN. P. MANIO P. P.
OLYSIPONENSES CIVES
SOLIC. AMORE ET LONGA FIDE
ERGA. DOMUM AUG. CARLOTAE
PROBATI
IN NON. PUBLICAE LAETITIAE
C
ANNO MDCCXCIII»
(Branco e Almeida, 1956: 91-92).

do Comércio e do poder real da monarquia, certifica a consagração das elites comerciais da cidade no campo cultural e político.

Precisamente, a partir da constatação da mudança de roles que operou no campo teatral após a fundação da ópera de São Carlos, observamos a aparição dumha série de indícios ou sintomas que nos ajudáram a reconhecer umha progressiva autonomização do campo teatral lisboeta, configurando-se um espaço cultural em que cada vez adquirem maior relevância condicionamentos estéticos, isto é, factores afins ao campo das letras, consolidando-se um modelo de campo cultural onde prevalece a filosofia da «arte pola arte» em contraposição com o paradigma tradicional do teatro ilustrado, entendido como «escola dos povos» (onde os repertórios em circulação eram fabricados desde o campo político e ideológico, respondendo a dinâmicas específicas do campo do poder).

Como é bem sabido, Roger Chartier (1995), a partir da revisitação da tese de Habermas (1962[1978]) quanto à origem da opinião pública, reflecte sobre o processo que a finais do século XVIII autoriza as classes mercantis urbanas a sentarem as bases para a formação dumha «esfera pública burguesa», dentro da qual se originarâm e modelarâm propostas repertoriais alternativas num clima, na opinião de Chartier, de equiparação social dos indivíduos. A consolidação desta atmosfera de independência crítica nas camadas burguesas da sociedade será possível em virtude da obtenção por parte destes grupos de diferentes canais de legitimação simbólica: desde as publicações periódicas –em tanto que suporte físico do discurso crítico– até os espaços de geração de opinião, tais como os salons, as tertúlias, os clubes, etc., entre os quais incluímos o nosso objecto de estudo, o próprio espaço teatral.

No campo cultural português embora este processo ainda, a finais do XVIII, se situe possivelmente numha fase mui incipiente, o Teatro de São Carlos oferecerá, certamente pola sua condição singular de teatro real e simultaneamente de acesso público, um campo de provas adequado para visualizar a conformação dumha paulatina autonomia crítica da classe mercantil urbana, tanto em condição de gestora do teatro como de integrante do público. Assi, este grupo de comerciantes, invocando a sua condição de agentes internos do campo teatral lisboeta e a sua autoridade crítica, bem como administradores bem como espectadores –mas nos dous casos financiando economicamente o teatro–, serâm capacitados para realizarem escolhas repertoriais atendendo a critérios inerentes ao sistema teatral. E isto é o que acontece quando nos primeiros anos da abertura do Teatro de São Carlos se detecta umha eclosão da *ópera buffa* (essencialmente, comédias de origem italiana) como repertório principal –atendendo aos dados fornecidos por Carvalho⁸ (1993) e Cranmer⁹ (1996)–. A ópera cómica italiana nom era um género desprestigiado já que era encenado com frequência nos teatros cortesãos e nos teatros públicos de ópera (em confronto por exemplo com a ópera portuguesa, relegada aos teatros populares baixo a fórmula das óperas «ao gosto português»). No entanto, era a tragédia clássica o repertório que até o momento ocupava o lugar mais prestigiado, sendo o género privilegiado nos teatros

⁸ Servimo-nos para da informação oferecida no quadro resumo das produções encenadas em cada teatro da Lisboa da segunda metade do XVIII.

⁹ Referindo-se ao primeiro ano de actividade teatral do Teatro de São Carlos, Cranmer comenta: «Following the tradition at the T. da Rua dos Condes, all the operas performed at the new theatre were comic works and all those that originally had three acts were, like *La ballerina amante*, given in two-act versions» (Cranmer, 1996: 20).

privados da corte, especialmente os dramas áulicos de Metastasio que, por exemplo, funcionavam como modelo paradigmático de tragédia.

A inflexão na evolução repertorial revela, por umha parte, que cada vez em maior medida o sistema começa a estar regido por leis específicas do campo das letras, como se evidencia quando som os espectadores mediante a compra dum bilhete os que seleccionam um determinado produto cultural –neste caso a ópera cómica. Mas desta afirmação nom se deve inferir que esta escolha, por responder a motivações específicas do campo cultural, seja arbitrária (esta seria umha análise ingénuo dos processos de selecção que operam no campo cultural) porque o gosto¹⁰ nom é a soma dum conjunto de critérios estéticos sensitivos e pessoais, mas o resultado dumha construção complexa de diferentes categorias de percepção e pensamento activadas a partir de condicionamentos concretos, como som os derivados do próprio *habitus*.¹¹

Analisando com maior pormenor esta mudança repertorial podemos deduzir que a preferência das classes médias emergentes polo género cómico justifica-se nom apenas por critérios de afinidade estética, mas fundamentalmente por factores próprios do domínio ideológico, político ou simbólico, dependentes em boa medida do *habitus* desta classe social. A tragédia era um repertório claramente associado ao poder monárquico e aos círculos aristocráticos da Corte. Este grupo social em ascenso precisava encontrar novos modelos ideológicos e comportamentais em que rever-se, mas esta classe à procura de elementos de distinção dificilmente pegaria nos repertórios derivados do drama clássico, um género ligado historicamente ao enaltecimento e exaltação de heróis e monarcas, e protagonizado quase totalmente por personagens de condição social nobiliar. Por outro lado, surgia o inconveniente da falta de compreensão e interpretação da tragédia, pois este género ao ser elaborado conforme um conjunto complexo de códigos, a tradução e interpretação correcta da peça teatral requeria um espectador que possuísse umha formação elevada.

No entanto, o facto de que estas decisões repertoriais nom estejam fundamentadas em critérios puramente estéticos, nom nega que seja plausível a existência no campo teatral dumha lógica de funcionamento derivada especificamente do campo das letras. Esta lógica tendente à autonomia também se verifica noutros processos evolutivos do campo, como quando tem lugar a selecção por parte dos gestores do teatro de certas obras que presumivelmente em sua opinião podiam contar com um maior apoio do público, ou, como acabamos de ver, também se torna explícita quando o espectador do São Carlos adquire a liberdade e a capacidade de intervenção no campo que lhe permite optar por determinados repertórios formais (como a comédia italiana), que mesmo podem, como acontece neste caso, nom coincidir com aqueles promovidos e priorizados desde o campo do poder (neste caso, a ópera trágica).

A apresentação de todos estes fenómenos iriam no mesmo sentido de provar a posta em andamento dum processo de autonomização do campo teatral português, mas nom som os únicos indícios. Neste sentido, aparecem publicados nos últimos

¹⁰ Bourdieu define o gosto como um «sistema adquirido de preferências, de princípios de visão e de divisão» (Bourdieu, 1997: 26).

¹¹ Em palavras de Bourdieu o conceito de *habitus* remete a um «sistema de esquemas adquiridos que funcionam no estado prático como categorias de percepção e de apreciação ou como princípios de classificação e ao mesmo tempo como princípios organizadores da acção» (Bourdieu, 1987: 24, trad. própria).

anos do XVIII ou a inícios do XIX, múltiplos anúncios¹² publicitários¹³, na sua maioria na *Gazeta de Lisboa*, que pretendiam promover umha maior afluência de espectadores ao São Carlos, nalguns casos realizando descontos mui generosos, tanto no bilhete, como no aluguer dos camarotes. Estes reclamos promocionais motivados pola profunda crise económica que atravessava o teatro, reforçam a interpretação do São Carlos como umha indústria espectacular autónoma, que devia procurar fórmulas próprias para o seu financiamento.

Contodo, este é o início dum processo de autonomização, e portanto presistem sintomas da heteronomia do campo teatral a respeito do campo do poder. Assi, nom podemos ignorar o alto grau de dependência que o sistema cultural português da segunda metade do XVIII ainda mantém em relação ao campo do poder. Existiam naquela altura um importante número de organismos coercitivos da actividade teatral e do campo cultural em geral, entre os que podemos enumerar as seguintes instituições: a Real Mesa Censória, as Academias dependentes da Coroa, o Senado da Câmara Municipal ou a Intendência Geral da Polícia –que tinha em Pina Manique, o intendente general, o seu responsável e principal supervisor de todo o tipo de actividades espectaculares, tanto em Lisboa, como no resto do país –como expressam os primeiros regulamentos a respeito do funcionamento do Teatro de São Carlos¹⁴ (Regulamento redigido por Pina Manique, com data de 21 de Junho de 1795 *apud* Branco e Almeida, 1956: 89)–. Contodo, para além do controlo directo e expresso exercido por instituições ou agentes, outros mecanismos menos explícitos podiam ser empregues na procura de controlar a livre circulação de repertórios no campo teatral, tais como a própria arquitectura física dos auditórios, conformada por elementos da edificação que transmitem por sua vez mensagens ideológicas e políticas. Nesta linha encontra-se o trabalho de Jeffrey Ravel (1993) sobre as diferentes tentativas impulsadas desde a coroa francesa de Louis XIV ao fio da necessidade incessante de «sentar o público», tanto no sentido metafórico de dominar os espectadores, como no sentido literal, que perseguia a instalação de bancos na zona da plateia –na parte baixa do teatro– onde a visibilidade era menor e ademais, por causa da ausência de lugares fixos, onde era mais difícil identificar e individualizar os espectadores. Entre as diferentes medidas coercitivas consideradas, para além da colocação dos bancos, foi desenhado polo arquitecto francês Ledoux, um tipo de teatro que seguia o modelo arquitectónico do panóptico, segundo o qual todos os especta-

¹² Assi Moreau cita um anúncio aparecido na *Gazeta de Lisboa* de 1798: «Dá-se a saber ao Publico, que toda a Pessoa que no Real Theatro de S. Carlos tiver Camarote effectivo por todo o anno, adiantando a importancia do mesmo por seis meses, gozará gratuitamente de todas as representações de Peças Portuguezas» (*Gazeta de Lisboa*, 31 Março 1798 *apud* Moreau, 1999: 30).

¹³ Os investigadores Branco e Almeida contam como «o empresário Lodi porém abriu desde logo uma assinatura em que concedia o desconto de 6% para os pagamentos mensais e 15% para quem pagasse ao ano» (Branco e Almeida, 1956: 93).

¹⁴ «Executando o que V. Ex.^a me ordena no Avizo de tres do presente, passo a expor a V. Ex.^a o qu eparece se deve executar no Novo Theatro sobre o seo regulmento. Que depois que S. Mag.^c creou o lugar de Intendente geral da Policia, a ella toca somente regular, e dar licenças a todos, e quesquer Espectáculos publicos, ou outros quasquer divertimentos taes como bailes, serenadas, oratorias, Jogos de Billar, Touros, cavalhadas, volantins, fogos de artificio,e outors de similhante natureza, em q. os Espectadores entrem por dinheiro; entrando n'esta generalidade os Theatros não só da Capital mas de todo o Reyno para regular a Policia d'elles, e nomear os seos Comissários, que julgar mais proprios, não só para Inspectores mas para examinarem as Pessas antes que se ponhão em cena» (Regulamento redigido por Pina Manique, com data de 21 de junho de 1795 *apud* Branco e Almeida, 1956: 89).

dores eram visíveis desde qualquer ponto do teatro. Este modelo, amplamente estudado por Michel Foucault, triunfaria no programa de construção de cárceres.

Apesar destes obstáculos na configuração dum campo cultural autónomo, o reconhecimento destes aspectos nom invalida a hipótese que vimos desenhando ao longo desta comunicação, pois a identificação dum sistema cultural como autónomo sempre se estabelece em termos tendenciais ou graduais, nunca de forma absoluta, posto que um campo nunca pode atingir plenamente um estatus de independência a respeito doutros campos (antes bem caracteriza-se por desenvolver certas áreas ou territórios do campo que especificamente tenham adquirido umha maior autonomia). Assi, seguindo a Bourdieu¹⁵ (1996: 248-249), podemos afirmar que a natureza autónoma dum campo cultural avaliara-se, gradualmente, no que respeita à sua dependência conforme a outro campo «englobante» (económico, ideológico, político, simbólico, etc.).

Em síntese, à luz da análise até aqui apresentada, podemos concluir que o período em que se insere a fundação do Teatro de São Carlos corresponde a umha etapa complexa de profundas mudanças no sistema teatral português de finais do séc. XVIII, durante a qual se ratifica a pervivência dum modelo de relação heterónoma a respeito das instituições e dos agentes do poder. Contudo, o seguimento da evolução e funcionamento da nova casa da ópera, o Teatro de São Carlos, ofereceu-nos os primeiros sintomas de deterioro desta relação de dependência, em favor da consagração dum modelo de campo teatral tendente à autonomia.

Por outro lado, no que respeita à questão da metodologia, a partir da elaboração deste trabalho verificamos a pertinência e utilidade, no quadro dos estudos relativos ao campo teatral e, por extensão ao campo da cultura, de contemplar no nosso estudo elementos repertoriais nom propriamente textuais (tais como a distribuição do público na casa de teatro, os elementos ornamentais, a organização interna dos lugares, etc.); pois, estes elementos, ao funcionarem como veiculadores de ideias, confirmam-se como determinantes para um conhecimento global e umha interpretação correcta do complexo funcionamento dos campos culturais.

Referências bibliográficas

- BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2008). «Theatrical Repertoires in Portugal: conflict and circulation (1737-1793)» in Cabo Aseguinolaza (ed.), *History of the Literatures in the Iberian Peninsula*, Amsterdam: John and Benjamins (no prelo).
- BRANCO, João de Freitas; ALMEIDA, Jaime Duarte de (1956). *O Teatro de S. Carlos 1793-1956: a história de um grande teatro lírico*, Lisboa: Castor.
- BOURDIEU, Pierre [Pereira, M. Serras (trad.)] (1996). *As Regras da Arte. Gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa, Presença [*Les Règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992].
- _____. (1997). *Razões Práticas. Sobre a teoria da acção*. Oeiras, Celta [*Raisons Pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris: Éditions du Seuil, 1994].
- BOURDIEU, Pierre (1987). *Choses dites*, Paris: Les Éditions de Minuit.

¹⁵ «Por muito emancipados que possam estar [os campos de produção cultural] em relação às imposições e exigências externas, continuam a ser atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do ganho, económica ou política. Segue-se disso que são também, a cada momento, lugar de uma luta entre os dois princípios de hierarquização, o princípio heterónimo, favorável aos que dominam económica e politicamente o campo (por exemplo, a 'arte burguesa'), e o princípio autónomo (por exemplo, a 'arte pela arte')» (Bourdieu, 1996: 248-249).

- CARVALHO, Mário Vieira de (1993). *Pensar é morrer ou o teatro de São Carlos na mudança dos sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CHARTIER, Roger (1991). *Les origines culturelles de la Révolution Française*; Duke University Press. Trad. Beatriz Lonné (1995): *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Barcelona: Gedisa.
- CRANMER, David John (1996). *Opera in Portugal 1793-1828, a study in repertoire and its spread* [texto policopiado], tese dout. Musicologia Histórica.
- HABERMAS, Jürgen (1962). *Strukturwandel der Öffentlichkeit*; Hermann Luchterhand Verlag. Trad. Francesa de Marc B. de Launay (1978): *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeois*; Paris: Payot.
- LEE, Hye-Kyung (2008). «Uses of civilising claims: Three moments in British theatre history» in *Poetics in press* (no prelo).
- LOUSADA, Maria Alexandre (1995). *Espaços de sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*, Lisboa, Dissertação de doutoramento em Geografia Humana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- MOREAU, Mário (1999). *O teatro de São Carlos: dois séculos de história*, 2 vols, Lisboa: Hugin.
- RAVEL, Jeffrey S. (1993). «Seating the Public: Spheres and Loathing in the Paris Theaters, 1777-1788» in *French Historical Studies*, vol. 18, nº 1, (Spring, 1993), pp. 173-210
Published by: Duke University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/286963>
Accessed: 16/07/2008 12:53
- RUDERS, Carl Israel (1795). «A general plan of the city of Lisbon in the year 1785» in James Cavanah Murphy, *Travels in Portugal (...)*, London: A. Strahen and T. Cadell Jnr and W. Davies. Trad. portuguesa António Feijó (2002), *Viagem em Portugal (1798-1802)*, 2 vols., Lisboa: Biblioteca Nacional.

***A Ilha dos Amores* de Paulo Rocha-Luiza Neto Jorge relação texto-imagem na escrita de uma epopeia moderna**

Manuele Masini

Universidade Nova de Lisboa

Palavras-chave: Rocha, Paulo; *Ilha dos Amores*; Jorge, Luiza Neto; cinema e literatura; cultura portuguesa contemporânea

Resume: *A Ilha dos Amores* é, para a cultura portuguesa contemporânea, o que já foram *Os Lusíadas* no respectivo contexto cultural e social. Graças à reconstrução do percurso intelectual, criativo e humano de Wenceslau de Moraes, Paulo Rocha recria também a contradição e a crise do fim do século XIX, através de uma singular leitura do desfazer-se psicológico de um povo e de um poeta, ao encontro de um Oriente cada vez mais fascinante e distante. Através de uma descrição estrutural do filme, e de uma leitura comparada da construção e colagem do texto e da imagem (com uma mínima referência às fontes), tentaremos reconstruir o processo de escritura do filme, que cabe ao Paulo Rocha quanto à Luiza Neto Jorge.

(a) *Esta ordem do mundo (...) sempre existiu e existe
e há-de existir: um fogo sempre vivo,
que se acende com medida e com medida se extingue.*

(b) *Não é possível descobrir os limites da alma,
mesmo percorrendo todos os caminhos:
tão profunda medida ela tem.*

(c) *A mim mesmo me procurei.*
(Heraclito)

*O fogo há-de queimar-nos a todos,
público e actores, ao mesmo tempo*
(Luís Miguel Cintra,
citado por Luiza Neto Jorge)

É realmente impossível conter uma obra como *A Ilha dos Amores* de Paulo Rocha dentro do espaço de 15 páginas. Impossível conter neste espaço um filme de cerca de 3 horas, que aliás remete também para o seu natural prolongamento, o documentário *A Ilha de Moraes*. *A Ilha dos Amores*, aliás, tenta ser, mais que uma síntese, o cais de partida de outras tantas rotas, realizando um interminável processo de aproximação a uma verdade ou à sua negação. Este processo partilha uma ideia que o ensaísta italiano Franco Ferrucci, falando dos arquétipos narrativos em Homero, assim define:

«a ideia da vida como cerco e destruição, e a ideia do regresso como fuga e reconquista opõem-se e cruzam-se. Talvez ainda podemos narrar por nossa vez, voltar a compor o caos, contar a água que corre, criar um princípio e um fim ... o desafio que Homero começou invocando a Musa...» (Ferrucci, 1991)

Desafio que na literatura e na cultura portuguesa foi percorrido evidentemente por Camões, ou pelo Pessoa de *Mensagem*, e, tema da nossa comunicação, por Paulo

Rocha nesta obra magnífica. Digo obra magnífica porque seria bastante impróprio e limitado defini-la um «bonito filme». Obra que assume abertamente uma poética do fragmentário, mas que ao mesmo tempo é capaz de recompô-lo com uma coerência temática e formal deslumbrantes. Obra desmedida que quer abraçar tudo e que, paradoxos de uma tessitura «aberta», corre o risco de se fechar em si mesma, tal qual o seu protagonista (o escritor Wenceslau de Moraes). Obra que no fundo remete apenas a si mesma ou então a todo o resto, Obra-Mundo, metáfora do mundo, cuja finalidade será apenas chegar até o fim, atravessando o abismo. Apeteceria então obedecer ao princípio que Maria Helena Vieira da Silva enunciou numa simples linha de resposta ao Mário Cesariny, que lhe pedia de descrever por carta um trabalho seu: «Como se pode falar de uma coisa que é para ver?».

Considerando este ponto de partida, e na impossibilidade de falar de todos os temas convocados pelo filme, tentarei referir apenas três: o título e as implicações do mesmo, a poética do fragmentário e a prática da colagem textual do filme, e a projecção na linguagem fílmica de uma estrutura épica, nomeadamente na existência de dois planos principais, o da narração, do próprio discurso, por um lado, e o dos factos narrados, por outro. Não posso deixar, contudo, de referir-me brevemente à génese do filme dentro da obra cinematográfica do Paulo Rocha, por ser ela toda muito pouco conhecida. O embaraço é o mesmo que se poderia supor numa comunicação acerca dos *Lusíadas* feita a um público culto que nunca tivesse lido a obra de Camões nem soubesse mesmo de que trata. E não por sua culpa. Os filmes de Paulo Rocha raramente são projectados nas salas, poucas são as cópias em bom estado de conservação que deles existem, e ainda não se levou ao cabo o projecto, há muito tempo anunciado, da edição em dvd dos mesmos, que apesar do evidente limite do suporte, ajudaria a recuperação mais generalizada de uma obra tão significativa para o cinema e para a cultura portuguesa. *A Ilha dos Amores* segue, na produção do Rocha, ao documentário de ficção *Pousada das Chagas* em que o realizador usa pela primeira vez a cor, e uma linguagem que bastante se afasta dos precedentes filmes, *Mudar de Vida* e sobretudo do filme de exórdio, *Os Verdes Anos*. Aproveitando a encomenda da Fundação Gulbenkian para a realização de um vídeo sobre o Museu de Óbidos, Rocha percorre uma primeira tentativa de construção narrativa a partir de fragmentos muito variados (desde a literatura medieval portuguesa até a tradução de Rimbaud feita por Cesariny, «Uma Cerveja no Inferno»), e pondo esses fragmentos em diálogo com os objectos do Museu, através também de um interessante estudo iconográfico e da escolha de uma representação estática e do gesto eloquente, inspirada no teatro japonês *Noh*, e que desenvolverá depois na *Ilha*. Estes elementos, aqui mais dispersos pela natureza própria do filme, são a base da linguagem da *Ilha dos Amores*, mas desta vez dentro de uma tessitura narrativa assaz coerente. A dupla Luís Miguel Cintra – Clara Joana nos papéis principais reaparece na *Ilha*, confirmando a ligação profunda entre os dois filmes. Mas a *Ilha dos Amores* nasce também de outros factores conjuntos: no fim da década de '60 Paulo Rocha lê os *Cantos* de Pound, cujas ideias sobre o «épico» partilha, junto com o interesse pelas estéticas orientais. Aqui o reencontro com autores como Camilo Pessanha e os seus escritos e traduções de matéria chinesa torna-se essencial, assim como a leitura e descoberta de Wenceslau de Moraes, um escritor hoje quase invisível (apesar de estar finalmente encaminhado o projecto de reedição das obras do autor na IN-CM), até pelas circunstâncias em que viveu e em que quis escrever: um português, afastado da pátria até a morte, a viver num Japão que o receberá bem mas que nunca deixará de consi-

derá-lo um «estrangeiro», afastado até do seu trabalho de cônsul, no isolamento de Tokushima onde decidirá residir para sempre, a escrever em português, sobre temáticas quase exclusivamente japonesas. Rocha, que viverá no Japão quase dez anos, responsável cultural da embaixada portuguesa, não podia escapar ao fascínio e a uma certa projecção pessoal, mas consegue construir um filme destituído de qualquer mistificação ou mitificação, centrando admiravelmente vários elementos-chaves da crise do autor, partilhada com amigos como Camilo Pessanha (no filme interpretado pelo mesmo Rocha), e fruto entre as coisas de uma crise de nível nacional, quando menos (o fim do século, o *ultimatum* inglês...). Escolhendo, aliás, a parte mais significativa da obra de Wenceslau de Moraes como material de partida para o filme, e contribuindo assim a uma recuperação do autor e, atrevia-me a dizer, a re-escrever a sua obra. O filme teve uma coprodução luso-japonesa, depende de um trabalho de investigação de cerca de dez anos, e é o fruto de um processo de escrita que vai do começo dos anos '70 até o começo dos '80, (em 1982 acaba-se o filme, mas a estreia comercial, para além da passagem em Cannes ou na Cinemateca Portuguesa, terá de esperar ainda os anos '90). Os diálogos são em português e japonês, a narração feita em versos livres ou rimados (A Luiza entre as coisas foi mestra na recriação dos metros tradicionais, com que traduzia, por exemplo, muitas canções integradas em peças de teatro, sendo neste sentido memoráveis algumas destinadas à encenação portuguesa de peças de Brecht). Também os actores são japoneses e portugueses, e Rocha pôde contar ainda com um equipo técnico luso-japonês extremamente competente, e com a presença inesquecível de Luís Miguel Cintra no papel de Wenceslau, representando em português e japonês aquele que foi sem dúvida o papel mais difícil e bem conseguido que teve em cinema. Paulo Rocha tinha acompanhado a rodagem do filme *Brandos Costumes* de Seixas-Santos, e ali deliciou-se com os diálogos de Luiza Neto Jorge, que convidou para colaborar na *Ilha*. Daí nasce a cumplicidade¹ e trabalho dos dois na elaboração do guião do filme, dividido em cantos, e construído a partir da colagem de textos de Moraes, Pessanha, Camões, Lucrécio, traduções de elegias chinesas mais uma vez de Pessanha, os textos da própria Luiza Neto Jorge que integram a narração, os diálogos japoneses. Para além disso, como se já não fosse bastante, todos os «cantos» do filme, outras tantas fases da vida e da obra de Wenceslau, são «comentados» através de fragmentos das elegias chinesas de K'iu Yuan, do século IV-III a. C., próximos em tom e temas ao sentido que Rocha quer tirar ou ver nessas épocas da vida do retratado. A estrutura «épica»² é evidente desde o começo, com uma abertura dúplíce: a primeira canção das citadas 9 elegias, dita por L. M. Cintra e Clara Joana, e logo a invocação clássica à Musa: curiosamente trata-se de uma invocação a Vénus (de amores se trata, como no IX canto dos *Lusíadas*) retirada do *De Rerum Natura* de Lucrécio, e não, como podíamos esperar, da *Odisseia* (na

¹ Dirá Paulo Rocha acerca dos diálogos da *Ilha*: «Anos mais tarde (...) percebi, já “tarde de mais”, a infirmitude de caminhos que os textos propunham e que não tínhamos tido tempo de explorar. Textos que merecem ser publicados em antologias – textos de poesia... prosas dramáticas...» (Rocha, 1997: 26-27)

² Impossível precisar aqui o sentido que podemos dar à palavra em relação à obra de Rocha: impossível até porque já em si se trata de uma categoria ambígua. Limitamo-nos a indicar nas ideias sobre o épico de Ezra Pound, ou mesmo de um Yeats e de um Eliot (mais na senda de Dante e das sumas medievais que naquela da épica clássica) a referência mais evidente. Mas há outras questões em jogo, sobre as quais proponho-me voltar a escrever, e sobretudo uma ideia do sublime e outra do processo de ascese e iniciação, de conhecimento e transcendência dos limites e dos limiares, que via Lucrécio remete exactamente para o intertexto fundamental do filme, *Os Lusíadas*, e sobretudo, como evidente, ao episódio da *Ilha dos Amores*, no sentido da interpretação iniciática e simbólica desenvolvida por autores quais Jorge de Sena, Helder Macedo, Y. K. Centeno, Stephen Reckert, Paulo A. E. Borges.

senda de Pound), ou da *Eneíada*, ou ainda de *Os Lusíadas*, que são todos eles, mesmo assim, «hiper-textos» possíveis da obra de Rocha, cujo título, e, repare-se, só ele (aparentemente, como evidente, cfr. ainda a nota 2) remete à obra de Camões. Mas a alusão à *Lucrécia* não é gratuita, é antes uma tentativa de antecipar dentro do tom clássico do prólogo uma certa dimensão filosófica, e de reflexão sobre a inconsistência do homem perante a natureza, que atravessa, pela mão da filosofia oriental, o resto do filme. Convém citar, até para fixarmo-nos brevemente na mestria de Luiza Neto Jorge, e na sua trabalhada matéria poética, alguns fragmentos deste prólogo:

«(falando de *Vénus*, tr. livre de *Lucrécia*)
 Incutindo em todos as doces feições do amor,
 tu inspiras aos seres o desejo de perpetuarem a sua espécie...
 (falando a *Vénus*, texto de L.N.J., com citação dos *Lusíadas*)
 ... invoco o teu auxílio para os trabalhos de este filme
 onde se contará às gentes que nos vêem
 de uma harmonia geral que sustenta seres e coisas
 em seus pólos contrários
 e assim mostrar-lhes o como, o quando
 e onde as coisas cabem.»

Evidentemente descortinar isto tudo, e tentar detectar todas as fontes do guião, assim como estabelecer com mais exactidão a relação de co-autoria, será talvez um trabalho impossível (ou até inútil), que interessa todavia à minha investigação sobre a Luiza Neto Jorge e a edição de inéditos em que se integra. Importa agora salientar a perfeição que no filme se alcança na construção de um «épos» moderno a partir de materiais tão distantes, ficando a dúvida de se é a ela que devemos a percepção de uma afinidade tão profunda entre os textos convocados no filme, se é esse mesmo discurso construído por Paulo Rocha e Luiza Neto Jorge (e colaboradores japoneses) que de uma certa forma re-escreve as suas próprias fontes e confere-lhes a profundidade emocional e intelectual que aparentam, ou se terá sido, pelo contrário, o próprio fascínio das fontes a sustentar a construção do filme. Mais provável ainda que as duas possibilidades convivam.

Partindo do começo, o título, aparentemente simples, foi escolhido com muita atenção. Para já porque cria uma expectativa em relação ao episódio dos *Lusíadas*. Mas o que tem a ver a obra de Rocha com a epopeia camoniana? Aparentemente nada, mas evidentemente muito, sobretudo porque a «pressupõe», para além das inúmeras alusões textuais ao longo do filme, de que se deu um pequeno exemplo acima. Partilhando o género e o tom, *A Ilha* abraça sobretudo a ambição de construir uma épica contemporânea. É à sombra de Camões que o filme começa, depois dos «cantos» de introdução, é trajado à maneira quinhentista (ou mesmo como Vasco da Gama) que Luís Miguel Cintra pronuncia a invocação a *Vénus*, ainda antes de entrar no papel de Wenceslau, e é assim que entra em cena já como Wenceslau de Moraes³, novo argonauta, na casa em que convive com a irmã, o amigo pintor e uma amante, e que Rocha imagina com vista ao largo de Camões, em Lisboa. É aquele o único espaço aberto, em terras portuguesas, que Rocha filma. E é através de um diálogo

³ De anacronismos está o filme cheio, e muitos outros que faziam parte do projecto inicial, como a presença de Jorge de Sena no próprio filme, não chegaram a ter lugar na versão definitiva. Uma atitude que se pode confrontar mais uma vez com os *Cantos* de Pound, o do Eliot de *Quatro Quartetos* e de *A terra desolada*.

oblíquo e ambíguo entre o espaço fechado da casa, a crise pessoal dos que nela habitam, e a crise nacional seguida ao ultimatum inglês, representada pelos patriotas a trajar de luto o monumento a Camões. «nesta terra, tanta Guerra», diz então a irmã de Wenceslau, Francisca, (a actriz Zita Duarte), ainda lembrando Camões. Mas a traição inglesa é logo projectada na traição, ou suposta tal, de Wenceslau à sua terra, à sua família, à sua amante, e na sua partida para Macau, já vestido de oficial de marinha, que abandonará para vestir o de cônsul e, finalmente, o kimono japonês (isto é: desde uma perspectiva civilizacional do ocidente sobre o oriente a uma perspectiva de recepção da cultura oriental como cultura superior). A partir daqui o diálogo com os factos históricos é sempre feito a distância, distância física e psicológica, interior da casa portuguesa onde a família recebe as cartas do Oriente, isolamento de Wenceslau em Macau e logo no Japão. Em Macau ainda Wenceslau é protegido pela sombra de Camões, e visita com Pessanha o monumento ao poeta, episódio do filme inspirado nas páginas que sobre a «Gruta de Camões» os dois escreveram: Macau como terra suficientemente «ocidentalizada» para permitir uma ambientação gradual ao Oriente. Macau é a primeira *Ilha* de Moraes, ilha de intersecção. Ilha como metáfora, como figura arquétipa⁴, mas também como símbolo, com o concreto que isto implica, como ponto de confluência entre mundos e culturas, e como ponto de chegada e partida, e, sobretudo, como encruzilhada para a existência do escritor. Ao lado de Pessanha, já afastado da realidade portuguesa de Macau e fechado na poesia e no ópio, um Wenceslau ainda oficial de marinha e com ilusões patrióticas decide ir ao Japão, e do Japão não voltará. Já tinha escrito Pessanha:

«Quem vai embarcar, que vai degredado,
As penas do amor não queira levar ...
Marujo, erguei o cofre pesado,
Lançai-o ao mar.»

É a célebre *Canção da Partida* de 1893. Uma partida que não queria ter chegada, a não ser um contínuo oscilar entre pólos (geográficos, anímicos, da vida e da morte), que foi a vida de Pessanha, e de Wenceslau. Será então a «Costa d'África da vida», citando a metáfora de Nobre, que para o seu exílio escolherá Paris, ele também «degredado», e os exemplos próximos poderiam continuar. Veja-se como, ainda no tom solene do prólogo do filme, a questão é expressa:

«No tempo em que, espectáculo atroz
um povo sofria de se ver traído
e de cólera e dor se exaltava
um português houve, de Lisboa
que afoito ousou quebrar
o ferrolho da pátria porta
que o prendia, e partir de viagem...
mas a força da sua inteligência
arrastou-o muito para além
dos muros inflamados do mundo⁵»

⁴ Outra vez, a alusão à tópica da ilha é subtil, apenas um pressuposto, mas remete, via Camões, a toda uma tradição que começa pelo menos em Homero, e na ideia de *nostos*, viagem de regresso à pátria muitas vezes prolongada até as últimas consequências.

⁵ Ainda uma vez os versos jogam com um vocabulário camoniano e com citações de Lucrecio (os trechos dedicados à exaltação de Epicuro e à superioridade da razão e do conhecimento humano sobre a Natureza,

Começa então a epopeia de um homem, e já não de uma nação, ou então, de um povo em perda, de uma crise nacional que se reflecte na crise pessoal, o acabar daquela ilusão do Portugal Ultramarino a que, mesmo assim, o filme alude até, pelo menos, a estadia de Wenceslau em Macau. Será por isso que a escolha de a pôr em diálogo com as 9 Canções de K'iu Yuan resulta tão perfeita: trata-se, se quisermos, de um épos sem história que escolhe a elegia. A epopeia de *um* e daí a epopeia da humanidade, sem factos relevantes, e a necessidade de, também nós, embarcar no navio e percorrer as águas sempre iguais do rio. É que, para o século XIX, em Portugal, os antigos *Lusíadas* se terão transformado, em muitos casos, no «*lusiada coitado*». Já não existe a possibilidade de afirmação de um herói que se propõe como modelo do qual descende a fundação de valores de um inteira civilização, como acontecia na épica clássica⁶. Já não existe aquela identificação positiva com os acontecimentos históricos que o próprio Ezra Pound reconhecia ao Camões dos *Lusíadas* e de que não admitia possibilidade para a contemporaneidade, que, em vez de criar a epopeia de uma época, necessariamente efémera, deveria antes criar um épos que coincidissem com uma visão do Mundo. Uma obra-mundo⁷: *A Odisseia*, ou a *Divina Comédia* e não os *Lusíadas* (cabe dizer, porém, que Pound não parece entender o valor universal de Camões). Mas voltando ao filme, a História quase que desaparece da narração, e mesmo quando Wenceslau fala, muito mais tarde, do começo da Primeira Guerra Mundial, com os problemas que isto lhe comportará como «estrangeiro» no Japão, fá-lo de um ponto de vista pessoal, e em paralelo à narração da morte de um dos seus «amores» japoneses, que muito mais o comove.

Dizíamos então, a Ilha como metáfora, a ilha de Moraes-Amores, evidente jogo de palavras, e dos Amores de Moraes, mas também a Ilha daquele Wenceslau de Moraes que Paulo Rocha *quer* contar, de facto o filme é «dedicado» a Wenceslau de Moraes e não «sobre» Wenceslau de Moraes, como, pelo contrário, será o documentário *A Ilha de Moraes*. Curiosamente, também não é a Ilha dos Amores – paixões de Camões (que Wenceslau deixa em pátria: a amante Isabel), nem se parece nunca com aquele *locus amoenus*, antes é o lugar onde Moraes descobre, depois da carreira militar e política, uma possibilidade *ainda real* (apesar do simbólico que ainda é possível ler nela) de comunhão com a natureza e com a *afectividade*: assim define os amores japoneses por O-Yoné e Ko Haru, ambas mortas muito jovens, e às quais dedica um dos seu melhores livros. O Japão será sobretudo o país da comunhão com os mortos, da convivência com eles. Ritualização do quotidiano, diálogo e culto dos mortos, comunhão com a natureza, por vezes temperados com um certo saudosismo. No culto da Saudade, como evocação de um passado de certa forma «inventado», na convivência com os mortos, Moraes encontra o amparo que a vida profissional ou as paixões da pátria não lhe tinham dado.

A forma como Paulo Rocha consegue fazer a montagem dos textos de Moraes harmonizando-os com as elegias chinesas, os fragmentos de Pessanha, e o material elaborado por Luiza Neto Jorge, para além dos diálogos em japonês, é admirável. Admirável também a projecção na linguagem filmica dos planos distintos da «epopeia», o da narrador *omnisciente* e o dos factos narrados, encontrando-se Moraes por vezes dividido entre os dois planos, sendo como foi, para além de protagonista da

numa conjugação de Camões e Lucrécio que mais uma vez não estranha e que é uma intuição genial, já não sei dizer se do Paulo ou da Luiza).

⁶ Facto já evidenciado por Hegel na *Estética*.

⁷ Termo utilizado por Franco Moretti, no ensaio que tem o mesmo título. (Moretti, 1994)

sua vida, também o «escritor» de uma vida da sua vida, de uma O-Yoné e de uma Ko-Haru que não são necessariamente as reais, de um Japão que não é necessariamente o real. É por isso que Rocha deixa-o por vezes entrar no plano do narrador onisciente junto com ele, muitas vezes a Vénus do começo, e não em *voz-off*. É por isso que Rocha o deixa ler e comentar as crónicas japonesas sobre a sua própria morte. A interacção entre esses dois planos é evidente em várias cenas do filme, entre as quais poderíamos citar a sequência do espelho, uma das mais famosas. Através dum espelho e do som Rocha consegue construir, por assim dizer, um diálogo entre dois planos sem que haja corte: à narração de Vénus feita num quarto onde está o espelho, segue o próprio episódio, o banho que Wenceslau e O Yoné tomam no quarto oposto, filmado dentro do espelho, e sublinhado pelo som ambiente que desaparece uma vez que a câmara volta a abranger o espaço total do primeiro quarto. Vénus, aproximando-se aos dois e servindo o chá, pronunciará as palavras de Wenceslau, palavra do Wenceslau *narrador*, mas estas serão completadas pelo próprio Luís Miguel Cintra, aí representando o Wenceslau *protagonista*⁸.

Voltemos ao começo para chegar ao fim: o filme, depois da parte de introdução, começava já com a citação de uma elegia chinesa, traduzida por Pessanha e já por ele dedicada a Wenceslau:

«Os antigos mortos, invisivelmente
Vêm ainda ao seu terraço antigo
(...)
Desterrado da pátria e sem notícias dela,
Para essas bandas volvo de contínuo os olhos.⁹»

(Pessanha, 1993: 85) apud Paulo Rocha, *A Ilha dos Amores*.

que em si resume esses pontos fundamentais: o culto dos mortos, que Wenceslau descreve no livro *O Bom Odori em Tokushima*, a presença constante deles na vida dos vivos, mas também a ideia de Wenceslau como vivo-morto, «morto aos portugueses», mas nunca completamente japonês. Oscilante entre vida e morte, entre a vida activa (de escritor em português para portugueses) e a existência contemplativa, que, especialmente depois de abandonar o cargo de cônsul em Kobe, levará no auto-exílio de Tokushima. Na cena em que a elegia é lida, os actores, vestidos com roupa contemporânea, e num terraço de Tokio, recebem as fotografias (as imagens, as máscaras), das personagens que irão representar *no filme*, como irão representar *na vida*.

O desfecho do filme é trágico, a morte colhe Wenceslau na completa solidão, como disse, Rocha imagina o escritor a ler e comentar as notícias da sua morte (desta vez então, morto-vivo) nas crónicas japonesas, salientando os comentários provincianos que o descrevem como um bêbado, enquanto, em paralelo, os seus familiares, que sempre tinham sido fiéis à memória do escritor, desabafam por fim, depois da notícia da morte, a raiva dos longos anos de ausência, de abandono, até o

⁸ Curioso notar que o resultado obtido é o mesmo alheamento de que Brecht fala ao tratar da sua ideia de teatro «épico», apesar da eventual ambiguidade no uso do termo. Alheamento produzido justamente pela ambiguidade de relação entre o actor como actor e o actor como personagem, que a introdução da consciência da representação (do estar representando) por parte do mesmo actor gera. Ideias que não se podem considerar estranhas a um filme entre as coisas tão teatral, e que se quisermos consiste numa visão teatral e ritual do ciclo da vida, e duma dramática fricção entre o tempo linear e o tempo cíclico. Penso que outra vez o teatro *Nô*, com a sua ambígua distribuição das falas, poderá ter influenciado Rocha.

ciúme pela vida amorosa de Wenceslau, aí sim manifestando a paixão doentia que tinham por ele (a irmã Francisca, a amante Isabel). O morto, ainda quente, já é refém das projecções dos outros. O corpo, já sem vida, numa noite de chuva, é levado, feito *objecto*, por dois bêbados recompensados por alguns litros de saquê para tratar do cadáver e da casa. Acaba a narração com uma fogueira na casa da família em Lisboa, e com a destruição de alguns objectos, «ninharias», coisas atrás das quais protegemos as nossas vidas incertas, atiradas pelos protagonistas escadas abaixo, assim como caindo das escadas se contava que Wenceslau tivesse morrido. Na penúltima cena as imagens fotográficas dos protagonistas serão por eles devolvidas às chamas, num dos momentos mais emocionantes do filme: é-nos concedido um tempo linear, em que percorremos o nosso percurso, rodeados de objectos, pessoas e circunstâncias que como nós desaparecerão um dia, sem que, no entanto, o tempo cíclico da natureza deixe de continuar, indiferente. A palavra será a materialização da memória, do percurso de ascense e de conhecimento, ou então de uma ilusão de memória, outro rito mais, em última análise o lugar «onde habita o olvido»? Por mais que tentemos alcançar o coração das coisas estamos sempre a dar voltas, a tentar «contar por nossa vez», a procurar um começo e um fim. Nada melhor então que acabar com as palavras finais das canções de K'iu Yuan, as mesmas palavras, mas ao mesmo tempo *outras*, que fecham ciclicamente a obra de Rocha:

«Orquídeas na Primavera, Crisântemos no Outono.
Que assim suceda para todo o sempre.»

(K'iu Yuan, derradeira canção: «o fim do rito», apud Paulo Rocha,
A Ilha dos Amores. Cfr. Tokei 1967: 140)

Bibliografia mínima

- FERRUCCI, Franco (1991). *L'assedio e il Ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione*. Milano: Mondadori.
- MORETTI, Franco (1994). *Opere Mondo: Saggio sulla forma Epica dal Faust a Cent'anni di Solitudine*. Torino: Einaudi.
- PESSANHA, Camilo (1993). «Elegias Chinesas», in *China*. Lisboa: Vega.
- ROCHA, Paulo (1997). *O Rio do Ouro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- TOKEI, Ferenc (1967). «Le Kieou ko (Les Neuf Chants)» in *Naissance de l'élegie chinoise, K'iu Yuan et son époque*: 128-141. Paris: Gallimard.

Actividade musical na corte portuguesa seiscentista

Maria do Amparo Carvas Monteiro

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra

Palavras-chave: Música, Corte, Cerimonial, Festividades

Resumo: Com base em documentação diversificada é, hoje, possível traçar com alguma precisão a realidade artística na corte portuguesa no século XVII. Contando com um número significativo de publicações que abordam a produção musical deste período da história da música portuguesa, serão referidos aspectos vários, desde mestres de capela ou cantores, passando por compositores, instrumentistas, teóricos musicais que deixaram obra manuscrita ou impressa, a mestres de canto, de música ou de dança, chantres, lentes da Universidade de Coimbra, organeiros e/ou organistas, copistas, todos eles elementos fundamentais para um retrato de panorama musical português de então.

À semelhança da Europa, Portugal recorreu igualmente à música, para solenizar os actos públicos, designadamente, acontecimentos de carácter político, religioso e social, cujo reflexo está patente na literatura através das vozes epistolares e narrológicas dos seus autores.

Ao longo do século XVII, a actividade musical na corte portuguesa foi certamente rica e variada, pese embora a relativa escassez de informação que sobre ela existe.

No entanto, a análise das fontes conhecidas consegue dar-nos uma imagem, ainda que por vezes de contornos imprecisos, do que pode ter sido o quotidiano musical da corte e da nobreza portuguesas de Seiscentos.

As condições sociológicas nas quais, então, se inscreveram as artes são bem diferentes das presentes nos tempos de Gregório VII (papa: 1073-1085) ou de Bonifácio VIII (papa: 1294-1303), e não sendo já a Roma pontifical onipotente no domínio espiritual e religioso, vendo-se confrontada com a alternativa reformista, outras vias foram procuradas não só para a sua conservação, como também para o imperativo alargamento da sua influência. Desta forma, como escreve Weisbach (1942: 312)

o catolicismo, cuja universalidade era somente um pressuposto, viu-se forçado, para satisfazer as multidões, para conquistá-las e submetê-las, a acolher e a favorecer as suas tendências materialistas e os seus interesses [...]. Tinha que readquirir os seus fiéis, atraindo-os, oferecendo-lhes algo que coincide com os seus impulsos vitais e que se acomodasse às direcções essenciais dos seus gostos, não desdenhando os recursos mais extremados. Desta forma, um elemento retórico, excitante, estimulante, é aceite no catolicismo da Contra-Reforma e com ele participa na sua arte.

De qualquer modo, é inegável que o novo estilo se desenvolveu como uma tentativa de derramar o divino «na vida banal e no obscuro vale» em que o homem daquele tempo se debatia (Duvignard: 1967:73).

Tanto a Igreja contra-reformista como as monarquias absolutas quiseram e souberam utilizar as novas concepções, elaborando uma “cultura de massas” orientada no seu interesse particular.

A história europeia dos séculos XVII e XVIII levou muito longe essa apropriação do espectáculo e da festa, cada vez mais interligados, por parte de quem deteve o poder, num ambiente no qual, como num sonho, o real e o irreal se confundem.

O espectáculo passa a ter uma função simultaneamente recreativa e sobretudo mobilizadora dos súbditos, em volta do sol monárquico (Apostolides, 1981: 152).

Neste sentido, a percepção visual do ornamento constitui elemento fundamental no processo de elaboração estética barroca.

No dizer de Sousa Viterbo (1914:11), o século XVII, não obstante pesar ainda sobre ele a constante ameaça do terror inquisitorial, foi um dos mais exuberantes em produções literárias e artísticas¹.

Lembramos, na literatura portuguesa, Francisco Rodrigues Lobo (*A Corte na Aldeia*, 1619), Manuel Faria e Sousa (*Epítome de las Histórias Portuguesas*, 1628), D. Francisco Manuel de Melo (*As Obras Métricas*, 1655) e o Padre António Vieira (*Sermões*: 13 tomos – 1679-1699), entre outros.

Na produção musical lusa de então, destacaram-se entre outros, Duarte Lobo (*Canticum Magnificat quattor vocibus*, Antuérpia, 1605), Fr. Manuel Cardoso (*Livro de Magnificat*, Lisboa, 1613), Filipe de Magalhães (*Cantica Beatissimae Virginis*, Lisboa, 1636), Manuel Rodrigues Coelho (*Flores de música pera o instrumento de tecla e harpa*, Lisboa, 1620), os lentes da cadeira de Música da Universidade de Coimbra Pedro Talésio (*Arte do Canto Chão com uma breve instrução para os sacerdotes, diáconos e subdiáconos e moços do coro conforme o uso romano*, Coimbra, 1617) e Fr. António de Jesus (Vilancicos) e o rei D. João IV (*Defensa de la musica contra la errada opinion de Obispo Cirilo Franco*, Lisboa, 1649).

Destaca-se o facto de muita da produção musical ter sido impressa não só no país (Lisboa, Coimbra e Évora, por exemplo), mas também no estrangeiro (Antuérpia, Alcalá de Henares, Hamburgo, Lião, Nápoles, Paris, Roma, Veneza).

Na Europa da época, falar de realeza e de corte, falar de uma vida cortesã orientada para o sol monárquico, é falar sobretudo de Paris e, numa medida diferente, de Roma. Mas é também falar de Londres, de Viena, de Madrid e de Lisboa. São estes os grandes centros a partir dos quais, na Europa de Seiscentos e de Setecentos, o espectáculo político se desenvolve.

As cortes que nesta medida mais impressionaram o comportamento da monarquia portuguesa foram, naturalmente, aquelas com as quais os laços de natureza histórica, política e artística foram mais profundos e duradouros. Desta forma, foram relevantes o Escorial, a Roma de Urbano VIII (papa entre 1623 e 1644) e a corte de Luís XIV.

O espectáculo político haveria de se desenvolver num sentido muito peculiar e estreitamente ligado ao cerimonial eclesiástico. Quanto a Roma, Tapié (1974: 96) expressa bem essa ideia escrevendo:

A Roma, no início do século XVII, não por uma reviravolta, mas pelo progresso de um movimento manifestado desde logo a seguir ao Concílio, tinha-se tornado, para depois continuar a sê-lo ainda por mais de cem anos, uma cidade de arte, um centro de actividade artística [...]. Mas não era uma cidade como as do Renascimento e como seriam ainda mais tarde os portos do grande comércio atlântico e as concentrações urbanas da época industrial. Era assim, no seu destino de então, uma cidade de espectáculo religioso, o que não quer dizer que nela se levasse apenas uma vida de triunfo,

¹ Como exemplos, destacam-se em Espanha, Cervantes e seu *D. Quixote*, e Velasquez na pintura.

onde se vinha, de longe, celebrar a vitória da Igreja católica sobre a heresia e o paganismo. A sua magnificência traduzia não apenas as alegrias dessa vitória, mas devia ainda dar aos corações e às imaginações o reflexo de uma magnificência maior ainda, a do Paraíso. Tudo devia contribuir para esse efeito.

Lisboa, em 1620 encontrava-se limitada, uma vez que a corte estava em Madrid. Mesmo assim, a visita de Filipe II, havia mostrado a capacidade de fazer festa, de que João Baptista Lavaña nos deixou descrições preciosas. Diz-nos também Aguilar y Prado (1619: fl. 9v-10) que, por ocasião da entrada de Filipe II em Lisboa,

[...] fueram las galeras com mucha brevedad y emparexando todas con el sumptuoso Templo de Belém, la real tocando sus trompetas y clarines, con infinita cantidad de diferentes musicas, se embarcò su Magestad en ella [...].

Seguidamente, após a cerimónia da entrega das chaves, o rei começou a percorrer os arcos, sendo «lo primero [arco] que fue delante su Magestad eran mas de veynte concertadas danças que con alborotado rumor de instrumentos vários alegravan la festa, sin otras despues destas, de diferentes trages de animales, leones, tigres, orsos y otros a este modo [...]», a que se seguiram mais de «cinquenta coros de aldeanas que dançando cantavan dulcissimas cantilenas llevando todas en las manos unos arcos [...]».

Ainda segundo o mesmo autor, no dia da partida, o rei embarcou no Terreiro do Paço e com ele «se embarcaron tambien muchos Grandes y Damas de Palácio acompañando a su Magestad que luego que estuvo embarcado con la misma copia de menestres que otras vezes le hizieran real salva [...]».

Mas foi com Filipe III de Portugal que se conheceram formas mais ousadas de festividade política, ainda que sem o brilho francês e muito mais ao jeito italiano. Para a monarquia era importante, face às dissensões e hostilidades internas, mandar organizar as festas de corte, as verbenas, os bailes, as touradas, que chamavam sempre uma crescente massa de espectadores, e se mostravam capazes, como lembra Maravall (1975: 487), de «distrair o povo e de o aturdir na admiração daqueles que podiam organizar com tanto esplendor e de tão gososa diversão».

Já em 1640, Lisboa assiste ao desenrolar de um movimento de recuperação do poder pela casa de Bragança. Desde então, até 1807, data da saída da corte para o Brasil, Lisboa cresceu em relação às outras grandes cidades do reino, vendo sucessivamente fixarem-se junto ao Tejo os órgãos, cada vez mais específicos, da administração central.

Os cerimoniais continuaram a servir como forma de deter e mostrar o poder. Quando o rei vinha para a rua, a relação estabelecida com o exterior através do espaço público assumia uma expressão da sociabilização. O rei vinha a público também para assistir ao teatro, aos autos-de-fé ou às touradas. As vitórias na guerra, as melhoras de saúde, a fundação de um novo monumento ou o nascimento de um novo membro real foram igualmente ocasiões para esse ritual. O cerimonial demorava horas, entrelaçava a liturgia com o canto e o órgão, a palavra e o sermão com o abundante incenso, os gestos dos celebrantes e dos fiéis, com a alegria da festa no final.

As audiências e encontros relacionados com a política externa do reino são também ocasiões nas quais a solenidade assume uma forma quase litúrgica, sacralizadora das atitudes e do papel do monarca, e que, no seu protocolo tem dificuldade em responder à mais pequena alteração dos esquemas combinados e previstos

(*Audiensia*, fls. 3v-16v, 18-21 e 35-36). Os passeios e as caçadas eram também motivo de manifestações festivas no exterior do palácio.

O cerimonial da entrada régia assumia a configuração mais importante desta atitude, mas com tendência para decair por motivo excessiva sedentarização da corte.

As fontes musicais

A partir das fontes musicais existentes, é possível presumir um repertório para a música religiosa da corte. De igual modo, temos elementos que nos permitem conhecer, com algum pormenor, a constituição dos grupos que a punham em prática. Porém, o mesmo não acontece com a música profana da corte.

São fontes fundamentais para o conhecimento da música que se fazia na corte portuguesa durante o século XVII, a documentação das chancelarias reais e outra que sobreviveu ao longo dos tempos. Através dos Acórdãos da Fazenda, Actas dos Conselhos da Universidade, Autos e Provas de Curso, Alvarás, Despesa por mandados, Folhas de ordenados, Provisões, Livros de registos, Livros de assentos de óbitos, Cartas régias (algumas das quais concedendo tenças, mercês, promovendo e, por vezes, aposentando músicos), Portarias de prelados, documentação de ordens religiosas, Regimentos, documentação da Câmara, produção musical (manuscrita e impressa), e diversas fontes secundárias, como estudos de instituições, é possível esboçar ou mesmo elaborar listas ou até sequências cronológicas de instrumentistas, capelães, mestres de capela, mestres de música, lentes da Universidade de Coimbra, organistas e cantores, entre outros.

Os músicos e a Casa Real

As fontes existentes permitem estabelecer três grandes níveis execução musical na corte portuguesa de seiscentos: a capela real, a câmara e os menestréis. Cada um dos grupos tinha tarefas específicas mas, pontualmente, podiam reunir-se para grandes realizações de conjunto e era possível um mesmo músico desempenhar dupla ou mesmo tripla função, em diferentes grupos.

Embora de um modo geral, semelhante à realidade de outras cortes europeias da época, a prática musical na corte portuguesa manteve até ao princípio do século XVIII alguma proximidade à do modelo renascentista, visível através da quase total ausência de violas na capela real, na inexistência de uma orquestra de arcos (a qual só faria o seu aparecimento em pleno século XVIII) ou na inexistência de espectáculos de ópera na corte, divertimento generalizado por toda a Europa.

O final do século trouxe uma nova estabilidade económica a Portugal mas o aparente desinteresse de D. Pedro II pelas coisas da arte (Colbatch 1700: 7) originou o adiamento de uma verdadeira restauração da música portuguesa a qual se viria a verificar apenas no reinado de D. João V.

Entre o início do domínio filipino e 1706, foi possível identificar o nome de 240 músicos que serviram a casa real. Destes, 156 foram cantores ou músicos da capela real, 27 foram músicos de câmara e 71 incluem-se no grupo dos menestréis. O número total de músicos (254) é superior ao dos nomes, o que se explica pelo já referido facto de alguns dos músicos terem exercido simultaneamente mais do que um cargo ou função.

A Capela Real

Conforme consta do Regimento da Capela Real de 1592, cap. 10, a capela era constituída, por 30 músicos:

Haverá um mestre da capela e vinte e quatro cantores, seis de cada voz; e além deste número haverá dois baixões e uma corneta e todos serão quais convém das melhores vozes e mais suficientes que se acharem, bem acostumados e destros em canto de órgão e contraponto [...]. Haverá dois tangedores de órgãos para servirem às semanas.

A este grupo acrescentavam-se 30 capelães de “sangue limpo”, sendo 26 deles «de boas vozes, ressoados latinos e de pronúnciação expedita, e destros no cantochão» que tinham a seu cargo (*Regimento da capela*: cap. 7).

Por carta régia de 31 de Agosto de 1608, dirigida a D. Jorge de Ataíde, capelão-mor da Capela Real, o número de cantores da capela foi reduzido de 24 para 17 (quatro tipples, cinco contraltos, cinco tenores e três contrabaixos), mantendo-se os dois baixões e um corneta. O número de capelães foi reduzido de 30 para 24 (Regimento capela: disposições finais).

No reinado de D. Afonso VI, apesar da aparente inexistência de alterações ao Regimento, passou a haver apenas um organista, mas a estrutura base da capela manteve-se sem mudanças significativas ao longo de todo o século. Embora com pequenas lacunas, foi já possível estabelecer um rol dos mestres da Capela Real no século XVII:

- Francisco Garro (1591-1623)
- Filipe de Magalhães (1623-1641)
- Marcos Soares Pereira (1641-1655)
- Fr. Filipe da Cruz (1655-16??)
- Sebastião da Costa (16??-1696)
- António Marques Lésbio (1698-1709)

Os mestres da capela real deste período deixaram obras impressas e/ou manuscritas, constituindo esta um centro de produção musical de elevado nível.

Possivelmente, grande parte dessa obra não foi apenas executada em Lisboa na medida em que, entre 1580 e 1640, foi uma prática corrente a circulação de músicos entre as capelas reais de Lisboa e de Madrid, para além de outras capelas lusas e espanholas e de outros países.

Entre o período que medeia o início do domínio filipino e a passagem da governação para as mãos de D. João V, há conhecimento de 151 mestres de capela activos em Portugal, alguns dos quais exercendo duplas funções e mais, como foi o caso de António Marques Lésbio (1698-1709).

Embora menos pormenorizadas, foram também estabelecidas listas de organistas, de cantores e outros músicos do mesmo período.

Cabe também referir que, a partir de 1640, o repertório foi enriquecido, com o importantíssimo espólio da livraria de música de Vila Viçosa. Através da menção de “Bom” ou de “Muito Bom” anotada na maioria das peças inventariadas na *Pri-meira parte do Index da Livraria Real de Música* (1646) podemos concluir do saber e do interesse musical do rei D. João IV.

Sendo certo que o Regimento e outras fontes nos fornecem indicações preciosas sobre a constituição da capela, o mesmo não acontece quanto ao conhecimento da música da câmara do rei.

Os músicos de câmara

Os documentos das chancelarias referem-se com alguma frequência a cantores e/ou músicos de câmara e a tangedores de viola de arco ou de harpa. Os relatos dos grandes acontecimentos sociais da época mencionam também as intervenções destes músicos, mas o único documento encontrado que pode servir de referência para o conhecimento da composição deste grupo é um pequeno volume intitulado *Etiquetas de Palazzo, estilo y Governo de la Casa Real* [...] identificado na Biblioteca Nacional simultaneamente como *Cerimonial da Corte dos reis Filipes e Cerimonial da Corte e Ofícios da casa real de Portugal*, o qual contém uma cópia do cerimonial régio espanhol de 1562 e reformado em 1617. Este cerimonial foi, possivelmente, usado em Lisboa durante a governação filipina.

Segundo este cerimonial, havia quatro (4) os tangedores de violas de arco da corte (*Etiquetas*, 1691: 97v) que acompanhavam o rei nas suas deslocações, sendo o transporte dos instrumentos custeado pela casa real.

A secção dedicada aos músicos da capela onde se diz que «los cantores o Musicos non tienen numero fijo, son los que Su Magestad gusta».

Aparentemente, os músicos da câmara do rei não se limitavam a exercer apenas esta actividade, sendo alguns simultaneamente cantores da capela real (Viterbo, 1932: 365, 518-519).

Para além das referências acima mencionadas, a participação de músicos da câmara na vida da corte portuguesa é documentada esporadicamente nas crónicas que, em diferentes épocas, relataram os grandes eventos que sucederam em Lisboa ao longo século XVII.

A título de exemplo, menciona-se o embarque da infanta D. Catarina para a Grã Bretanha, em Abril 1662. Depois de grande aparato festivo ao longo do dia, a participação musical continuou mesmo depois de a rainha se ter recolhido ao navio que a levaria para o seu novo reino, tendo os músicos da câmara do rei, instalados em batéis no Tejo, cantado e tängido seus instrumentos durante grande parte da noite para a entreter (Macedo 1662b: 11v).

Os menestréis

O terceiro grupo de músicos da casa real acima mencionado, designado dos menestréis, incluía os tangedores de charamelas, de trombetas, de sacabuxas e de atabales. Atendendo à frequência com que são referidos nos documentos das chancelarias, podemos concluir sobre a sua importância, possivelmente maior que a dos músicos da câmara, pois tocando nos actos públicos e precedendo ou encerrando os cortejos nas cerimónias de estado, eram elementos visíveis e indispensáveis nas manifestações do aparato régio.

Pelos registos existentes, admite-se que a constituição deste grupo tenha sido a seguinte: 33 (trinta e três) tangedores de charamela, 19 (dezanove) tangedores de trombeta, 2 (dois) tangedores de sacabuxa e 17 (dezassete) atabaleiros.

O pequeno número de tangedores de sacabuxa não deve ser entendido como menor relevo deste instrumento no conjunto. Com efeito, a designada charamela incluía tanto os vários instrumentos dessa família como a própria sacabuxa, como

pode depreender-se dos termos do compromisso assinado por Marcos Nunes² na câmara de Lisboa em 1628. Nele o músico obrigava-se a servir a cidade com «cinco charamelas, a saber: dois tipples e um tenor e um contralto e uma sacabuxa» (Oliveira, 1882-XI:217).

A música praticada pelos tangedores de charamelas era de grande importância na vida da corte, integrando o cerimonial das festividades de relevo.

As comédias

No que respeita à música profana praticada na corte e nas casas nobres portuguesas, há também que aludir às comédias, nas quais a música tinha um papel de relevo. Este género de espectáculos em casas particulares, documentado sobretudo de forma indirecta, através da literatura ou dos registos camarários, parece ter tido alguma regularidade na actividade músico-teatral portuguesa de Seiscentos.

Indica-se, a título de exemplo, a comédia descrita no *Mercúrio Português* em Agosto de 1664 (Pinheiro (1971: 38-40), por ocasião das festas em honra do aniversário de D. Afonso VI, de que se apresenta elucidativo excerto:

Aos vinte e um [de Agosto] fez el rei nosso Senhor anos [...]. Foi aquele dia de galas para a corte como é estilo; e na noite dele, Luís Mendes de Elvas, do Conselho da Fazenda de sua Majestade, fez representar em sua casa uma comedia [...]. Achou-se ali a maior parte da nobreza da corte e o mais luzido do povo [...].

Nascia do teatro uma árvore bem imitada, com despesa considerável, de tal grandeza que em seus ramos apareceram subitamente (saindo por portas que, com bizarro artificio, se abriram e fecharam) catorze figuras ricamente vestidas, cada uma com sua tocha acesa na mão; que decerto foi uma aparência vistosíssima. Sete delas representavam sete artes liberais; as outras sete, affectos todos de alegria; e com outras duas figuras semelhantes adornadas, que fingiam ser Apolo e a Fama (e em outra galharda aparência se descobriram aos dois lados da árvore) formaram com lindo estilo um agradável colóquio que serviu de Loa bem composta e galante. A comédia tinha alguns passos bem próprios ao dia de anos de sua Majestade. Os representantes, sendo que só por curiosidade se dispuseram a este acto, o fizeram de modo que igualaram os mais excelentes e exercitados naquele officio. Os vestidos eram custosos, houve boa música e três bailes, dos que juntamente são entremezes discretíssimos e graciosíssimos; e depois da comédia, vários géneros de trombetas, charamelas e atabales, juntos em consonância confusa, fizeram um estrondo bem agradável [...].

A única referência que se encontrou relativa à representação de uma comédia no palácio real data de 20 de Junho de 1668. Trata-se de um aviso do secretário de mercês do rei, Pedro Sanches Farinha para a câmara, informando que Sua Alteza, o Príncipe D. Pedro,

[...] é servido que se represente a primeira comedia neste seu palácio sexta feira [22.06], à boca da noite, dia em que se festejam os anos da princesa, nossa senhora, e que V. S.^a avise aos comediantes para que o tenham entendido; e que a comédia será a que for mais célebre e mais conforme com a celebridade deste dia (Oliveira, 1882-VII: 52-53).

Não se encontraram outros relatos referentes a este tipo de representações, no palácio real, ao longo deste século. Sabe-se, porém, que este género de espectácu-

² No Rol de despesas gastas nas festas em honra do nascimento e baptizado do infante D. Pedro (1648), este charamela surge também mencionado numa folha de pagamentos.

los atraíu as atenções das classes mais cultas, como parece resultar do texto de um assento da vereação lisboeta, datado de 29.05.1673, que determinou a prisão, no Limoeiro, do responsável de uma companhia de comediantes de Castela que estava a dar representações em casa de alguns fidalgos sem "dar a este senado a devida obediência" (Oliveira 1882-VII: 448).

Por vezes, para além do texto, o folheto da comédia continha numerosas indicações sobre o momento e o tipo das intervenções musicais que deveriam ocorrer ao longa da representação. Na demonstração da alegria e da tristeza o som reveste um papel fundamental.

A Câmara de Lisboa e as festividades

É importante referir a participação da Câmara de Lisboa nas festas que, periodicamente, ocorriam na cidade. Devido à sua importância destaca-se, em primeiro lugar, a responsabilidade de organizar os grandes cortejos associados às entradas solenes das figuras régias.

Os grandes acontecimentos que mobilizaram os esforços dos lisboetas no século XVII foram: a entrada de Filipe III em 1619 e os casamentos da Infanta D. Catarina de Bragança com Carlos II de Inglaterra em 1662, de D. Afonso VI com Maria Sofia Isabel de Sabóia em 1666 e de D. Pedro II com D. Maria Francisca Isabel de Neuburg em 1687.

Para além destas grandes festas, preparadas com tempo, com grande esforço e com razoável despesa, a Câmara foi também responsável pela realização de celebrações de menor dimensão tais como as que ocorreram por ocasião de nascimentos, baptizados, funerais, vitórias militares, e mesmo em honra da coroação de reis estrangeiros, como por exemplo a do rei Carlos II de Inglaterra em 1661. Neste grupo podemos incluir também acompanhamento ocasional do rei nas suas deslocações dentro da cidade e as procissões, sempre acompanhadas pelas danças da cidade.

Para entretenimento popular, a vereação organizava ainda máscaras, encami-sadas,³ jogos de canas e touradas, estas últimas ingrediente indispensável das grandes festas mas também divertimentos autónomos facultados ao povo noutras ocasiões como, por exemplo, no dia de Santo António e a festa do Corpo de Deus (Castelo-Branco 1990:168)

As danças surgiam em todas estas funções, geralmente integradas nos cortejos e associadas às fanfarras tocadas pelos chameleiros e trombeteiros da cidade.

Os próprios preparativos das festas podiam ter a participação destas danças como se lê na portaria de 23 de Agosto de 1661, que determina que «visto estar o dia de hoje destinado para se pôr o mastro para os touros, mande Vossa Senhoria assistir às danças da cidade, como é costume» (Oliveira, 1882-VI:293). O mastro da tourada, para além de assinalar o local da festa com ornamentos e bandeiras, sustentava uma varanda onde se colocavam os músicos (Oliveira, 1882-VI:444).

Festas no casamento de D. Afonso VI

Foi acima referido como um dos mais aparatosos acontecimentos da época, o casamento de D. Afonso VI, rei de Portugal, com Maria Francisca Isabel de Sabóia, princesa d'Aumale e afilhada de Luís XIV de França.

³ Assalto nocturno, no qual os soldados vestiam camisas, sob disfarce. Também pode aparecer designado como folia e/ou mascarada.

Preparava-se o evento que viria a ser considerado o «*mayor triumpho*, que pôde ser que o mundo haja visto» (*Mercúrio Portuguez*, 1666:286), não só pelos arcos⁴ de elevado nível de decoração (pictórica, escultórica e literária) que davam passagem de umas ruas para outras, desde Alcântara até á Sé, mas também pelos divertimentos que o Senado tinha contratado para animarem as ruas.

A decoração abundante e exuberante estava em voga, destinada não só a adornar, mas também a enriquecer e deleitar. Tal sofisticação revela que os organizadores da festa tinham consciência do impacto que as imagens exerciam sobre o público que ia apreciar os arcos triunfais. Era consciência era estruturante das festividades ligadas à realeza. Era um verdadeiro instrumento publicitário a juntar à arte de mover e comover o «vulgo».

Tal como aconteceu noutras ocasiões, a Câmara de Lisboa supervisionara todo o empreendimento. O tecido urbano foi aproveitado para estas festas, resultando uma especialização dos espaços, sendo disso exemplo o Terreiro do Paço, uma praça cada vez mais associada às festas e cerimónias também promovidas pelo Palácio Real, sobretudo por possuir as «a largueza suficiente para conferir uma indispensável dimensão dramática às demonstrações de riqueza e de poder que marcavam as festas em honra da monarquia e da família real» (Xavier, 1996:37).

As comemorações do casamento tiveram lugar entre Agosto e finais de Outubro de 1666. Vários momentos pontuaram os três meses que decorreram entre o desembarque da rainha em Belém e as chuvas de Novembro que obrigaram a desmontar os palanques de madeira construídos sob o Paço da Ribeira, palco de touradas, canas, folias, danças e fogos de artifício.

O desembarque foi vistoso e magnífico, com incontáveis flâmulas coloridas que tornavam o rio um mar de cores e o povo de Lisboa esvaziara a cidade para inundar as margens do Tejo com gáudio e vivacidade.

Feita a recepção e celebrado o casamento religioso com toda da pompa, seguiram-se os festejos, com jogos de canas, touradas⁵ e os fogos tinham tornado Outubro um verdadeiro Verão. Os povos viram tourear os fidalgos mais garbosos. E as canas haviam sido um espectáculo grandioso, com as suas quadrilhas multicolores, imitando os torneios medievais.

Diante do arrebatamento popular e da alegria da corte, queimou-se no Terreiro do Paço um vistoso fogo artificial para o qual se construiu uma máquina.

Conclusão

Através das fontes existentes, pode concluir-se que da actividade de 1058 músicos portugueses e estrangeiros desde 1580 até ao início do reinado de D. João V.

A maior parte destes músicos (868) exerceu apenas uma actividade ao longo da vida. Se aos referidos 1058 juntarmos os casos de acumulação de funções obtemos um total de 1237 referências distribuídas pelas seguintes actividades: cantores (287), instrumentistas (503), mestres de capela (151), mestres de canto (39), mestres de música (27), mestre de dança (1), compositores⁶ (84), músicos (37), chantres

⁴ Era habitual a construção de arcos triunfais e demais arquitectura festiva. Xavier (1996:41) diz que Sousa Macedo encomendara às nações e ofícios, em tempo útil, a construção e término de execução para o dia da entrada da rainha.

⁵ Por vezes embriagantes na violência dos sons, das imagens e dos odores, como na riqueza das cortesias.

⁶ Esta designação foi usada apenas pelo facto da pessoa ser autora de obras mencionadas no Índice da Livraria de Música de D. João IV e noutras fontes primárias, embora não seja indicada como qualquer

(30), tratadistas ou teóricos (13), construtores de instrumentos (24), lentes, proprietários e substitutos (11), menestrais (2) e afinador de órgãos (1), aos quais se juntaram 27 não músicos mas relacionados com a prática da música (iluminadores/copistas, impressores, poetas, um bibliotecário, um bispo e um médico que escreveu sobre o poder ou o efeito da música)

Para os cantores e tangedores do século XVII, o lugar de músico da corte constituiu uma relativa segurança, pois a administração régia demonstrava uma particular atenção para com os seus músicos. Segundo José Subtil (1993:189-193), para além do ordenado, encontram-se referências a aumentos, quer em dinheiro quer em moios⁷ de trigo, com uma periodicidade que permite supor a existência do regime de um diuturnidades. Em alguns casos surge a menção a subsídios para vestuário, por vezes periódica. Diversos músicos tinham também direito a moradia e os tangedores de charamela, de um modo geral, recebiam subsídio para manterem o moço que lhes transportava os instrumentos, o que nos remete para as questões de estatuto e ascensão social referidas por António de Oliveira (1998:24-25).

Para além dos vencimentos ordinários com os seus aumentos periódicos e outros benefícios já referidos, muitos músicos receberam mercês extraordinárias, geralmente, cargos não musicais, tais como escrivão de uma das naus da rota do Oriente, ou escrivão da Alfandega.

As chancelarias régias mostram-nos que, ao longo de Seiscentos, alguns músicos, foram contemplados com mercês não só estando ainda em actividade, mas também quando as suas capacidades diminuía, ou mesmo depois de cessarem funções (e até para seus familiares) e mesmo após o seu falecimento. Encontram-se referências a aposentações, pela idade avançada do músico, ou por se encontrar doente e, mesmo depois da sua morte, conhece-se um número significativo de mercês atribuídas a viúvas, filhas solteiras ou filhos menores, as quais não se limitam à reserva do cargo, consistindo por vezes na atribuição da tença ou de parte da tença do músico ao familiar sobrevivente.

Estes favores régios contemplaram, então, não só músicos da corte, mas também outros profissionais da arte da música.

Neste contexto, destacaram-se os já referidos lentes da cadeira de Música da Universidade de Coimbra e, simultaneamente, por disposição estatutária, mestres da Real Capela de S. Miguel daquela Universidade, Pedro Talésio⁸ (1613-1629) – nomeado por carta régia de 22 de Novembro de 1612, com posse em 19 de Janeiro de 1613 –, e Fr. António de Jesus (1636-1682), aos quais foram concedidas diversas e importantes mercês para si e, no caso do primeiro, também para os seus herdeiros, por significativo número de provisões régias (Monteiro, 2002: 392 e 400-404).

Referências Bibliográficas

- ALVES, Ana Maria (s.d.) *Entradas Régias Portuguesas*. Lisboa: Livros Horizonte.
 Audiencia que El Rey D. Pdero 2º deu â hum Mouro, a q.m Muley Rey de Maquinez Mandava por Embx.or a R. A Anna de Inglaterra, e Cerimonial da Recepção de Embaixadores na Corte de D. Pedro II (BGUC), Manuscrito, cód. 582.

outro cargo. É de referir talvez que neste período era normal os mestres de capela e organistas e outros instrumentistas serem autores de obras musicais.

⁷ Antiga medida equivalente a 60 alqueires (sendo este uma medida de capacidade para secos e líquidos que varia entre 13 e 22 litros).

⁸ Flamengo (e não espanhol como por vezes é referido), natural de Arras, província de Artois, Flandres (*Processos de Ordenação*, 1623).

- AGUILAR Y PRADO, Jacinto de (1619). *Certissima relacion de la entrada que hizo su Magestad y sus Altezas en Lisboa y de la Iornada que hizieron las galeras de España y de Portugal desde el Puerto de Santa Maria, hasta la famosa ciudad de Lisboa*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- APOSTOLIDES, Jean-Marie (1981). *Le roi-machine. Spectacle et Politique au temps de Louis XIV*. Paris: Minuit.
- BORGES, Nelson Correia (s.d.). *A arte nas festas do casamento de D. Pedro II*. Porto: Paisagem.
- BOUZA ÁLVARES, Fernando (1998). *Cartas para duas Infantas Meninas – Portugal na Correspondência de D. Filipe I para as suas Filhas (1581-1583)*. Lisboa: D. Quixote.
- _____. (2000). *Portugal no Tempo dos Filipes: Política, Cultura, Representações*. Lisboa: Cosmos.
- CABRAL, António Lopes (1661). *Festas reais na corte de Lisboa ao feliz casamento dos Reis da Grão Bretanha Carlos e Catarina. Em os touros que se correram no Terreiro do Paço em Outubro de 1661*. Lisboa: Domingos Carneiro.
- CASTELO-BRANCO, Fernando (1990) *Lisboa seiscentista*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CHAVES, Castelo Branco (1989) *Portugal nos Séculos XVII e XVIII. Quatro Testemunhos*. Lisboa: Lisóptima.
- Cerimonial da Corte. Como el Rei D. Pedro II há-de comer com o príncipe Carlos*, Novembro de 1703. (Vd. P-Ln, ms COD 749, fl. 92v-93).
- Cerimonial da Corte de D. Pedro II (1707) Programa da Coroação de D. João V*. (P-Ln, manuscrito COD 8810). Cópia.
- CURTO, Diogo Ramada (1993). “A capela Real: um espaço de conflitos”. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, anexo V. Porto,
- DODERER, Gerhard (1988). “A Função do Órgão na Liturgia Portuguesa do século XVII”. *APEM*, 88 (Lisboa) 48-53.
- DUVIGNAUD, Jean (1967). *Sociologie de l’Art*, Paris: PUF.
- _____. (1691). *Etiquetas de Palazzo, estilo y Governo de la Casa Real ordenadas por el año de 1562 y reformadas el año de 1617*. (P-Ln, ms. COD 8595).
- FIGUEIROA, Diogo Ferreira (1633), *Epítome das festas que se fizeram no casamento do sereníssimo Príncipe D. João deste nome segundo [...] com [...] Dona Luísa Francisca de Gusmão*. Évora: Manuel Carvalho.
- GOMES, António (1603). *Relação da entrada da Senhora Duquesa em Vila Viçosa e festas que se lhe fizeram*. Évora. (P-Ln, ms. COD 8522)
- GOUVEIA, António Camões (1993). “Estratégias de interiorização da disciplina”. *História de Portugal* (dir. José Mattoso), vol. IV. Lisboa: Círculo dos Leitores.
- LAVANA, Joan Baptista (1622). *Viage de la catholica real magestad del Rey D. Felipe III N. S. al reino de Portugal I relación del solene recibimento que en el se le hizo*. Madrid: Thomas Iunti.
- MACEDO, António de Sousa (1662.a). *Relação diária da jornada que a sereníssima rainha da Gram Bretanha fez de Lisboa a Londres indo já desposada com Carlos II, rei daquele reino e das festas que nele se fizeram ao entrar em seu palácio, ano de 1662*. Lisboa: Henrique Valente de Oliveira.
- _____. (1622.b). *Relacion de las fiestas que se hizieram en Lisboa con la nueva del casamento de la sereníssima Infanta Doña Catalina [...] cone l serenissimo Rey [...] Carlos segundo [...]*. Lisboa: Henrique Valente de Oliveira.
- MARAVALL, J. M. (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariol.
- Mercúrio Portuguez* (1666). Lisboa: Off. Henrique Valente Oliveira.
- MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas (2002). *Da Música na Universidade de Coimbra (1537-2002)*. 2 vols, Coimbra: FLUC. Tese de Doutoramento.
- _____. (2008). *Música e Encontro de Culturas nas Relações Luso-Chinesas*. Actas do VIII Congresso Internacional AIL (Santiago de Compostela, 18 a 23 de Julho, 2005). Santiago de Compostela: Serviço de Publicacións e Intercâmbio Científico.

- MORAIS, Manuel (1992). “Jornada que fez el Rey D. Sebastião a Agoa de Lupe Composta por Rodrigo de Beça seu Capelão”. *Livro de Homenagem a Macário Santiago Kasterner*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- OLIVEIRA, António de (1998). “Portugal cativo – Poder e sociedade nos meados do séculos XVI e XVII”. João Medina (dir.) *História de Portugal Portugal Absolutista*, vol. VII. Amadora: Clube Internacional do Livro.
- OLIVEIRA, Nicolau (1620). *Livro das grandezas de Lisboa*. Lisboa: Jorge Rodrigues. (ed. fac-similada Lisboa: Vega, 1991).
- OLIVEIRA, Eduardo Freire de (1882-1908) *Elementos para a História do Município de Lisboa*. 17 vols. Lisboa: Tipographia Universal.
- OLIVEIRA, Nicolau – *Livro das grandezas de Lisboa*, Lisboa, Jorge Rodrigues, 1620. (ed. fac-similada Lisboa, Vega, 1991).
- PINHEIRO, J. E. Moreirinhas (editor) – *Notícias históricas de Lisboa na época da Restauração – Extractos da Gazeta e do Mercúrio Português*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1971.
- Processos de Ordenação, ano de 1623 (caixa). Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Regimento da Capela – *Capela da Capela Real*, s.d. (P-Ln, ms. COD10981)
- Regimento do Serviço da casa real [século XVII], s. d. (P-Ln, ms. MSS 135, nº 14)
- ROSA, José António Pinheiro e (1987). *Órgãos, Organistas e Organeiros no Algarve dos séculos XVII e XX*. Lisboa: SEC-IPPC.
- SOLAR-QUINTES, Nicolas Alvarez (1960). “Nuevas noticias de músicos de Felipe II, de su época, y sobre impression de música”. *Anuário Musical*, 15 (Madrid) p. 195-217.
- SOLIS, RODRIGUES, Carmelo (1991). “Maestros de Capilla, Organistas y Organeros Portugueses en la Baja Extremadura (siglos XVI-XVIII). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1 (Lisboa) 87-96.
- SOUSA, António Caetano de (1739-1748). *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*. 26 vols., Lisboa: Oficina Sylvania da Academia Real. Também editado em Coimbra, por Atlântida, em 1946-1955.
- SUBTIL, José (1993). “A arquitectura dos poderes. Governo e administração”. José Mattoso (dir.) *História de Portugal*. vol 4, Lisboa: Circulo dos Leitores.
- TAPIÉ, Vicor Lucien (1974). *Barroco e Classicismo*. 2 vols. Lisboa: Presença.
- TAVARES, Paulino Mota (1981). “Teatro e representação no século XVII português”. *História*, 30 (Lisboa, Abril) 58-65.
- VASCONCELOS, Joaquim de (1900). *El-Rey D. João o 4º (2º volume da Primeira parte do Índice da Livraria de Música do mui alto e poderoso Rei D. João o IV, nosso Senhor)*. Porto: Tipographia Universal.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa (1914). “Poetas do século XVII”. *Arquivo Histórico Português*. nº IX. Lisboa.
- _____. (1932). *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- WEISBACH, Werner (1942). *El barroco. Arte de la Contrareforma*. Madrid: Espasa-Calpe.

O re-significar do imaginário em grandes navegações

Maria Zilda da Cunha

Universidade de São Paulo

Maria Auxiliadora Fontana Baseio

Faculdades Integradas Torricelli e Uniradial

Universidade de São Paulo

Palavras-chave: tradição oral, memória, imaginário, navegações, linguagens

Resumo: A memória da humanidade é tecida, hoje, por dados conectados em redes a ponto de a vida tornar-se uma teia de conexões. Nessa conjuntura, considerar que a arte e a linguagem nos revelem aspectos ou dimensões do humano pode parecer puro idealismo. No entanto, este trabalho enfrenta tal desafio, ao puxar fio da História, articulando formas e razões pelas quais uma obra se perpetua, visa desvelar, nos interstícios das relações máquina e imaginário, sensibilidades capazes de tramar laços de solidariedade e irmanar, na língua e nas linguagens, povos cujas experiências podem parecer tão diversas. O estudo comparativo que nos orienta leva em consideração paradigmas derivados das matrizes de linguagem (sonora, visual e verbal), seus hibridismos.

Introdução

Navegar é preciso, viver não é preciso.

Fernando Pessoa

Em tempos de poderosas tecnologias comunicacionais, reverberam as palavras do poeta como que cumprissem o seu destino. Inaugurando uma era hipercomplexa, a sociedade humana conecta-se, hoje, por redes interplanetárias de telefonia e de sensores óticos, desenvolvendo formas de socialização ciberculturais. Esse é o modo como navega o homem contemporâneo – dentro de um espaço informacional, em um ambiente de signos híbridos no qual imagens, gráficos, figuras, palavras, textos, sons e vídeos misturam-se na construção de uma metamídia complexa.

É diante dessas constatações e dos enigmas que dos fatos derivam que pensamos a importância de nos colocarmos perto dos artistas, pelo simples fato de que eles "sabem sem saber que sabem", como diria Lacan. Esses têm sido hoje os responsáveis pela humanização das tecnologias. Daí, lembramos que, se por um lado os artistas tomam para si a tarefa de reconfigurar a sensibilidade humana em regeneração contínua, o intelectual deve tomar para si o trabalho de modelagem de novos conceitos mais aptos aos enigmas que tem de deslindar.

Nossas pesquisas seguem o elo epistemológico que engendra a concepção de que toda atividade humana é social, mediada pelos signos e pela cultura. As primeiras tecnologias signícas que mediaram a comunicação humana foram os sons, a fala e o gesto, assim como o corpo humano – como suporte e mídia – disponibilizou seus órgãos de funções naturais de vida e sobrevivência (aparelho respiratório, fono articulatórios) aos encantos do canto, ao ritmo, à articulação e à melodia da fala para estabelecer a comunicação.

Outrora, o cérebro disponibilizava mecanismos de uma imaginação capaz de engendrar formas invisíveis. Hoje, a tecnologia torna visível o inimaginável.

Em meio a essas reflexões, definimos nosso percurso investigativo, operando com as matrizes de linguagem e pensamento¹, articuladas com as paisagens históricas e culturais, lembrando Machado e Pageaux: “a viagem não é apenas deslocação individual no espaço geográfico ou no tempo – tempo do viajante e tempo do país visitado, recuo possível da história: a viagem é também uma deslocação na ordem social e cultural.” (MACHADO; PAGEAUX, 1988, p. 38)

É, também, por meio dessa rota que se afirma nossa busca de trabalhar com a literatura comparada. Refletir sobre a viagem e suas relações com a literatura pode propiciar ao crítico comparativista a experiência do outro, vivência que o transforma também em viajante, ao atravessar espaços e tempos desconhecidos, buscando novos roteiros para propor sempre novos percursos pelo universo das letras.

Distanciados da concepção etnocêntrica de fontes e influências, ou de débitos e filiações, que marcaram as trocas simbólicas tradicionais e unilaterais, orientamos nossa viagem investigativa pela via do diálogo, como forma de intercambiar textos e culturas e, ao mesmo tempo, redescobri-los.

Irmanar experiências, por meio da língua e das linguagens, é nossa tentativa neste tempo de novas navegações. Importa-nos, mapeados por essa realidade de fronteiras múltiplas, buscar enlaçamentos de solidariedade, conforme ensina Benjamin Abdala Junior (ABDALA JR., 2003, p. 83).

Nosso exercício, aqui, pretende fazer travessias, ler nas fronteiras, na expectativa de podermos compreender culturas cujos processos históricos podem se aproximar em termos de imaginário. Mais do que prender o conhecimento em territórios seguros, ousamos tangenciar limites, obviamente em uma travessia incerta, correndo risco de ilusão e erro. Mesmo assim e exatamente por isso, optamos por essa aventura, dividindo esperanças com Edgar Morin (2003):

[...] é nas certezas doutrinárias, dogmáticas e intolerantes que se encontram as piores ilusões; o contrário, a consciência do caráter incerto do ato cognitivo constitui a oportunidade de chegar ao conhecimento pertinente [...] o conhecimento é a navegação em um oceano de incertezas, entre arquipélagos de certezas.

O imaginário é compreendido como todo universo simbólico por meio do qual uma sociedade vê, escreve, pensa e sonha a si mesma. Conforme Machado e Pageaux (1988, p.188):

[...] o imaginário e a memória são imprescindíveis na história dos povos de todo o mundo. Este peso do imaginário (de que os textos literários fazem parte) é aquilo a que alguns chamam a dimensão simbólica da cultura, justamente porque os bens culturais podem ser estudados como bens simbólicos.

¹ Santaella (2001), ao evidenciar os substratos lógicos e semióticos gerais que estão subjacentes a toda e qualquer linguagem propõe uma cartografia para a leitura das raízes dos hibridismos e apresenta três matrizes de linguagem e pensamento (sonora, visual e verbal). Partindo desses pressupostos, agenciamos três vetores de produção para orientar nossas pesquisas No primeiro, as linguagens: verbal, visual e sonora, em seu modo de produção artesanal; na relação muito íntima entre produtor e receptor. No segundo, processos de produção de linguagens mediados pela tecnologia que de certa forma afetam a própria linguagem e a construção de sentidos No terceiro, produções derivadas de matrizes numéricas. Com base nessa divisão, teríamos as formas primordiais derivadas das manifestações orais, no primeiro paradigma; as formas híbridas de literatura que hoje compõem o denominado universo da literatura infantil no segundo e as recentes produções infográficas no terceiro.

Interessa-nos, neste percurso, menos a recordação do acontecido no episódio das navegações do século XV e mais a construção dos sentidos dessa rememoração. Pela memória, seguramos o tempo, mas ela não se faz sem a imaginação, semente capaz de a prolongar.

Navegar é mais que preciso... embarquemos na Nau

A nau catarineta é uma narrativa popular em versos, conhecida como xácara, de origem portuguesa. Conta a história de uma longa travessia marítima pelo Atlântico, de uma viagem e de suas aventuras. Inúmeras são as versões dessa odisséia tanto no Brasil como em Portugal. Transmitido oralmente, esse poema épico foi recolhido pelo escritor português Almeida Garrett em seu *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, Lisboa, 1843, e tem sido cantado por todo o Brasil, muitas vezes reunido às jornadas de um auto tradicional, fandango ou marujada. Desde que recolhido pelo pesquisador português, ganhou inúmeras versões escritas. Recontado em livros para a juventude, como o do português Antonio Torrado, ou o do brasileiro Roger Melo, o poema de tradição oral reforça a natureza de sua qualidade estética a que pode chegar a poesia anônima do povo em seus diversos momentos. Deslocada para o teatro e encenada no Brasil, em *Lunário Perpétuo*, por Antonio Nóbrega, o poema configura-se como um espetáculo que reflete e traduz as singularidades brasileiras, sobretudo a alma coletiva de nosso país. Recriada em vídeo, o artista-brincante cria diálogo entre o festivo e o austero, entre o risível e o épico, o dramático e o lírico. Ultrapassando continentes e singrando mares, resistindo ao tempo e hibridizando linguagens, o poema narrativo mantém-se vivo em nossa memória, considerando as imagens paradigmáticas do herói e da viagem, configurações extensíveis à condição humana.

Releitura intertextual inventiva de episódios marítimos, o poema narrativo da tradição oral evidencia o diálogo entre Brasil e Portugal, perpetuando traços do Imaginário lusitano e brasileiro acerca da viagem e das navegações.

Conforme afirma Walter Benjamin (1994, p. 198-199):

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre esses existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. [...] Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante.

É fato que a memória coletiva guarda o patrimônio de seus ancestrais, adaptando-o às novas situações históricas.

Em tempos de tradição oral, o narrador, como artesão, é criador dos fios da vida e tem como base a memória. Ele coordena a alma, o olhar e a mão no gesto do narrar, traduz em palavras, por meio da voz, a matéria-prima – a vida humana – a experiência do homem. A voz, enunciada em uma atmosfera sagrada, é mensurada entre os sons da natureza: pelo corpo do qual emana, pela música que pronuncia. Essa voz-experiência reúne o intérprete e a audiência em um instante único – o da *performance*, como afirma Zumthor (1993), definida como uma ação por meio da qual uma mensagem poética é simultaneamente percebida e transmitida.

Há um dizer por meio da voz e do corpo que conta e uma escuta por parte do público que vê o contador. Tempo, lugar e pessoas são os elementos responsáveis

pela *performance*. Não se tratando de uma voz que apenas pronuncia, ela torna presente o acontecido por meio do qual o ouvinte se descobre. É a audição que orienta as experiências da tradição oral, profundamente marcadas por sociabilidade e solidariedade humanas.

Esse foi o porto de onde, anonimamente, deslocou-se a *Nau Catarineta*. Segundo Bakhtin (2003), a palavra deseja audição, compreensão, resposta, e aspira a responder a resposta, e assim *ad infinitum*. A palavra, desse modo, entra em um diálogo em que o sentido não tem fim.

Com Almeida Garrett, em seu *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, a *Nau Catarineta* aclimata-se em novo paradigma de produção verbal, composto, agora, por outro arranjo de linguagem, articulada como patrimônio escrito. Os versos em redondilha maior atestam as possibilidades de memória apresentadas pela tradição oral. O dizer dos versos escritos evidenciam a relação produtor-ouvinte característica da *performance*, como se nota nos versos:

Lá vem a nau Catarineta
Que tem muito que contar!
Ouvide, agora, senhores,
Uma história de pasmar.

Cumprir lembrar, a arte é filha de seu tempo, cada época de uma civilização configura sua estética particular. Assim, quando o artista não tem como fazer escutar a voz, confia "ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora" (ZUMTHOR, 1993, p. 125). Como não há arte sem voz, o texto escrito será apenas uma "oportunidade do gesto vocal" (ZUMTHOR, 1993, p. 55). Dessa maneira, a escrita carrega a experiência e a transmuta. A matéria narrável torna-se artefato. A imagem fixa-se. Entretanto, a arte do verbo – a literatura – não deixa de registrar a vida humana.

O livro de literatura, mesmo como mercadoria, ainda se configura como espaço de criação, permite a re-atualização da memória da humanidade, da imaginação criadora e da vida vivida, tornando possível entrever, no livro literário, um espaço seminal em que linguagens se acasalam e tornam capazes de gerar um novo espaço de encontro, agora do autor e do leitor.

I. A *Nau Catrineta que tem muito que contar*

Em *A Nau Catrineta que tem muito que contar* de Antonio Torrado, o convite a rememorar a tradição oral e a experiência aparece na voz do narrador, logo nos primeiros versos:

Quem lembra a Nau Catrineta
Quem a chora e a lastima
Ondas do mar abaixo
Ondas do mar acima?

Catarineta passa à Catrineta, reproduzindo o som da palavra expressa oralmente pelo próprio português. Tom saudoso e melancólico reborda um imaginário cultural que ali se manifesta artisticamente. Mantendo a redondilha maior, a tradição se refaz. A repetição de palavras e de estruturas sintáticas, aliada ao uso do refrão, faz ecoar uma gramática de vozes antigas.

São cinco quadras – formas fixas populares – a introduzirem a encenação narrativa. Nas três primeiras, tem-se a evocação: da audiência, da rememoração e de

alguma voz que possa reter (a)ventura da nau. Outras duas quadras se seguem e deixam ouvir o silêncio de uma paisagem, em que os limites de tempo e espaço aparecem borrados.

Prefiguram-se, a seguir, "trovas de pranto em surdina", em uma voz que, ao assumir o fio do narrar, imbrica-se entre as variadas personagens de terra e mar que desfilam pelo cenário poético. Vozes sociais, anônimas, testemunhas do poder, do mundo visível e do submundo, assumindo, em coro, o que a Nau Catrineta tem a contar. Vozes silenciadas e resgatadas pelo fio da memória de um narrador protagonista que, ao fim e ao cabo, garante:

Ninguém pode refutar. Que tudo assim sucedeu.
O tal gajeiro sou eu.

Neste momento, o narrador tradicional retoma seu posto na moldura do fim: "E a história acaba aqui".

De ressonâncias mágicas, a imagem ocupa lugar privilegiado nos dias atuais e ganha dimensões muito importantes nos livros endereçados aos jovens e crianças. Lembrando a afirmação de Paul Klee de que a arte não reproduz o real, mas torna-o visível, não é difícil entender que há uma intervenção do observador, no quadro das referências apreendidas. Além disso, dar a ver constitui poder definidor da imagem, e dar a ver, com efeito, não é imitar o já visto, o que nos leva ao encontro das aparências e as transforma segundo um pensamento específico. Desse modo, pode-se entender que há uma malha de dados e de referências ligados para a nossa múltipla apreensão do real. Podemos pensar em relações analógicas de elementos, fatores de intuição, espaços do imaginário, conhecimento e cultura.

As imagens presentes no livro são de autoria de Paula Soares. Apresentam registro realista e acompanham, em complemento, as artimanhas do verbal. Em uma perspectiva ligada à linguagem do cinema, traz alternância de planos fixos e deslocamento de câmera – o vai que modelar imobilidade, distância, seqüências temporais e espaciais. Os movimentos de aproximação e distanciamento de câmera imprimem movimento para traduzir os pontos de vista, permitindo ao narrador compartilhar com o leitor o foco narrativo.

Verifique-se como o movimento da câmera, deslocando-se para dentro do livro e da nau, captura a presença do "renegado" – que vai ganhando aqui um valor enfático – detentor do poder. Ressalta-se a presença, a ameaça – motivo para prova, e para o ato heróico. Como leitores observadores, testemunhamos, também, o seu destronamento – subversão provocada pelas expressões verbais carregadas de comichidade e pela figura hiperbólica que ganha (no centro da página – como uma praça pública) sentido carnavalesco.

O entremear de elementos históricos com elementos sociais e filosóficos, na clarificação da personalidade do herói, faz eclodir na mente do leitor "convicções e pontos de vista acerca do mundo (BAKHTIN, 1999, p. 13), além disso, o tempo folclórico, integrado no seu curso de vida, carrega tradições – mitos, ritos, costumes de fácil entendimento, uma vez que estão embrenhados nas fissuras do humano.

Observa-se, nesta versão, por meio do trânsito e do diálogo das linguagens, configuradas na produção da cultura livresca, a migração dos conteúdos míticos presentes nas narrativas épicas da tradição oral: partida do herói, travessia (marcada por provas, dificuldades, morte), retorno – percurso iniciatório metaforizado pela própria navegação.

Similar à própria vida, a navegação é um eterno estar em busca, lembrem-se as várias navegações realizadas pelos Argonautas para conseguir as ilhas ou o Velocino de Ouro. Pressupõe o encontro simbólico de um Centro, ponto máximo da iniciação, lugar em que as forças celestes, terrestres e inferiores se conectam. No texto, esse lugar-eixo de sustentação (*axis mundi*) da jornada iniciatória simboliza-se pelo mastro-mor.

– Bem hajas, bom marinheiro,
meu amigo tão leal, subi já a este mastro,
a esta gávea real.”
Vê se vês terra de Espanha,
Areias de Portugal.”

O momento máximo da aprendizagem, clímax da narrativa, é intencionalmente registrado em perspectiva hiperbólica pela ilustradora (p. 8 e 9), coincidentemente as páginas centrais do objeto livro.

Esse ponto central, segundo Mircea Eliade (1992), nomeia o Simbolismo do Centro, revelando sempre um lugar sagrado onde todas as forças se unem para promover a passagem de um modo de ser a outro, ou seja, para se realizar um ritual de iniciação.

Para o referido autor, todo ser humano tende para o Centro e a iniciação, para ele, não é exclusiva das sociedades tradicionais, ela coexiste com a condição humana. A jornada da Nau Catarineta convida o leitor a vivenciar, no plano do imaginário, a própria jornada existencial, que, como uma navegação, é constituída por uma série ininterrupta de provas, mortes e renascimentos.

Por ser convite a um percurso iniciatório, pela via do imaginário, a nau que a conta é a própria palavra literária e sua ação – a própria narração-navegação.

A missão do narrador-gajeiro, sujeito do narrar, confunde-se com a missão da própria nau, “que tem muito que contar”. Sua palavra-nau, veículo de sustentação, é a palavra poética.

Assim como a aventura é a afirmação do herói épico, a aventura do contar passa a ser a ação paradigmática do próprio gajeiro. Este, que não teme narrar-reviver, ensina ao leitor a astúcia do navegar-existir, movimento interminável de desvelar o desconhecido.

II. O Romance da Nau Catarineta

Romance – termo que, na Idade Média, designava narrativas em versos rimados – na acepção de Antonio Nóbrega, consiste em um conjunto de histórias trazidas pelos colonizadores ibéricos e cujas ressonâncias reverberam no imaginário do povo brasileiro. Essas histórias são recontadas em diversas versões, cantadas e reencenadas com marcas da dramaturgia e coreografia própria dos autos e das novelas de cavalaria medievais em várias partes de nosso país, em especial no Nordeste, muitas das quais são denominadas marujadas e cheganças. Parte desse acervo foi motivo de pesquisa e recriação de Ariano Suassuna, em *A Pedra do Reino*.

O Romance da Nau Catarineta pertence a esse conjunto de obras e foi roteirizado para o espetáculo *Lunário Perpétuo*, de Antonio Nóbrega. Ambos, intelectual e músico erudito, estão engajados no Movimento Armorial, criado na década de 70, como forma de luta contra o processo de descaracterização e vulgarização da cultura

brasileira, buscando fundamentar a arte nas raízes populares. A parceria crítica, sensível e criativa resulta em uma produção de incalculável valor cultural.

O nome do espetáculo faz referência a uma espécie de enciclopédia ou almanaque composto por Jerônimo Cortez Valenciano, muito lido nos sertões do Brasil e fonte de conhecimento para muitos cantadores, com a qual o artista brincante afirma ter estabelecido uma ligação afetiva e simbólica.

Ao comentarmos a versão videográfica que apresenta o *Romance da Nau Catarineta*, não podemos esquecer os diversos recursos para os quais podemos atentar e que concorrem para a construção de sentidos. Só para citar alguns, roteiro, produção, pós-produção, montagem, luz, movimentos de câmera, cor, fotografia, qualidade da projeção, da sala de exibição, entre outros. Evidentemente, há muitos elementos a serem analisados, desde a vinheta de apresentação do espetáculo, extras, o final com os aplausos da platéia em pé, os créditos de todos os profissionais e das personagens da vida real nordestina e que cederam suas experiências, seus rostos e expressões para a feitura da gravação e produção do vídeo, do crédito que confere ao musicista Antonio Nóbrega seus direitos de “rebequeiro, dançador, cantor”.

Cenários, pinturas, figurinos, iluminação, fotos, projeções, música articulam-se como códigos e linguagens e reatualizam a performance do contador e seu público. Encarnação dos sentidos em luz, sombra, imagens, gestos, devolvem à voz qualidade de origem – sopro original – de corpos singulares que a emprestaram ao registro impresso.

Enfim, alguns pontos interessantes consubstanciam a produção híbrida de teatro, fotografia, pintura, nessa versão videográfica. Empréstam da antiga narrativa a dramaticidade e conflitos da vida portuguesa vivida na época das grandes navegações, dando a ela uma coreografia que a ambienta em cenário de Brasil, encarnando, agora, cifragens desse imaginário em corpos, vozes e gestos de nosso povo.

Pela mediação de processos tecnológicos, na produção, construção e recepção da obra, esse espetáculo, de coreografia poética, – em um suporte próprio da cultura midiática – faz reverberar o diálogo intertextual e intersemiótico que ora tece novas relações entre o oral e o escrito, entre o popular e o erudito.

A um olhar atento também torna possível verificar como formas, um dia impositivas, podem ser vistas como igualitárias e culturalmente relevantes.

O espetáculo divide-se em vários momentos pontuados pelo ritmo, iluminação, enquadramento de câmera e que entram numa sintaxe capaz de marcar poeticamente o enredo e seus principais focos dramáticos. Podemos salientar, por exemplo:

- A imagem do mar associada ao instrumento de percussão redondo, elementos que sugerem o imaginário das grandes navegações (o mar e o mundo a ser conquistado).
- A anunciação da história em que o narrador estabelece diálogo com o ouvinte-espectador. Nesta cena, o recorte e movimento cinematográfico imprimem à imagem do mar realismo e veracidade; ao mesmo tempo a cenografia, própria do teatro, movimenta a nau, em sua navegação em mar de tecido. Essa montagem conceitual resulta em relações que se estabelecem entre o real, o imaginário e sua representação.
- Com ritmo mais acelerado, a nau no mar de tecido introduz a narração propriamente dita: apresenta a chegada – dança folclórica, cujos passos e

compassos recuperam o movimento de ir e vir das embarcações no mar. O narrador empresta sua voz às personagens.

- O momento que atinge maior grau de tensão e dramaticidade – com ressonâncias de ícones de terror, gestos retorcidos, perfaz-se a cena do diabo – a tentar e pedir pela alma do capitão-general – e a cena do gesto heróico de recusa.
- Novamente, a imagem do mar em sintonia com o instrumento de sopro, recupera a calma.

A encenação do romance conclui-se com o conjunto harmônico da voz em canto, da dança folclórica, de uma panorâmica dos músicos, a nau, mar de tecido, palco, grande platéia e aplausos.

O fluxo sonoro e a constelação de imagens em permanente movimento encurtam a distância entre o passado e o presente, entre o vivido e o sonhado.

Nota-se, também, nesta versão em vídeo, a migração dos conteúdos míticos presentes nas narrativas épicas da tradição oral: partida do herói, travessia (marcada por provas, pela fome, pela morte), retorno – percurso iniciatório.

III. Nau Catarineta

O mítico romance marítimo do cancionero lusitano, tendo, pois, há muito aportado em terras brasileiras, recebe, em 2003, um tratamento gráfico especial do ilustrador e escritor Roger Mello, em produção endereçada para crianças.

O autor realiza cuidadosa pesquisa das manifestações folclóricas do mundo lusófono e, a partir de textos de diversas variantes, chega a conceber em um amálgama de múltiplos traços uma obra singular, tecida de densa brasilidade, mas capaz de manter, com extrema finura, a síntese lírica e o alto grau de dramaticidade do clima trágico marítimo do século XVI, que, afinal, era a realidade portuguesa.

A obra assim construída cria linhas de tensão, ao mesmo tempo em que partilha o imaginário cultural de povos de expressão portuguesa em diálogo com valores, idéias, sociedades, associando significados que engendram sua constituição e que, historicamente, vão sendo transformados.

A investidura e reordenação de elementos do imaginário popular requerem por parte do leitor competência lúdica e reflexiva, enquanto no processo autoral a pesquisa e sensibilidade criadora desvelam e garantem a sabedoria e nível estético a que pode chegar a poesia anônima e do povo.

Esse diálogo intertextual no interior da obra literária, como tessitura da experiência narrativa, reabilita a cumplicidade (em tempos atuais) entre o contador e o público. Cumplicidade que inscreve, por sua vez, o autor como leitor/ouvinte e a obra como produto dinâmico dessa mediação que se opera “através de um trabalho de construção poético de absorção e transformação” (ABDALA JR., 2003, p. 109). Na obra, inscrevem-se em metalinguagem elementos de sua gênese – absorções, diálogos e transformações – que presidiriam seu nascimento e desenvolvimento. Semelhante dinâmica opera-se, também, em nível de recepção, posto que a reordenação de elementos no interior da obra modifica, de forma constante, a leitura desses processos.

A multiplicidade e a intertextualidade aparecem como dados a serem decodificados. O leitor depara-se com um espaço labiríntico de traços permutativos e figuras brincantes, como obra em movimento. O autor ilustrador recorre a princípios

da arte naif, forma de expressão artística que valoriza o primitivo, o não-erudito, o simples, o aparentemente rudimentar, o espontâneo, o que nos remete às formas primitivas de expressão humana. Poesia, visualidade, planificação gráfica, minimalismo, coreografia e recursos cênicos, cor, formas, e imagens entrecrocavam-se, intercambiavam sentidos, desafiando interpretações que se pretendam absolutamente lineares.

Pela disposição lúdica e inteligência aventureira é que irá o leitor / ouvinte / espectador reter os sentidos ali potenciais. A obra, assim, passa a ser espaço de travessia, potencialidades, tanto de sujeitos que a integram (leitor e autor), como dos componentes materiais de significação que entram em sua discursivização.

A apreciação estética, mediante esse processo, é lúdica, reflexiva, utópica, capaz de regenerar sentimentos e, ao mesmo tempo, engendrar pensamentos críticos a respeito da realidade, do concreto histórico.

Poema e ilustrações mostram um trabalho de releitura, por meio dos códigos verbais e não verbais, que recuperam a *performance* característica da produção artesanal, ou seja, recriam, esteticamente, verbo, gesto, alma e olhar na página do livro. Entram em jogo re-leituras da História, da herança cultural, da literatura por meio de vozes dissonantes na apresentação de uma verdade agora polifônica. Se os códigos verbais e não verbais tornam-se essenciais para a construção dos sentidos, códigos de sistemas sociais, culturais e literários também constituem estratégias discursivas.

Entre outras tensões: tradição e modernidade intercambiavam-se em paródias e transformações e garantem o nível de interdiscursividade na prática literária, legitimando-se em sistemas literários novos que a incorporem. Fragmentação, colagem, montagem conceitual e fusão presidem a composição do livro.

Com a desritualização e dessacralização das formas canônicas do contar, faz-se a entronização de formas ancestrais de experiências narrativas, por conseguinte, mais caóticas. No entanto, pela consciência de linguagem com que entram em operação esses elementos, engendram-se, pelas vias da arte, em novas ordenações formas mais rebuscadas.

A obra está organizada por dois campos ou arranjos narrativos distintos e que entram em processos de alternância, de superposição e encaixes. O fandango, registro e apresentação do espetáculo e a narrativa que traz o poema romanceado da nau catarineta com seus personagens, seu enredo dramático e de forte inspiração religiosa. Como moldura, encontra-se um terceiro, que, apesar da ludicidade, embrenha um complexo drama humano vivenciado por amantes cujo fado é a separação motivada pelo trabalho no mar. De fato, uma experiência tematizada em diferentes expressões textuais, difundida em provérbios populares (“em cada porto um amor”) e legitimada por um contexto sociocultural.

O processo de alternância e justaposição de um arranjo e outro que vai sendo engendrado pelo verbal e visual promovem a fusão de tempo e espaço. Essa estrutura, operando por coordenação e encaixe, resulta na confluência da história na *performance*, da *performance* na história. Além disso, como já comentado, é requerida a presença do ouvinte, mas também é essencial um olhar curioso, atento que acompanhe e capte cada índice de informação dos eventos que ora são simultâneos, ora recebem planificação e movimento no espaço da página, nada ocorre se o leitor não notar. Portanto, faz-se necessário competência lúdica, informação cultural, reflexão e crítica para participar do jogo das representações, em jogo de espelhos, com reflexos prismáticos de um imaginário (novo) compartilhado. As personagens, os figurantes (o leitor, o autor) multiplicam-se na ocupação do espaço livro – agora

palco – da narrativa coreográfica que enreda memória e tradição. Reencenando-as, deixa-as reviver em todos nós e com múltiplas testemunhas.

Considerações finais

As três versões da Nau Catarineta analisadas colocam em diálogo intertextual a tradição e a modernidade. Todas elas configuram-se como viagens imaginárias, que nos levam a transitar entre experiências reinventadas por diferentes códigos e linguagens.

No domínio das viagens imaginárias aqui assinaladas, não apenas se torna presente o outro como com ele se estabelece diálogo, marcado pela reciprocidade e pela solidariedade, como se lê em Roger Melo:

Trago um raminho de flores
Para adornar meus amores,
Caturritas de Sergipe,
Periquitos dos Açores.

O comparativismo que se faz pela solidariedade implica a valorização da circulação dos repertórios culturais, a validação dos laços de parentesco, das margens de compartilhamento. A nau catarineta desloca-se pelas fronteiras, em um espaço inominado, desenraizada da terra de origem, sem se enraizar na terra de destino. É uma nau à deriva que não se fixa em nenhum território, mas se põe em trânsito, em permanente travessia, acenando para uma nova forma de estar no mundo e de compreendê-lo. Nesse sentido, ela faz lembrar a *Jangada de Pedra*, de José Saramago, ao se deslocar do continente, em um espaço marítimo de fronteira, sedimentando o encontro das culturas de que a língua portuguesa é expressão.

Nas ondulações do tempo, no permanente movimento do vir-a-ser, engendram-se as reflexões sobre a relação Brasil-Portugal, compreendendo que, ultrapassadas as desventuras coloniais, torna-se hoje possível estabelecer aproximações comunitárias, fortalecendo laços de solidariedade, muito menos territoriais do que culturais.

A despeito das distintas marcas históricas que singularizam as formas artísticas em suas localidades, as várias migrações e reinvenções de imagens, os distintos trânsitos e diálogos de linguagens, observados nos textos em análise, atestam uma ecologia cultural de complexas semelhanças, que se traduz por via do imaginário, fertilizado pela própria inventividade de que o texto artístico é portador.

A reordenação de elementos do imaginário popular, com a consciência de linguagem de que dispõem os artistas contemporâneos, permite trazer a memória como recriação, tendo-se a cada acesso um novo texto; leituras autorizadas pela tradição, que se engendram, por isso mesmo, em processos contínuos de transculturação.²

Nas três obras analisadas, o espaço de fronteira preenche-se da plurivalência da voz viajadeira, por meio da qual a experiência humana se refaz. Ademais, a nau catarineta, compreendida simbolicamente como barco-existência, é metáfora da vida humana – condição de existir, independente de tempo e lugar.

Nesta época de novas navegações em nível interplanetário, começamos a nos deslocar por paisagens híbridas, desterritorializadas, que estão sendo colonizadas por um capitalismo perverso e cuja extensão pode abarcar e moldar culturas sob a égide

² CUNHA, Maria Zilda. *Linhas e entrelinhas, recepção ativa: uma forma de diálogo* São Paulo: Editora Casemiro, 2003.

de um modelo hegemônico. No entanto, isto não pode nos cegar. Como intelectuais das letras, devemos aguçar nosso olhar para rotas de sensibilidade e inteligibilidade, exploradas pelo artista. Essas garantem tessituras mais criativas e responsáveis para o desenvolvimento do imaginário: território de múltiplas sínteses e tendências.

Referências bibliográficas

- ABDALA J. R., Benjamin. *De vôos e ilhas: literaturas e comunitarismos*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CUNHA, Maria Zilda. *Linhas e entrelinhas, recepção ativa: uma forma de diálogo*. São Paulo: Casemiro, 2001.
- ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEUAX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Portugal: Edições 70, 1988.
- MELO, Roger. Nau Catarineta. Rio de Janeiro: Manati, 2007.
- MORIN, Edgard. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2003.
- NÓBREGA, A. *Lunário Perpétuo*. PE, Brasil, 2003.1 fita vídeo (120 min).DVD, son,color.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- TORRADO, Antonio. Il. Paula Soares. *A nau catarineta que tem muito que contar*. 2. ed. Portugal: Civilização, 1992.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Brasil e Portugal: intercâmbio e co-laboração modernista

Rosana Gonçalves

Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO)

Palavras-chave: Modernismo; Portugal; Brasil; *Orpheu*; *Presença*.

Resumo: Pretende-se verificar e relacionar a participação de poetas e escritores brasileiros nas Revistas *Orpheu* e *Presença*, destacando a atuação de cada um e promovendo o entendimento de que houve relações entre intelectuais brasileiros e portugueses à época do Modernismo e que a autonomia intelectual e cultural brasileira em relação aos valores portugueses não impediu o intercâmbio e a troca de experiências no contexto modernista.

O primeiro momento modernista em Portugal: *Orpheu* e os brasileiros

Em carta endereçada a Álvaro Pinto, Fernando Pessoa analisa a situação por que passava a literatura portuguesa contemporânea e defende o projeto da poesia saudosista, afirmando o desejo de ressonância e adesão dos poetas portugueses: “Cada poeta lusitano a mais que possamos pôr em evidência, mais uma honra será para nós, mais um serviço à literatura pátria, e à Pátria portanto” (PESSOA, 1905-1922, p. 80).

Entretanto, é na Revista *Águia* (1912), que se tornou o órgão oficial do movimento saudosista, que o poeta manifesta o entendimento de que “uma corrente literária deve de algum modo ser representativo do estado social da época e do país em que aparece”, por meio do artigo “A nova poesia portuguesa sociologicamente considerada”. Nesse artigo, ele, profeticamente, anuncia que, apesar de Portugal passar por “um período de pobre e deprimida vida social”, vislumbra-se no horizonte lusitano “o aparecimento do poeta ou poetas supremos, desta corrente, e da nossa terra”.

Apesar de o ambiente sócio-político-cultural se mostrar bastante hostil aos portugueses, favorecendo a esterilidade literária, em 1912, após travar conhecimento e relações de amizade com outro poeta português com o qual se identificava, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, que aos poucos foi se distanciando dos ideais saudosistas, pôde dar vazão às suas inquietações literárias e ao desejo de uma mudança efetiva nos rumos de uma literatura tradicional e acadêmica como a até então praticada. Sonhavam juntos com uma literatura que ultrapassasse as fronteiras limitadas de Portugal e que atingisse a universalidade.

Logo surgiu a idéia da criação de uma revista, que realmente representasse os anseios dos jovens poetas e que, mesmo se fosse efêmera, tivesse a capacidade de marcar um espaço e de sacudir a bem instalada intelectualidade literária portuguesa. Em 1913, Mário de Sá-Carneiro, referindo-se à proposição da revista, escreve a Pessoa:

A sua idéia sobre a revista entusiasma-me simplesmente. É, nas condições que indica, perfeitamente realizável (materialmente) disso eu me responsabilizo. Claro que não será uma revista perdurável. Mas para marcar e agitar, além basta fazer sair uma meia dúzia de números (Sá-Carneiro, M. de. Correspondência com Fernando Pessoa, 1980, p. 159).

A partir daí, a “revista” começou a ser gestada, por Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Côrtes-Rodrigues, Luiz de Montalvor, Alfredo Pedro Guisado, Antonio Ferro, Santa Rita Pintor, entre tantos outros jovens portu-

gueses, e pelos brasileiros Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens, ambos jovens poetas que se ressentiam das influências simbolistas, ou melhor, que podem ser classificados como remanescentes do Simbolismo, tendo sido Ronald de Carvalho um dos diretores do primeiro número (imprimindo à revista uma faceta luso-brasileira) e Eduardo Guimaraens, segundo alguns historiadores, quem sugeriu o nome da Revista.

Entre *Lusitânia*, *Europa* e *Orpheu*, optou-se pelo nome mítico-poético. “Orpheu”, além de figurar na mitologia como um ser em constante metamorfose, é marcado pela musicalidade, pela fragmentação e pela ousadia em desafiar o invisível e o além.

Em março de 1915, foi colocado a público o primeiro exemplar de *Orpheu*, impresso pela Tipografia do Comércio em Lisboa, em cuja capa figurava a proposta de ser “revista trimestral de literatura”, dirigida por Luiz de Montalvor (Portugal) e Ronald de Carvalho (Brasil), contendo uma introdução, onde Luiz de Montalvor acentua o caráter da Revista como “um exílio de temperamentos de arte que a querem como a um segredo ou tormento...” e poemas e prosas poéticas de Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Fernando Pessoa, Alfredo Pedro Guisado, José de Almada-Negreiros, Côrtes-Rodrigues e Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa).

Conservando a essência eminentemente poética, *Orpheu* teve seu segundo número publicado ainda no primeiro semestre de 1915, mantendo a trimestralidade, porém com nova direção: Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro assumem o comando, imprimindo, assim, a ela um caráter unicamente português, apesar da apresentação de poemas de Eduardo Guimaraens. Também nessa Revista aparecem produções poéticas de Ângelo de Lima, Mário de Sá-Carneiro, Raul Leal, Violante de Cysneiros (anonimamente), Álvaro de Campos, Luiz de Montalvor e Fernando Pessoa, com os poemas interseccionistas de “Chuva Oblíqua”.

Se, em princípio, a efemeridade da Revista fora premeditada, “uma meia dúzia de números”, como forma de manter o espírito de vanguarda, não esperava-se que somente dois volumes fossem publicados. Por força das contingências, o terceiro volume ficou no prelo e somente foi publicado em 1984, pela Ática, no Brasil, e em edição fac-similada, pela Nova Renascença, de Portugal.

Conforme Fernando Cabral Martins, em texto introdutório à edição fac-similada (1994)¹, “O malogro do terceiro número, que o pai de Mário de Sá-Carneiro se recusou a pagar, aparece motivado, ainda, e por estranho que pareça, pela heterogeneidade mesma das suas poéticas, quase parecendo um número de compromisso, entre *A Cena do Ódio* e as nebulosidades diáfanas”. Assim, ficam explicadas “as contingências” e também se confirma o perfil que teria o terceiro volume daquela que se configurou como o marco do primeiro momento modernista em Portugal. Permanecendo as “nebulosidades diáfanas” permaneceria a simpatia pelos simbolistas e a ojeriza pelos parnasianos.

Apesar da pouca ressonância da Revista nos meios literários brasileiros da época, do desconhecimento, por parte de muitos, das relações travadas entre Portugal e Brasil na época do Modernismo, da escassez de estudos sobre a interferência brasileira nos momentos decisivos da modernismo português, há que, obrigatoriamente, se considerar o trabalho de Arnaldo Saraiva (2004), cuja obra *Modernismo brasileiro e Modernismo português*: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações, destaca-se como sendo o mais completo e minucioso, senão o único, que

¹ Todas as referências à Revista *Orpheu* foram retiradas da 2ª edição facsimilada, de 1994, publicada pela Editora Contexto, Lisboa.

analisa as relações culturais e literárias estabelecidas entre os dois países, tornando-se fonte imprescindível para o entendimento da história e da cultura luso-brasileira.

Importa-nos, neste trabalho, destacar a atuação poética de nossos dois poetas, Ronald de Carvalho e Eduardo Guimaraens nos dois primeiros volumes de *Orpheu*, lembrando que o terceiro volume não contemplava a participação de nenhum brasileiro.

Ronald de Carvalho: Em carta a Armando Côrtes-Rodrigues, Fernando Pessoa (1999) se refere a Ronald de Carvalho (1893-1935) como “um dos mais interessantes e nossos dos poetas brasileiros de hoje”. Essa simpatia significou, com certeza, o fato de Fernando Pessoa perceber no poeta elementos que os uniam, seja a opção decadentista-simbolista, sejam as influências notadamente expressas de poetas clássicos e do simbolismo português.

Ronald de Carvalho participa do primeiro volume de *Orpheu* com cinco trabalhos denominados “Poemas”. São eles: um tríptico intitulado “A alma que passa”, composto pelos sonetos “Sentido”, “Legenda” e “Gênese”; além dos sonetos octossilábicos “Lâmpada noturna” e “Torre ignota”, das quadras alexandrinas intituladas “O elogio dos repuxos” e do poema “Reflexos” (Poema da Alma enferma).

Embora a forma ainda se mostre bastante impregnada pelo descritivismo parnasiano, os poemas que formam o tríptico denotam uma forte influência do simbolismo e do decadentismo, principalmente pela defesa que fazem ao temperamento individual do artista e à sensibilidade como ponto de partida para qualquer exercício poético. Esses poemas também demonstram uma certa afinação com os movimentos europeus modernos e com o temperamento do homem modernista que adentrava ao século XX, ainda perplexo com seus sentimentos fragmentados e exacerbados que ora se apresentavam pessimistas, ora sensorialistas, ora intelectualistas. No soneto “Sentido”, quando o eu-lírico se define como “transparência, chama pálida, ânsia / última nau que abandonou o cais”, percebe-se o exercício da lírica do exílio tão cara aos integrantes d’*Orpheu*, que de diversas formas metafóricas procuravam sugerir o desejo de se evadir para um mundo diferenciado e que buscavam a “terra prometida” principalmente dentro de si.

Eduardo Guimaraens (1882-1928), que, conforme Afrânio Coutinho (1986, p. 460), “afinou o seu instrumento até uma virtuosidade estupenda na tenuidade, no quase impalpável, nas músicas de intimismo e de câmara”, e é, no Brasil, classificado como pós-simbolista, participa do segundo número de *Orpheu*, com os poemas “Sobre o cisne de Stephane Mallarmé”, “Folhas mortas” e “Sob os teus olhos sem lágrimas” que traduzem a metáfora de um grande vazio metafísico. Nesses poemas também se verificam resquícios formais parnasianos, apesar da conotação simbolista que perpassa a expressividade das metáforas, das sinestésias, dos encadeamentos e das repetições, além de visar ao trânsito do leitor para a subjetividade via elementos objetivos. O poeta recorre à metáfora do “cisne mallarmeano” para professar a busca da profundidade poética e a admiração pelo patriarca dos simbolistas, à metáfora das “folhas mortas” para sugerir a efemeridade da vida e à imagem do “velho piano adormecido” para sugerir a solidão, a ausência de movimento e a esterilidade poética.

O segundo momento modernista português: os brasileiros na *Presença*

Assim como *Orpheu* marcou o primeiro momento do modernismo em Portugal, *Presença*² inaugurou o segundo momento. Nascida em 10 de março de 1927, em Coimbra, sob a forma de uma revista de apenas oito páginas, teve uma vida longa, findando-se somente em 1940, com mais de cinquenta e quatro números, divididos em duas séries, conservando o espírito que a norteou nos primeiros volumes e que permanece ainda em muitas produções de nossa contemporaneidade.

Apesar de possuir um título aparentemente pouco significativo e não tão poético quanto *Orpheu*, *Presença* apresentava como subtítulo a expressão “folha de arte e crítica”. Seus fundadores foram José Régio, Branquinho da Fonseca e João Gaspar Simões, que se propunham a empunhar a bandeira da revolução e da renovação do pensamento e das letras portuguesas.

Como veículo de doutrinação, seus mentores pretendiam que *Presença* impusesse novos procedimentos temáticos e de construção da literatura portuguesa, daí seus propósitos críticos e culturais.

Presença tinha como seus “mestres contemporâneos”, os integrantes de *Orpheu*, a quem louvava a coragem que tiveram de expressar as tendências mais avançadas de seu tempo, mantendo a literatura viva e pulsante, e de incluírem em seu presente uma parcela de futuro. A crítica de *Presença*, portanto, era direcionada “àqueles em que eles (membros de *Presença*) percebiam “falta de originalidade e de sinceridade”.

José Régio justifica os propósitos da Revista e esclarece suas metas nas “Páginas de Doutrina e Crítica da *Presença*”, quando declara:

“Em arte é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter personalidade e obedecer-lhe” (4, p. 17).

Assim, originalidade, autenticidade e sinceridade eram as palavras de ordem da *Presença*, que considerava **original** a obra que brotasse do íntimo do complexo humano, dos recônditos do espírito e da alma; como **sincera**, aquela obra que correspondesse de fato aos propósitos do homem e do artista; e como **autêntica**, aquela em que o artista não figurasse como um simulador.

Esse ideário encontrou ressonância em muitos homens do tempo e a esses requisitos foi somado ainda o da *individualidade*, pois, conforme os presencistas, somente a partir do cultivo da individualidade é que o artista poderia abrir caminho para a universalização da obra de arte.

Por mais que “individualidade” e “universalização” sejam termos incompatíveis, João Gaspar Simões (4, p.9), tenta desfazer essa incompatibilidade com o artigo “Individualismo e Universalidade”, onde explica que uma qualidade não exclui a outra, pois a validade e a extensão da obra de arte de um indivíduo é colocada à prova quando se verifica se houve ou não a transferência dessa individualidade para um grupo de indivíduos. Também afirma que as obras geradas a partir do senso comum acabam se automatizando e perdem a originalidade.

² Citações referentes à *Presença* foram retiradas da edição facsimilada (1993), Tomos I, II e III, publicada pela Editora Contexto, Lisboa.

Aloysio Branco: poeta alagoano, apresenta o poema “Epitáfio para um herói de romance”, poema de versos livres bastante longos, aparentemente caótico, que procura acentuar a importância da individualidade com a libertação integral da subjetividade humana e também a perplexidade frente às decepções existenciais, mascaradas por vezes por artifícios ilusórios.

Jorge de Lima: figura como o poeta brasileiro mais prestigiado na *Presença*.

Na edição de número 33, apresenta o poema “O filho pródigo”, de forma eminentemente modernista, que expressa a repulsa do eu-lírico ao tempo das máquinas, que promove a desumanização do homem, tanto nas relações de trabalho quanto nas atitudes interpessoais. Denuncia também a ausência da poesia provocada pela ditadura da máquina. “O lirismo perdeu a sua liturgia / As lâmpadas Osram velam fúnebremente a poesia”, e, como o próprio título sugere, propõe o retorno a um tempo em que era possível acreditar. A intertextualidade bíblica fica por conta desse retorno, pois, como o filho pródigo, o eu-lírico confessa a necessidade de voltar à casa do pai: “Ensina-me de novo a ficar de joelhos/ que já é tarde e eu quero me deitar” (p. 7).

Referenciado por Ribeiro Couto, ainda no número 33, p. 13, Jorge de Lima aparece ao lado de Aloysio Branco como uma das promessas literárias da poesia moderna brasileira.

Em nota sobre o lançamento do romance *O Anjo*, Adolfo Casais Monteiro reconhece em Jorge de Lima “uma poesia de romance” (nº 43, p. 13), que por ser demasiadamente lírica e esquemático, foge aos moldes da narrativa tradicional, e, por estar preso ao dinamismo de um destino e à vida de ação de um personagem, deixa de ser poesia.

Na edição 45, de junho de 1935, o escritor brasileiro aparece como autor de um longo ensaio onde faz a defesa da poesia e de seu caráter transcendental e místico, denunciando o comportamento de alguns poetas que, por servirem às idéias dominantes, acabam se diluindo; por servirem ao capitalismo, tornam-se fabricantes de poemas; por servirem às academias, acabam delas fazendo parte. Nesse ensaio, fica bastante visível a adesão do poeta ao catolicismo e justificada sua inclusão no rol dos poetas neo-espiritualistas do modernismo brasileiro.

É, nesta época, em que sociólogos, políticos, reformadores, economistas, a maioria dos homens se ajoelham ante a ciência oficial, a pretenciosa ciência positiva, os poucos poetas da terra se voltam para Cristo – força suprema de que se aproximarão, para oferecer-lhe a eterna partícula da Poesia que é o seu mais próximo parentesco com o Criador (p. 6).

No número 46, de outubro de 1935, o romance *Calunga* é glosado por Alberto de Serpa, que lembra o longo tempo em que o romance e a poesia brasileira se ressentiam das influências européias e acentua a capacidade que Jorge de Lima possui de transcender a essas influências e criar uma literatura preocupada em revelar um retrato do Brasil, por meio de um “panfleto poético e doloroso contra a desgraça de um povo no mapa do Brasil”. Nesse romance, Alberto de Serpa ainda registra a percepção de uma construção sólida, marcada pela humanidade e pela capacidade de convencimento de seus personagens, pela veracidade na descrição das paisagens, que correspondem tanto à natureza quanto à psicologia de seus personagens.

Em março de 1938, na revista de número 59, Jorge de Lima apresenta o “Poema às ingênuas moças” que, mais uma vez, critica os efeitos do progresso, a

valorização do capital e a desumanização do homem que, extasiado muitas vezes pelas facilidades e luzes da cidade grande, nada percebe, nada questiona: “Senhor, por que me ensinaste a perguntar?”

Ribeiro Couto: Brasileiro, nascido em Santos (1898) e falecido em Paris (1963), participa da *Presença* de número 33 com um texto, enviado de Paris, sobre dois poetas alagoanos: Jorge de Lima e Aloysio Branco. Nesse texto, Ribeiro Couto destaca a singularidade brasileira de possuir grupos literários regionais bem destacados, com peculiaridades distintas, porém todos possuidores de ideais comuns na busca de ritmos diferentes, na integração com a paisagem local, na desmistificação de temas e na total expressão de vida interior.

No número 34, de fevereiro de 1932, Ribeiro Couto volta a desfilar nas páginas de *Presença*, agora por meio das palavras de Adolfo Casais Monteiro, que faz uma leitura crítica dos poemas integrantes das obras *Poemetos de Ternura e de Melancolia* (1924) e *Um homem na multidão* (1926). Conforme o crítico, Ribeiro Couto consegue, por meio da simplicidade de exposição transmitir idéias profundas, que denotam vida pulsante em cada verso e sentido pleno de humanidade em cada poema, sem perder a humildade intelectual que o caracteriza.

Novamente o poeta retorna à *Presença*, no número 43, de dezembro de 1934, através da análise que Albano Nogueira faz a seu livro de poemas *Província*, daquele mesmo ano. Nesse artigo, o crítico português verifica nos procedimentos do poeta “uma curiosa evolução”, acentuada pela maneira com que vai se dispondo da formalidade em busca da conquista de uma atitude única, singular. Com isso, afirma, Ribeiro Couto comprova que na verdade não existem temas exclusivamente poéticos, porque “em tudo está, latente, a poesia, porque todos os temas são, afinal, temas poéticos”. O título *Província* parece, ao crítico, uma decisão sensata e coerente, pois, a opção por uma poesia marcada pela mansidão, pela calma e pela serenidade, somente poderia ser concebida numa província e por um poeta provinciano, alheio às complexidades dos grandes centros urbanos.

Na *Presença* de número 45, de junho de 1935, Ribeiro Couto reaparece, agora apresentando o poema “Carícia noturna”, que, por meio de três estrofes de cinco versos, sugere o encontro amoroso de dois amantes que buscam saciar seus desejos carnaís, embora para isso tenham que fazer prevalecer a “matéria pura e sem memória, / ausente do ocioso mistério”.

Guilherme de Almeida: Sua única participação é feita por meio do poema *Com S ou com Z*, na edição de número 45, de fevereiro de 1933. Num estilo bem moderno e sintético, esse poema refere-se ao Brasil e à forma em que é escrito, ora com s, ora com z, defendendo a tese de que não importam as elucubrações acadêmicas, reumáticas e neurastênicas, importa sim sua valorização e o respeito de seus filhos.

Jorge Amado: A publicação de *Mar Morto* repercutiu grandemente em Portugal e nas páginas de *Presença*. Antonio Ramos de Almeida justifica esse sucesso em terras portuguesas:

O sucesso do romance brasileiro moderno e a simpatia que os novos portugueses lhe têm dedicado, com a agravante da falta de romancistas vivos capazes de influenciar, não podiam senão originar influências nas futuras obras de seus admiradores. Por serem escritos na nossa língua – apesar da intensa invasão dos dialetos sertanejos e

dos múltiplos neologismos que traduzem um clima novo, filho de uma amálgama de elementos para nós desconhecidos e estranhos – os romances dos jovens escritores brasileiros apresentaram aos nossos prosadores estreados novos caminhos estilísticos, logo por eles aceitos como os meios mais adequados para exprimir romanescamente a vida, a inquietação e a humanidade de nossa época (p. 49).

A recepção de *Mar Morto* continua ainda na edição de número 49, p. 11, na forma de um poema de Alberto de Serpa dedicado a Jorge Amado, intitulado “Mar Morto”, que, obviamente, trata de um dos temas mais caros aos portugueses: “Penso em todos os que foram e andam no mar, / em todos os que ficam e andam no mar também.../ E a luz do farol, lá longe, diz talvez...”

É do mesmo Alberto de Serpa, nessa mesma edição, p. 16, a apresentação do romance. Depois de reclamar para a literatura brasileira uma maior atenção, principalmente pelo fato de denotar um esforço poderoso e vencedor em se firmar no cenário ocidental, diz Alberto que Jorge Amado demonstra conhecimento profundo da natureza humana, principalmente na composição de Guma, que reúne todas as virtudes e fraquezas do homem do mar, de todos os tempos e de todos os lugares. Afirma, ainda, que *Mar Morto* é “o mais triste, o mais humano, o mais poético, o mais belo [que sei] da literatura brasileira”.

Jorge Amado também é referenciado por João Meneres de Campos, que dedica ao escritor um poema chamado “Mar Vivo”, que denota clara influência pessoal e confessa o sentimento de mar, próprio dos portugueses, descrevendo as relações entre homens e oceano:

Por isso a minha pátria é o mar / e tudo o que ficou dito neste poema, / e tudo o que não sei dizer mas que me canta no sangue/ e me impele cada vez mais para junto do cais, / como o vento arrasta os barcos para o largo / entoando nas suas velas triangulares / o mundo da sua milenária ânsia de espaço (nº 51, p. 21).

José Lins do Rego: A publicação de *Pureza*, romance de José Lins do Rego é lembrada em artigo de Adolfo Casais Monteiro, no número 50, p. 13, que, apesar de elogiar o escritor nordestino pelos seus romances anteriores (*Moleque Ricardo*, *Usina*, *Menino de Engenho*, *Doidinho* e *Bangüê*) verifica que nesse romance há uma certa monotonia no uso de recursos expressivos aliada à ingenuidade temática na apresentação de um personagem que não convence nem desperta interesse, principalmente porque todo o conflito gera em torno de uma doença e do sentimento de inferioridade e piedade que o personagem reclama para si.

Cecília Meireles: Na edição de número 45, de junho de 1935, aparecem três poemas de Cecília, que fazem parte de seu livro *Viagem*. São eles: “Cantiga”, “Amor” e “Descrição”, todos assinalados pela marca universalizante da poeta, com resquícios evidentes da influência simbolista, principalmente pela escolha de um léxico que remete às coisas da natureza, pelo uso bastante acentuado das reticências, das sinestésias, pela forma livre e pela sugestionalidade de um eu-lírico contemplativo que busca a conquista da espiritualidade via conexão com a natureza.

Em novembro de 1938, nas edições 53-54, Cecília Meireles ocupa as quatro primeiras páginas da Revista, tornando públicos aos portugueses sete poemas: “Anunciação”, “Cantiga”, “A mulher e seu menino”, “Música”, “Eco”, “Memória” e Carta”. A apresentação da poeta é feita por José Régio, que destaca a graça poética e o tom de universalidade que marcam a poesia de Cecília, estranhando, o crítico, o fato de Ceci-

lia ainda não ter tido o reconhecimento de seus compatriotas brasileiros. Indaga ele: “Acaso é vulgar – pergunto – ler a gente, nos dias de hoje, versos assim tão poéticos?”

Manuel Bandeira: *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, mereceu uma crítica bastante elogiosa de Adolfo Casais Monteiro que, em fevereiro de 1932, na Revista de número 34, confessa seu entusiasmo pelos poemas de Bandeira, acentuando a brasilidade do poeta, que se revela livre e purificado, genuinamente brasileiro.

Existe hoje um Brasil já livre de Portugal, e da França, e de todos os ressaibos, reminiscências e repercussões de motivos e maneiras de ser européias. Em Manuel Bandeira revela-se esplendidamente esta força que deu aos poetas brasileiros a descoberta – ao mesmo tempo e consubstancialmente com a de si próprios – dum sentido da vida propriamente brasileiro.

Vê, ainda, com bastante propriedade que a poesia de Manuel Bandeira vem contribuindo lucidamente para “a superação da antinomia da língua do povo e da língua dos literatos”, sendo esta última a derrotada, podendo isso ser comprovado pela “poética”, de Bandeira.

Alerta também que essas suas palavras devem servir como “aviso de recepção”, pois acredita que muito ainda se falará do dizer do poeta e de sua poesia.

Em novembro de 1939, aparece outro registro da presença de Bandeira, agora com a apresentação do “Soneto Inglês”.

Vinícius de Moraes: Em fevereiro de 1940, Vinícius de Moraes desfila pela *Presença* com seis poemas, intitulados “O riso”, “Epitáfio” e “Soneto I, II, III e IV”, todos marcados pela espiritualidade que também marca a primeira fase do poeta. Esses poemas cantam a identidade lírica com o mundo natural e com a urgência do momento, experienciando a angústia da solidão.

Mário de Andrade: Na mesma edição em que aparece Vinícius de Moraes, também Mário de Andrade dá sua contribuição, com a apresentação de um trecho do idílio “Balança, Trombeta e Battleship”, que permaneceu inédito até 1994.

Alphonsus Guimaraens Filho: jovem brasileiro de 20 anos que contribui na *Presença* com o poema “Sonata da minha dor”, de forte índole romântico-simbolista, com ressonâncias de noturnidade e que denota um lirismo mítico francamente católico.

Considerações gerais de escritores presencistas à literatura brasileira

No ano de 1938, Adolfo Casais Monteiro faz um longo comentário intitulado “Estado presente do intercâmbio intelectual luso-brasileiro”, constatando a necessidade de um maior relacionamento entre brasileiros e portugueses, que se encontra comprometido por razões várias, que vão desde juízos imprecisos, falta de interesse, intenções políticas, fragilidade editorial, até, quem sabe, salienta, porque “os brasileiros não nos entendem, ou porque não nos conhecem, ou porque não se interessam por nós” (p. 29).

Na verdade, esse comentário confessa um certo ressentimento dos portugueses em relação ao Brasil, pois, conforme Adolfo, a receptividade de obras brasileiras era bastante forte em Portugal, principalmente pela admiração dos portugueses pelo

romance brasileiro, já que os romancistas lusitanos passavam por um período de quase esterilidade.

Foi a nova literatura brasileira que nos conquistou. O mesmo é dizer que não se trata de uma simpatia teórica, do gênero das habituais manifestações de amizade luso-brasileira, mas dum real interesse provocado por uma realidade viva: as obras desses artistas novos, dos quais nada mais justo do que destacar, como principais causadores da atitude dos intelectuais e do público portugueses.

A proposta de estreitamento das relações literárias passa pelo incremento na credibilidade mútua. Ainda, nesse artigo, Adolfo Casais Monteiro registra a intenção de uma revista brasileira, chamada “Esfera”, que propõe tal estreitamento de relações, mas não favorece o equilíbrio, privilegiando apenas produções brasileiras e apresentando as portuguesas de forma fragmentária, isso sem falar na falta de idoneidade e capacidade crítica de julgar os portugueses.

João Gaspar Simões, em 1939, em resposta ao jornal brasileiro *Dom Casmurro*, que critica seu parecer sobre o primitivismo de Érico Veríssimo na composição de *Clarissa*, elogia a urbanidade e a elegância reveladas na crítica e passa a justificar seu posicionamento. Inicia sua defesa lembrando que alguns romancistas brasileiros, por terem uma visão do homem primitivo que habita muitas de suas regiões, acabam por optar por uma estrutura também primitiva, perfeitamente previsível. Isso significa que aliam a superficialidade psicológica de seus personagens à natureza de seus estilos.

Citando Balzac como um modelo perfeito, lembra que “o romancista é tanto maior quanto mais larga for sua capacidade de estudar psicologias diferentes”, e, quanto a Érico Veríssimo, afirma que não basta ter feito um retrato lírico de Clarissa para ser considerado um romancista com finura psicológica. Ao crítico, isso só será possível quando alguns romancistas brasileiros “se desprenderem das suas paixões quase corpóreas” para atingirem o “realismo torturado de objetividade” encontrado em Proust e Dostoiévski.

Considerações finais

Embora o Modernismos português e brasileiro estejam separados por um lapso de sete anos (1915-1922), possuem muitas marcas de intersecção, principalmente o de representarem dois países que se encontravam, à época, à margem dos centros culturais hegemônicos. A Portugal, importava configurar o país como um centro realmente europeu, desvinculado da existência das colônias, e acertar os ponteiros com a modernidade européia. Ao Brasil, valiam todos os esforços para superar sua condição de ex-colônia, mesmo que isso significasse, como significou em muitos casos, o desprezo pelas “influências” portuguesas.

A pretensão de serem “modernos” passava necessariamente por uma releitura de suas próprias histórias e por uma ruptura com a tradição, porém, o rastreamento da contribuição de brasileiros nas duas revistas modernistas de Portugal, *Orpheu* e *Presença*, denote que houve uma forte ligação cultural e literária do Brasil com Portugal e que isso não impediu que ambos os países se tornassem marcos e referências para a modernidade ocidental e que se admirassem mutuamente.

Referências bibliográficas

- COUTINHO, Afrânio (1986). *A Literatura no Brasil*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF.
- Orpheu* (1994). 2ª edição facsimilada. Lisboa: Contexto.
- Presença* (1993). Edição facsimilada, Lisboa: Contexto, Tomos I,II e III.
- PESSOA, Fernando (1999). *Correspondência: 1905-1922*. Organização Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Cia. Letras.
- PESSOA, Fernando (1980). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- SARAIVA, Arnaldo (2004). *Modernismo brasileiro e Modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. Campinas: Ed. da UNICAMP.

Literatura/cultura portuguesas na imprensa periódica paulista (1900-1922)

Rosane Gazolla Alves Feitosa

Universidade Estadual Paulista-UNESP/Assis

Palavras-chave: periódico; pré-modernismo brasileiro; *O Estado de S. Paulo*; *A Vida Moderna*; história da literatura.

Resumo: Partindo da reflexão do crítico brasileiro, Antonio Candido, (*Literatura e sociedade* (1975) que propõe a caracterização das diferentes etapas da literatura brasileira, tomando a literatura, independente do lugar de origem, e adotando como critério a participação da literatura na comunidade, a proposta é empreender uma análise dos periódicos paulistas *O Estado de S. Paulo* e *A Vida Moderna*, para avaliar em que medida a literatura/cultura portuguesa teve uma “[...] participação na vida social e espiritual da cidade de São Paulo.” (p. 139), verificada por meio de textos: 1) escritos por autores literários portugueses; 2) que remetem a esses textos (1) e respectivos autores; 3) escritos sobre assuntos que comentam sobre a vida sociocultural portuguesa.

Introdução

Este texto toma como ponto de partida a seguinte reflexão: “[...] há uma história da literatura que se projeta na cidade de São Paulo; e há uma história da cidade de S. Paulo que se projeta na literatura.”, reflexão esta feita pelo crítico brasileiro, Antonio Candido (n. 1918...), no capítulo em que estuda “A literatura na evolução de uma comunidade”, da obra *Literatura e sociedade* (1975: 139-67). Candido propõe a caracterização das diferentes etapas da literatura brasileira, tomando a literatura, independente do lugar de origem e adotando como critério a participação da literatura na comunidade.

Segundo Antonio Candido, a cidade de São Paulo apresentava características peculiares e talvez “[...] sua influência marque literariamente os que nela vivem, de modo mais forte que as do lugar onde nascem.” (p. 139).

Com base em tal afirmação, a proposta do presente trabalho, que aborda o tema – literatura/cultura portuguesa na imprensa periódica paulista (1900/1920) – é empreender uma análise dos periódicos paulistas *O Estado de S. Paulo* e *A Vida Moderna*, para avaliar em que medida a literatura/cultura portuguesa teve uma “[...] participação na vida social e espiritual da cidade de São Paulo.” (p. 139). Esta participação será verificada por meio da presença de : textos literários escritos por: 1) autores portugueses; 2) por aqueles que remetem a esses textos e respectivos autores; 3) como também por meio da presença dos textos que comentam sobre a vida sociocultural portuguesa. Com esta pesquisa, procuramos verificar quais autores/ /textos portugueses realizaram uma incorporação efetiva da literatura à vida da comunidade paulistana.

A caracterização dada à literatura brasileira produzida nesse momento cultural de transição de início de século, nos anos de 1900/1922, está ainda mal definida pelo termo “pré-modernista”, criado por Tristão de Ataíde em 1932. Segundo o professor e estudioso brasileiro, Alfredo Bosi, sua caracterização pode ser vista com base em dois sentidos: “1º) dando ao prefixo ‘pré’ uma conotação meramente tem-

poral de anterioridade; 2º) dando ao mesmo elemento um sentido forte de precedência temática e formal em relação à literatura modernista.” (1967: 11). Sob certa perspectiva, as obras pré-modernistas contém traços conservadores que realimentam antigas formas de sensibilidade do leitor, mas, se examinadas a partir dos modernistas de 1922, pode-se dizer que antecipam algumas de suas inovações, configurando uma história viva das idéias e dos problemas que emergiram no processo de transformação por que passavam os paulistas, e que, de certa forma, refletiam a realidade de algumas regiões do país.

Como diz Antonio Candido:

[...] a literatura brasileira no século XX se divide quase naturalmente em três etapas: a primeira vai de 1900 a 1922, a segunda de 1922 a 1945 e a terceira começa em 1945. [...] sob esse ponto de vista o século literário começa para nós com o Modernismo. Para compreendê-lo, é necessário partir de antes, isto é da fase 1900-1922. (p. 112). [...] o Modernismo é, de todas as nossas correntes literárias, a que adquiriu tonalidades especificamente paulistanas. (p. 165)

Nesse período de 1900-1922, entre a literatura e a cidade, jornais como *O Estado de S. Paulo* (1875/1890...), a revista *A Vida Moderna* (1907-1929), ambos de grande circulação, intermediam a produção literária e a vida sociopolítica paulista. Nessa perspectiva, o objetivo deste trabalho é contribuir para o estudo da história da literatura luso-brasileira, mais especificamente, verificar a presença da literatura/cultura portuguesas nesse período convencionalmente denominado “Pré-modernismo”, em que se evidencia o esforço da intelectualidade da época para tentar compreender o Brasil.

O presente texto está vinculado a dois projetos de Iniciação Científica: “A recepção crítica e literária da literatura portuguesa em *O Estado de S. Paulo*-1900-1911” (financiamento FAPESP) e “A recepção crítica e literária da literatura portuguesa em *O Estado de S. Paulo* – 1912-1922” (financiamento FAPESP). O primeiro projeto resultou na dissertação de mestrado, “Ruptura ou tradição? A crítica e a literatura portuguesa em *O Estado de S. Paulo* no Pré-modernismo brasileiro – 1900-1911” (desenvolvida na USP e defendida em abril/2007, com financiamento FAPESP); o segundo projeto resultou no catálogo – “Literatura Portuguesa”, publicado no site www.cedap.assis.unesp.br/publicacoes/literatura_portuguesa/literatura_portuguesa.html do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – CEDAP –, da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis. Este texto também está vinculado à dissertação de mestrado: “*A Vida Moderna (1907-1922), o periódico-vitrine da cidade de S. Paulo: tempos de modernidade com um leve toque português*” (financiamento CNPq, defendida em fevereiro/2007). Os dois últimos projetos, sob minha orientação, foram desenvolvidos na FLC-UNESP/Assis.

1. O periódico – O Estado de S. Paulo

No momento estudado, jornais, e em seguida revistas, tornam-se instrumentos correntes de informação, consignando-se aos primeiros as notícias de teor político e de divulgação imediata. O novo gênero – periódico – consolida-se como ramo expressivo da imprensa, mais do que isso, passa a ser disputado por escritores reconhecidos, que têm, nas páginas avulsas do jornal, o espaço alternativo para divulgação de seus escritos. (Martins, 2001: 38)

Dos jornais paulistanos, poucos tiveram uma existência longa. Até 1915, ainda estavam em atividade ininterrupta, o *Correio Paulistano* (fundado em 1854); a *Província de S. Paulo*, atual *O Estado de S. Paulo* (1875); *Diário Popular* (1884) e *A Platéia* (com subtítulo *Diário da Tarde*-1888). (Freitas, 1915: 18)

O jornal *A Província de S. Paulo*, fundado em 1875, a princípio, francamente republicano, teve como primeiros redatores, Francisco Rangel Pestana e Américo Brásilio de Campos, trabalhando este até 1884, quando se desligou do jornal, juntamente com o português José Maria Lisboa, que exercia o cargo de administrador da empresa. Ambos foram substituídos por Alberto Salles, e este sucedido por Julio Mesquita, em 1891, cargo ocupado até sua morte em 1927. Após a proclamação da República (15/11/1889), o jornal, passou a denominar-se *O Estado de S. Paulo*, em janeiro de 1890.

Júlio de Mesquita, filho de comerciante português chegado ao Brasil na metade do século XIX, vivenciou as mudanças estruturais da imprensa e esteve sempre atento às inovações tecnológicas. Estas condições proporcionaram ao jornal resultados significativos: aumento da tiragem do jornal, queda do preço do exemplar, dinamização na distribuição e posse do maior parque gráfico ao sul do equador. Em 1910, sob a direção de Mesquita, *O Estado* firmava-se como um dos mais importantes jornais do país. Quanto à tiragem, houve grande aumento: em 1888, com 4 mil exemplares diários, disputava a liderança local. A seqüência da evolução pode ser assim descrita: 1901, 12 mil; 1908, 18 mil; 1912, 35 mil; 1916, 45 mil; 1917, 52 mil. O jornal possuía no interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Santa Catarina cerca de 543 correspondentes e agentes comerciais (p. 4). Por volta de 1916, tinha correspondentes próprios em Lisboa, Roma, Paris, Londres, Washington e Buenos Aires. Quando Julio Mesquita morreu em 1927, o jornal atingiu a tiragem de 60 mil exemplares diários. Na época, a cidade tinha 570 mil habitantes, sendo mais da metade constituída de analfabetos.

A partir dessa contextualização histórica, este texto vai procurar enfatizar o período de 1900 a 1911, considerado pela pesquisa, o período em que se concentra um volume maior de publicações de artigos sobre literatura portuguesa no referido jornal. O ano de 1910 representa um momento em que *O Estado de S. Paulo* já se firmara como uma grande empresa do setor de comunicações.

O regime republicano havia provocado uma debandada de jornalistas na direção do serviço público, começando pelo diretor de redação, Francisco Rangel Pestana. De acordo com Caldeira (2002:28), Julio Mesquita contratou emigrados portugueses, especialmente para os importantes cargos de revisores e normatizadores da produção; contou com a colaboração direta e indireta de escritores e jornalistas portugueses, como Maria Amália Vaz de Carvalho, Ramalho Ortigão, Pinheiro Chagas, Mariano Pina, Guilherme de Azevedo, Fialho de Almeida, Abel Botelho, Jaime Batalha Reis. Outros nomes portugueses menos famosos na época, também colaboraram ativamente: Gaspar da Silva (visconde de S. Boaventura), Carlos Malheiro Dias, Antonio Maria Bettencourt, João Luso, João Grave, Visconde de Santo Thyrsó, conde de Sabugosa, Filinto de Almeida, Carolina Michaelis, Ricardo Severo, Lobo d'Avila Lima.

1.1. Seções do jornal

Com a diagramação bem próxima a do jornal *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro, *O Estado de S. Paulo*, contando com 8 a 30 páginas, apresentava as seguin-

tes colunas fixas: a) “Folhetim”, localizada na primeira página, seguindo a disposição da página do jornal carioca acima referido. Nessa página eram divulgados em capítulos, textos literários de autores conhecidos do grande público; b) “Jornais do Rio” em que se fazia comentários sobre os jornais e notícias publicados no Rio de Janeiro; c) “Notas e Informações”, incluía notícias sobre acontecimentos sociais da cidade; d) “Notícias Diversas”, sobre o cotidiano, crimes; e) “Notícias do Interior e do Litoral” ou “Telegramas” sobre as cidades interioranas paulistas; f) “Notícias de Minas”; g) “Notícias do Paraná”; h) “Exterior”, notícias rápidas sobre os vários países da Europa, inclusive Portugal; i) “Notícias da Europa”, reportagens maiores sobre diversos países europeus, notícias estas que chegavam de navio; j) “Falecimentos”, informava os óbitos de São Paulo, Rio de Janeiro e Lisboa; k) “Fora da Pátria”, sobre política estrangeira; l) “Movimento Associativo”, agremiações e associações beneficentes, teatrais; m) “Palcos e Circos” sobre teatro, peças e autores de São Paulo, Rio de Janeiro e Portugal; n) “Do meu e do Alheio”, sobre política e assuntos gerais; o) “O que há de novo”, sobre política brasileira; p) “Tribunais”, sobre poderes jurídicos; q) “Sport”, turf, futebol e esportes em geral; r) “Ônibus”, sobre várias informações cotidianas; s) “Fluminenses”, de autoria de João Luso, noticiava assuntos sobre o Rio de Janeiro e, às vezes, sobre literatura; t) “Classificados”; u) “Propaganda”. (Cf. Müller, 2007).

Dentre essas vinte e uma seções fixas, quatro continham maior quantidade de literatura: a) “Divagações”, assinada pelo professor de português paulista, Sílvio de Almeida, às segundas-feiras, tratava de assuntos variados, como poética, literatura brasileira, portuguesa, francesa, ciências, lingüística, astronomia; b) “Crônicas Portuguesas”, escrita pelos portugueses, João Grave, Dr. Bettencourt Rodrigues, Lobo d’Ávila Lima, lente da Universidade de Coimbra e Abel Botelho, escritor naturalista. Havia ainda a seção cultural c) “Artes e Artistas” sobre pintores, músicos, atores e autores diversos; d) “Folhetim”, apresentando, geralmente, textos de autores estrangeiros traduzidos para o português

A leitura de folhetins parece que era bastante apreciada pelo público, pois no período de 1900-1922, *O Estado de S. Paulo* publicou, ininterruptamente, 45 romances-folhetins (Cf. Del Fiorentino, 1982: 124-5), sendo a maior parte de autores estrangeiros traduzidos. Dentre os que tiveram mais de uma obra publicada, destacam-se: Alexandre Dumas, pai (francês) (1802-1870) (06) textos; Enrique Perez Escrich (espanhol) (1829-1897) (06); D. Manuel Fernandez Y Gonzalez (02); Xavier Aymon, conde de Montépin (1823-1902) (03) Ponson du Terrail; Pierre Aléxis, Conde Ponson du Terrail (francês) (1829/1871) – criador do célebre personagem Rocambol (03). Dentre todos estes, aparecem dois folhetins de autores portugueses: *Selvagem*, de A. Carlos Ferreira, publicado no início de 1900 e *As duas fiandeiras*, de Francisco Gomes de Amorim, de março a abril do mesmo ano. Foram publicados ainda os romances de: Elias Berthet (em 1900); Emilio Castelar (em 1902); Eugène Sue (1903); Camille Bonheur (1906); Álvaro Carrillo (1914) e Walter Scott (em 1920). (Cf. Del Fiorentino, 1982: 115-6.)

1.2. Matérias e autores veiculados

No período de 1900-22, contam-se um total de 241 matérias, que segundo Rabaça e Barbosa (1995: 390) seria “[...] tudo o que é publicado, ou feito para ser publicado, por um jornal ou revista, incluindo textos e ilustrações. Tanto o original de qualquer artigo, notícia, crônica, nota, etc; [...]” (Cf. Müller, 2007: 108). Destas,

a notícia, que é o relato de fatos ou acontecimentos atuais, de interesse e importância para a comunidade e capaz de ser compreendido pelo público e de envolver atualidade, veracidade, oportunidade, interesse humano, raridade, curiosidade, importância e conseqüências para a comunidade, etc, pode ser destacada com 84 ocorrências, seguida da divulgação/transcrição de poema (79), e de artigo (34).

Pela freqüência nessas matérias, os cinco primeiros autores citados eram: Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Guerra Junqueiro, João Penha; nas obras citadas destacam-se: *Os Lusíadas* (Camões), *O crime do padre Amaro*, *A relíquia*, *As Farpas*, (Eça de Queirós), *História de Portugal* (Oliveira Martins); os temas recorrentes indicavam: publicação de poemas (inéditos ou não); homenagens (a autores portugueses, bem como textos de pequenos discursos ocorridos em cerimônias, notícias de construção de monumentos); lançamentos de livros (comentários ou pequenas resenhas críticas); comentário/análise de obras. Dentre os cinco principais articulistas, podem ser destacados: o jornalista português, Gaspar da Silva, (G. S.) – Visconde de S. Boaventura, correspondente do OESP em Portugal, com 166 matérias, seguido pelo paulista, Sílvio de Almeida, com 21 matérias.

Na seção “Divagações”, à guisa de balanço, pode-se perceber “[...] claros esforços em aproximar ambos países e sobretudo estreitar os laços culturais que os uniam [...], e também “[...] uma forte presença dos discursos cientificistas aplicados às matérias para justificar uma pretensa ‘supremacia’ da raça e da literatura lusitana” (Müller, 2007: 167):

Porque o merecimento dos homens pouco depende da instrução, porém muito da sua força intelectual. Apesar dos sofismos do igualitarismo, incapaz de veneração, todos não são iguais, ainda na igualdade das condições de meio, lugar e tempo: assim o século dezesseis [...] fez surgir apenas um Camões” (“Divagações”, 04 maio, 1908, p. 1)

Tomando o ano de 1910, por amostragem, verifica-se um total de 14 artigos sobre literatura portuguesa publicados na seção “Divagações”, ocupando esta de duas a três colunas na primeira página do jornal com assinatura de Sílvio de Almeida, famoso escritor paulista, professor de português e dono de colégio, na época. Nessa seção, encontramos comentários, ligeira crítica literária, resenha crítica acerca de autores portugueses diversos, tais como: Cristovam Falcão, Camões, Bernadim Ribeiro, António Vieira, Garrett, Alexandre Herculano, Antero de Quental, Eça de Queirós, Abel Botelho. O articulista também incluía nessa seção crítica de livros, como por exemplo, o de Maria da Cunha Cândido de Figueiredo, *Trindades*; o de Carolina Michaelis de Vasconcelos, *Estudos sobre o Romanceiro Peninsular* e o livro de poemas da referida autora.

2. Revista *A Vida Moderana*

“Nesse terceiro momento [1900-1922], a literatura torna-se acentuadamente *social*, no sentido mundano da palavra. Manifesta-se na atividade dos profissionais liberais, nas revistas, nos jornais, nos salões que então aparecem.” (Candido, 1975: 158). Num momento de modernização da cidade de S. Paulo, mudavam-se os hábitos, preocupava-se com a elegância. A nova classe social burguesa, “[...] recém-formada, que refinava os costumes segundo o modelo europeu, envernizada de academismo, decadentismo e art-nouveau.” (Candido, 1975:158). A literatura vai tornar-se manifestação desta nova classe e se torna uma atividade social, na medida em que deixa de ser uma manifestação grupal e é absorvida pela comunidade, “[...] defi-

nida segundo os padrões da gente culta, incorporada à classe dominante e dispersando-se a partir dela pela população.” (p. 158)

Nesse período, as revistas tiveram um papel essencial no Brasil, em função da própria imprensa no país. “Foi naquele período que surgiu a idéia de revista como negócio. Vingavam as de consumo. Revistas literárias eram conhecidas por durar pouco tempo, daí a inserção da literatura em outros tipos de publicação.” (Martins, 2001: 4).

Um exemplo desse tipo de publicação é a revista *A Vida Moderna* (1907-1929), periódico muito importante na época. Inovador, com organização bem estruturada; um corpo editorial bem composto; jornalistas enviados aos principais estados brasileiros (Rio de Janeiro, Minas Gerais); na direção grandes nomes: em 1907, Arthur Reis Teixeira e a partir de 1913, o português Garcia Redondo, que era diretor e redator chefe; em 1916, Simões Pinto assumiu a função de diretor literário; em 1918, Moacyr Piza o substituiu e permaneceu até 1922. A revista ainda mantinha laços editoriais com o grupo de *O Estado de S.Paulo*, e, paulatinamente foi sendo modernizada, constituindo-se em um empreendimento comercial de sucesso como mostra Moraes. (2007).

A revista *A Vida Moderna* media 19cm x 28cm, tinha mais ou menos 40 páginas por exemplar, divididas em duas ou três colunas, porém, este número oscilava bastante. Sua periodicidade começou em 1907 como quinzenal, durante o período de 1912 a 1914 passou a ser semanal, e, a partir de 1915, voltou a ser quinzenal até o fim de sua publicação em 1929, com um total de 533 exemplares publicados.

O conteúdo era variado. Trazia muitas biografias de figuras relacionadas à Política, Artes, Ciências, História, além de comentários sobre empreendimentos industriais e comerciais de São Paulo; produtos novos, geralmente relacionados à higiene e à beleza; fazia coberturas de festas, eventos, Primeira Guerra Mundial e esportes da classe social paulista mais alta, mostrando personalidades da sociedade e do meio político, além de fatos e comentários sobre bares, salões e teatros. O tema – política – era presença constante por meio de fotos e notícias sobre os prefeitos, governadores, presidentes ou sobre candidatos a cargos políticos e sobre suas respectivas famílias, tema este reforçado e ironizados pelas charges. (Cf. Moraes, 2007)

O periódico era considerado moderno, ao mostrar conteúdos iconográficos em praticamente todas as suas páginas. Trazia muitos desenhos, caricaturas, charges, vinhetas e histórias em quadrinhos, mas principalmente fotografias que eram a grande “moda” para a época e *A Vida Moderna* trazia muitas vezes fotos de páginas inteiras. Hoje essa revista é uma das fontes iconográficas mais requisitadas para pesquisa e divulgação desse período do início de século paulistano.

Apesar dessa revista apresentar-se como de variedades e, aparentemente sem qualquer compromisso com a literatura, a presença de textos literários foi constante e intensa em suas páginas. Werneck Sodré, historiador brasileiro da imprensa, afirma que, a partir do início do século XX, a literatura alcança uma maior presença no conteúdo das revistas denominadas de variedades.

As revistas ilustradas, aparecendo na fase em que imprensa e literatura se confundiam e como que separando, ou esboçando a separação entre as duas atividades, submeteram-se, inicialmente, ao domínio da alienação cultural então vigente, buscando emancipar-se depois ao se tornarem principalmente mundanas, e até femininas umas, e principalmente críticas outras. (Sodré, 1999, p. 32).

Todo periódico que se prezasse tinha suas seções literárias. *A Vida Moderna* não era diferente e possuía uma quantidade considerável de literatura em seu conteúdo como a seção de crônicas, que mudou de nome por várias vezes sob os títulos *Chrônica*, *Chroniqueta*, *Crônica do Rio*, *Chronica Fotográfica*, *Ver e Falar*, *Moscas e Cabelos Moscas*, *Sol de Portugal* e, algumas vezes, aparecia sem título específico. Essa seção foi uma das poucas que pode ser considerada permanente e que esteve presente em todos os exemplares, aparecendo muitas vezes na página do expediente, ocupando cerca de uma coluna e meia a duas colunas, mas também aparecendo ao longo da revista, chegando a apresentar até quatro crônicas por exemplar. Era assinada por vários autores e não possuía ilustrações. (Cf. Moraes, 2007)

Nesta seção destacavam-se as crônicas publicadas sob o título “Sol de Portugal”, assinadas sempre por Orlando Marçal, em alguns exemplares da revista, durante os anos de 1914 e 1915, sempre com lugar de destaque, geralmente no centro da revista, ocupando-se da vida política e social de Portugal.

A poesia era uma constante na revista e apesar de representar cerca de 70% da parte literária da revista, muitas vezes não era publicada em uma seção específica, mas aparecia sob o título “Sonetos” ou “Sonetinos”, ou se alternava com fotos ou gravuras, que apareciam em páginas inteiras. Pequenas poesias eram publicadas em meio a outras seções, pois, sempre, o nome em destaque era o da própria poesia, assinada por autores como Gomes Cardim, Carvalho Aranha, Themudo Lessa e Oscar Brisola, dentre outros.

Os contos também eram muito publicados. Apareciam de maneira dispersa e sem um nome específico da seção ao longo da revista. Existiam também os contos na seção infantil e em épocas especiais como as do Natal. A seção *Livros e Autores* possuía espaço pequeno na revista, além de não aparecer em grande parte dos exemplares. Uma coluna que oscilava muito, publicada poucas vezes, denominada *Artes e Letras*, trazia notas sobre exposições de artes, novos livros e peças de teatro.

Os autores com trechos de seus textos publicados em *A Vida Moderna* ou que foram alvo de referência por meio de homenagens, poemas ou notas são: Camões, Vieira, Garrett, Herculano, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão.

À vista do que foi comentado acerca dos dois periódicos publicados na cidade de São Paulo – *O Estado de S.Paulo*, *A Vida Moderna* – a recepção da literatura portuguesa estava sintonizada com os autores canônicos – Camões, Padre Antônio Vieira, os da primeira metade do Século XIX (Garrett, Alexandre Herculano) e os da segunda metade, a Geração de 70, (Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Teófilo Braga, Guerra Junqueiro, Antero de Quental).

Pensando no público leitor brasileiro, pode-se concordar com Jauss (1984: 81). quando diz que “[...] a História da Literatura é um processo de recepção e produção estética que se efetiva na atualização de textos literários realizados pelo **leitor**, que os conhece; pelo **escritor** que se transforma, por sua vez, em produtor, e pelo **crítico** que reflete sobre tudo isso.”

Tomado essas verificações e reflexões, pode-se concluir que se o leitor desses periódicos atualiza, pela leitura, textos românticos da primeira metade do século XIX, nos inícios do século XX, momento pré-modernista brasileiro, verifica-se que o cânone estético vai sendo elaborado, à medida que a obra se situa entre o texto e a subjetividade daquele que o recebe.

Confirma-se, assim, a integração da literatura e dos escritores portugueses referidos à comunidade da cidade de São Paulo, que, neste período tem a literatura

ajustada ao sistema oficial (jornais, salões, academias, correntes de opinião), à ordem burguesa tradicional conforme os padrões da classe dominante, passando a literatura a ser um elemento da ordem social. Diz Antonio Candido “[...] talvez nunca tenha havido em S.Paulo uma coincidência tão grande entre a inspiração dos criadores, o gosto do público, a aprovação das elites.” (1975:159).

Nessa perspectiva, pode-se dizer que a literatura/cultura portuguesa, participou da vida social e intelectual, contribuindo para as formas de sociabilidade na caracterização das diferentes etapas da literatura brasileira em São Paulo. (Cf. op. cit, p. 142).

Referências bibliográficas

- BOSI, Alfredo (1967). *A literatura brasileira: o pré-modernismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, v.5. *A Vida Moderna* (1907-1922). São Paulo.
- BROCA. Brito (1956). *A vida literária no Brasil-1900*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.
- CALDEIRA, Jorge. Julio Mesquita, fundador do jornalismo moderno no Brasil. In: MESQUITA, Julio (2002). *A guerra (1914-1918)*. São Paulo: Terceiro Nome, v.1 p. 21-33.
- CANDIDO, Antonio (1975). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4. ed. rev. São Paulo: Nacional.
- CATÁLOGO de literatura portuguesa. Assis, 2006. Disponível em: <www.cedap.assis.unesp.br/publicacoes/literatura_portuguesa/literatura_portuguesa.html>. Acesso em: 19 abr. 2008.
- DEL FIORENTINO, Teresinha Aparecida (1982). *Prosa de ficção em São Paulo: produção e consumo (1900-1922)*. São Paulo: HUCITEC; Secretaria de Estado da Cultura.
- FREITAS, Affonso A.de (1915). *A imprensa periódica de São Paulo: os seus primórdios em 1823 até 1914*. São Paulo: Tipografia do “Diário Oficial”.
- JAUSS, Hans Robert (1994). *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática.
- MARTINS, Ana Luiza (2001). *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp:Imprensa Oficial de São Paulo.
- MORAES, Juliana Lopes (2007). *A vida moderna (1907-1922), o periódico-vitrine da cidade de São Paulo: tempos de modernidade com um leve toque português*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Assis.
- MÜLLER, Fernanda Suely (2007). *Ruptura ou tradição? A crítica e a literatura portuguesa em O Estado de S.Paulo no pré-modernismo brasileiro: 1900-1911*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- O Estado de S.Paulo* (periódico). 01 jan.1900 – 31 dez. 1922.
- RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G (1995). *Dicionário de Comunicação*. 2.ed. São Paulo: Ática.
- SODRÉ, Nelson Werneck (1966). *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ZILBERMANN, Regina (1989). *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática. (Fundamentos, 41).

De lagartos e sereias: a ficção real de José Saramago e René Magritte

Saulo Gomes Thimóteo
Universidade Federal do Paraná

Palavras-chave: José Saramago, René Magritte, Alegoria, Fantástico, Conscientização

Resumo: Na obra do escritor português José Saramago, o que se observa é um narrador que analisa criticamente a realidade, metamorfoseando-a em alegorias. Com o pintor belga René Magritte surge uma ultra-realidade – típica do movimento surrealista – em cada quadro, mas que usa como tema possíveis associações e pontes entre a representação e a realidade. Assim, o presente trabalho busca aproximar literatura e pintura no que ambas as artes podem ter de similar: uma forma de representar a realidade, dissociando-a, porém, do “senso comum”. E é na obra de artistas como José Saramago e René Magritte que as pontes entre o imaginário e o concreto se multiplicam e acabam por criar acessos inusitados para aqueles que compartilham de suas observações.

1. Introdução

A utilização da obra de arte como modo de causar um estranhamento no leitor é uma das tentativas de conscientização referenciadas pelos formalistas russos. E, ao aproximar realidades que tendem ao fantástico, o que artistas como José Saramago e René Magritte fazem é apresentar novas formas de ver ao seu público, formas de escape ao senso comum, para que observem a realidade de maneira mais analítica.

Com temáticas em que se verificam um deslocamento do real, os dois autores buscam os objetos que se escondem nos objetos que se vêem, em palavras do próprio Magritte (*apud* MEURIS, 2007: 48). Essa ficção criada possui uma ponte significativa com o real, e é por meio dela que seus leitores (tanto dos textos quanto dos quadros) descobrem uma outra realidade oculta, latente, que se revela como uma constante ruptura com a configuração padrão do existente. E, como foi salientado por José Saramago em entrevista a Carlos Reis, o artista possui em seu estilo e forma de ver «uma espécie de necessidade de não ocupar só o espaço em que está, de se abrir e de abranger o que está ao lado.» (REIS, 1998: 100). Cada um falava de si, mas essas duas falas aplicam-se também a todos os autores que querem compreender e apresentar o mundo em que vivem, sabendo que é plural.

As diferentes formas de arte possuem uma intenção primária de referir-se a algum aspecto da realidade e com ela, muitas vezes, perpetua-se um diálogo conflituoso. Segundo Herbert Read: «A arte é ao mesmo tempo uma atividade que refina as sensibilidades e uma atividade que inventa e aperfeiçoa símbolos de discurso – esses dois aspectos da vida humana são inseparáveis: a auto-integração e a intercomunicação.» (READ, 1967: 199). E nota-se, na obra de Saramago, a ideia de traçar relações entre o mundo observado pelo escritor e novas possíveis leituras desse mundo. Apresentando discursos provenientes de diferentes esferas, o autor vai construindo, em sua obra, uma comunicação (sobretudo com o leitor) que visa ao aprimoramento da consciência e da análise do lugar do homem em sua relação com o mundo. Magritte, por seu termo, inventa uma nova realidade com base em objetos reais, isto é, o artista encara o mundo visível de uma maneira a descobrir novos significados não percebidos até então. Apli-

cando essas ligações, o pintor vai revelando em sua obra um traço pre-ciso e realista para compor situações e cenas de total surrealidade, além de conseguir reabrir diferentes formas de diálogo (artista e realidade, obra e observador, observador e realidade) para alcançar novas maneiras de desvendar o mundo.

2. Três ideias em revista

Em meio à multiplicidade de enfoques possíveis para as obras de René Magritte e de José Saramago, este artigo ater-se-á em três ideias que atuam como pontos de ligação entre a obra de ambos. São elas: a imagem, a alegoria e o fantástico. As três funcionam, também, como uma forma de gradação, sendo cada uma um novo degrau em que se acrescentam conceitos e referências.

2.1. A imagem e a imitação

A forma de retratar o mundo e os detalhes que o compõem muda conforme a época e a área artística. Se, para Manet, por exemplo, um quadro era as cores que se associam segundo uma certa ordem antes mesmo de uma mensagem, para Magritte acontecia justamente o oposto. Para o pintor belga, a composição e a mensagem deveriam estar associadas. E a imagem pretendida deveria não apenas imitar o real, mas sim criar associações imprevisíveis.

Dessa forma, a imagem pode funcionar como um instrumento de conhecimento, pois vê o mundo e o interpreta. Segundo Ernst Gombrich, uma imagem não é uma reprodução da realidade, «mas o resultado de um longo processo, durante o qual foram utilizados alternadamente representações esquemáticas e correções» (*apud* JOLY, 1999: 60). O que se pode perceber, ao analisar os quadros magrittianos, ou os livros saramaguianos, é que, para os dois artistas, é necessário um período de maturação, no qual a realidade é absorvida para ser re-interpretada e consolidar a obra como o fruto desse trabalho.

Conforme definição de Marcel Paquet, sobre a obra de Magritte, as imagens do artista sempre se constituem como «une image réfléchie, une image pensée. (...) L'image peinte n'est jamais une simple apparence, c'est-à-dire une apparence qui tromperait l'œil en se faisant passer pour la réalité qu'elle représente» (PAQUET, 2006: 67). Esse «engano» que a arte proporciona, ocorre quando há a inversão das expectativas do leitor, quando a imagem foge ao usual e apresenta uma inovação feita por seu criador após pensar sobre o mundo e sobre o real.

E é a capacidade de criar novas leituras do real que relaciona ambos os autores, pois, como Fernando Guimarães sugere, a realidade «encontra-se, ao mesmo tempo, sujeita à imitação, à representação e à imaginação. A percepção seria o processo que interligaria o próprio real com os meus sentidos, com o meu pensamento, com a minha imaginação». (GUIMARÃES, 2003: 16). José Saramago e René Magritte, cada qual em sua área de atuação, fazem de suas obras ferramentas de instigação para os leitores enxergarem as imagens que estão ocultas na realidade. Assim, é revelada a interpretação própria do artista, mas não se descarta a visão do receptor (pelo contrário, acaba por fomentá-la). Das imagens criadas por ambos, deflagra-se um conhecimento particular da realidade, tendendo para as alegorias, justamente por encontrarem nos sentidos subterrâneos uma via mais fácil de ligação com o seu leitor.

2.2. A alegoria e o símbolo

Como um segundo passo, rumo ao aprofundamento das noções que movem as obras de Saramago e Magritte, a alegoria funciona como uma ficção intencional, que procura desvendar aos olhos do observador aspectos externos à sua linha de visão. Se a imagem, conforme visto anteriormente, configura-se como uma interpretação do real e não mera cópia, então a alegoria torna-se a construção de um conjunto para referenciar-se a outro, cabendo ao leitor estabelecer as ligações.

Conforme João Adolfo Hansen aponta sobre a alegoria, ela seria «tropo de salto contínuo, ou seja, toda ela apresenta incompatibilidade semântica, pois funciona como transposição contínua do próprio pelo figurado. Por isso, ela é também uma espacialização prevista do inteligível (ou próprio) no sensível (ou figurado).» (HANSEN, 1986: 14). O jogo entre o literal e o figurado, entre o concreto e o abstrato, é o que faz surgir a possível abertura da obra para as diferentes interpretações. E se, na obra de Magritte, por exemplo, encontra-se em *Ceci n'est pas une pipe*, o seu cachimbo (como sentido literal), passa-se logo em seguida para a afirmação de que aquilo não é um cachimbo (como sentido figurado). Atinge-se assim um novo sentido, ausente à primeira vista, o de que as representações brincam com o real, justamente por não o serem.

Nos saltos constantes que ocorrem entre o que está presente na obra e o que se pode apreender de sentidos, esbarra-se na questão dos símbolos utilizados e das disposições que os cercam. Deve-se observar então que, enquanto a alegoria pode-se supor como transposição de ideias abstratas para linguagem pictórica, Coleridge enfatiza que o símbolo «é caracterizado por uma transferência do especial [a espécie] no indivíduo, ou do geral [o gênero] no especial...; acima de tudo, pela transferência do eterno através do temporal e no temporal.» (*apud* WARREN & WELLEK, 1962: 237). E é precisamente o que ocorre, à guisa de exemplificação, em personagens saramaguianos como Blimunda Sete-Luas (*Memorial do Convento*), a mulher do médico (*Ensaio sobre a Cegueira*) ou o cornaca Subhro-Fritz (*A Viagem do Elefante*). Todos eles sintetizam em si características gerais de uma colectividade, concentram em suas ações e pensamentos um símbolo de algo maior do que eles próprios. Assim, os dois autores tencionam representar uma outra realidade, pautada por suas visões e pensamentos, da qual suas alegorias e símbolos configuram-se como lampejos e tentativas de alcançá-la.

2.3. O fantástico e o surreal

A literatura de cunho fantástico possui em muitos aspectos similaridades com a pintura surrealista. Um exemplo é a utilização de elementos deslocados de seu lugar de origem e inseridos em uma situação inverossímil. Todorov, ao teorizar sobre o tema, elencou quatro efeitos do fantástico (*apud* JOSEF, 2006: 201-2), verificáveis em maior ou menor grau de intensidade nas obras literárias, contudo, eles também podem ser aplicados à pintura surrealista, como se verificará a seguir.

Primeiramente, existe um «questionamento da narração como atividade da escritura e da escritura como tal», isto é, o autor apresenta em sua obra as ideias do próprio fazer artístico. Pode-se observar isso nos auto-retratos de Magritte, por exemplo (*A Perspicácia* ou *O Bruxo*), em que a imagem joga consigo mesma, criando uma cena consciente do seu papel meta-pictural, por assim dizer. Em segundo lugar, Todorov apresenta o «efeito de espelho», no qual a narração apresenta uma situação pautada pela realidade, configurando-se como uma forma de meditação cultural,

como se o fantástico pudesse conviver e fazer parte do mundo real. Como o Ricardo Reis saramaguiano surgindo em Lisboa em *O ano da morte de Ricardo Reis*. O terceiro fator é o «efeito do fantástico propriamente dito», ou seja, a aparição do elemento fantástico, no qual o leitor nota o deslocamento da realidade para um mundo de limites mais tênues e frouxos. É o que se percebe em quadros como *O modelo encarnado*, com suas botas-pés, ou *O império das luzes*, com uma casa envolta pela noite com um céu claro sobre ela. Por fim, aparece o «efeito de citação», a referência feita a situações anteriores ou a outros autores do gênero. Isso ocorre na obra de Saramago, por exemplo, com as personagens reais inseridas em *Memorial do Convento* (Domenico Scarlatti, Bartolomeu Lourenço de Gusmão), ou a inversão da história «oficial» em *O Evangelho segundo Jesus Cristo*. E essa forma de citação, além de permitir uma analogia com outras fontes e outras vozes, acaba ainda por revelar ao leitor a profundidade possível dentro da realidade e da História e suas variações.

E dessas características apontadas acima, a que melhor personifica e direciona o leitor para o elemento fantástico é a *aparición*, como Caillois a define:

É o que não pode aparecer mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranqüilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, se manifesta o inadmissível (*apud* CESERANI, 2006, p. 47).

Nas obras de José Saramago e René Magritte, a aparição vem sempre construída em torno de uma situação mais ampla, mais corriqueira. Em se tratando da pintura, dificilmente consegue-se um efeito do insólito baseado na insinuação gradativa, e as telas de Magritte configuram-se como um rompante, um choque frontal com seu observador – vide *A reprodução interdita (Retrato de Edward James)*. E Saramago, por orbitar o campo das letras, pode construir uma situação ao longo de várias páginas, fazendo com que o elemento fantástico trace seu curso discretamente durante a narrativa, tendo um momento de grande tensão no qual ele se revela (como se percebe em *O Homem duplicado*, no encontro de Tertuliano Máximo Afonso com António Claro, seu duplo).

E por tratar-se de analisar como se dá essa ficcionalização do real presente na obra dos dois autores, entrar-se-á agora numa pormenorização das técnicas e conceitos presentes em duas «apariciónes» dos autores: *O lagarto*, crônica de José Saramago, e *A invenção colectiva*, de René Magritte.

3. José Saramago: o construtor de lagartos

A produção cronística de José Saramago, que compreende os anos de 1968-74, como se pode verificar, é anterior aos romances que o tornariam um escritor famoso em todo o mundo. Mas já se verifica nas crônicas saramaguianas aspectos de interesse humano, político, social e, sobretudo, literário. Horácio Costa, ao teorizar sobre essa parte da obra do escritor português, observar que «por um lado, a crônica é um espaço privilegiado para o espraçamento do ser no registo de virtualmente todas as suas dimensões; por outro, muito do encanto que exerce sobre o público leitor vem de seu tom marcadamente *causeur*» (COSTA, 1997: 87-8). E nessa dupla abordagem da crônica, ora como algo de grandeza para o ser que escreve em toda a sua abrangência, ora como algo sem-cerimônias, íntimo, o que se percebe é que o cronista Saramago se apresenta como um questionador e construtor de situações das

mais diversas, encontrando voz nas páginas de um jornal, e fazendo de sua coluna um espaço de descobertas (próprias e alheias).

Com a crônica intitulada *O lagarto* (presente no livro *A bagagem do viajante*), o que o autor busca é contar uma história de fadas, mesmo que elas não apareçam na história. E logo entra em cena, como uma *aparição*, um lagarto «grande e verde» no Chiado, em Lisboa. O narrador prossegue na descrição: «Era um animal soberbo. Um pouco soerguido, como se fosse lançar-se numa súbita corrida, enfrentava as pessoas e os automóveis. O susto foi geral. Gentes e carros, tudo parou.» (SARAMAGO, 2004: 77). Com essa situação surreal posta, cria-se um panorama de todo o caos iminente que está ao redor do lagarto gigante. «uma multidão pálida nos passeios, automóveis abandonados em ponto morto – e de repente uma velha aos gritos» (idem: *ibidem*). De súbito, (para não esquecer que se trata de uma história de fadas) surge uma menina que vendia violetas, e larga o cesto, fazendo com que as flores tracem um círculo perfeito ao redor do animal, que continua imóvel.

Entra em cena, na seqüência, as forças policiais, elemento que se configura na crônica como o «efeito de espelho», supracitado. «De um lado, bombeiros com o material todo; do outro, forças armadas com todo o material» (idem: 78). Assim, se ocorresse efetivamente o caso de um lagarto gigante assombrando as ruas do Chiado, o mais provável seria mesmo que a população fugisse aterrorizada e a polícia intervisse. E a crônica continua descritivamente real (embora o tema não o seja) ao criar a seqüência do plano de assalto, verossimilmente: «Uma esquadrilha de aviões passou no céu, em observação, e do lado do Rossio começou a ouvir-se o chiar característico dos carros de assalto.» (idem: *ibidem*). Mas excluindo-se esses elementos, a narrativa é essencialmente fantástica, e encontra seu clímax quando o lagarto dá alguns passos e rompe a grinalda de violetas.

Como uma forma de retomada da premissa inicial, o cronista revela a interferência das fadas no momento crucial da trama, quando foi dado o sinal de avançar às forças armadas. Logo após o início do ataque geral, e das pessoas a seu salvo darem conselhos e opiniões todas contra o lagarto, ele transforma-se em uma «rosa rubra, cor de sangue, pousada sobre o asfalto negro, como uma ferida na cidade» (idem: *ibidem*). Diante dessa reviravolta – por interferência das fadas –, os atacantes hesitam. E a história conclui-se: «A rosa crescia, abria as pétalas, rescendia, lavava de perfume as fachadas encardidas dos prédios. (...) E então a rosa moveu-se rapidamente, tornou-se branca, as pétalas mudaram-se em penas e asas – e uma pomba levantou vôo para o céu azul.» (idem: *ibidem*). A construção feita na crônica é muito mais do que uma tentativa de conto de fadas, é uma visão alegórica e fantástica do próprio comportamento humano diante do «estranho», do diferente.

O lagarto surge como um símbolo do excluído, cuja reação nos demais nunca é favorável. Isso se nota no comentário do narrador sobre os conselhos e opiniões das pessoas para as forças armadas: «Tudo contra o lagarto» (idem: *ibidem*). A simbologia do lagarto, em referência à obra de José Saramago, pode ser associada a duas temáticas: a dos marginalizados e a dos reprimidos. Quanto à primeira, observam-se todos aqueles que, por não se adequarem a um grupo maior, tendem a ser postos de lado, como que invisíveis – os cegos indo para o hospício abandonado (*Ensaio sobre a cegueira*), a Europa distanciando-se política e fisicamente da Península Ibérica (*A jangada de pedra*). E, se o ocultamento não resulta, eis que surge a segunda vertente, a das vozes reprimidas por uma força superior – como João Mau-Tempo e seus colegas agricultores diante dos guardas (*Levantado do chão*), ou as

tentativas dos partidos políticos em reter a «epidemia» do voto em branco (*Ensaio sobre a lucidez*). Em suma, esta crónica vem para dar evidência aos que não conseguem se fazer ouvir e ver.

Como forma de inversão, ocorrem ainda mais duas metamorfoses (outro elemento característico da literatura fantástica) sucessivas da *aparição*, ou seja, do lagarto. Como rosa, que limpa a própria cidade que repudiara a sua forma anterior. E por fim, como pomba, que voa e desaparece, fazendo com que a história, futuramente, não pudesse mais ser confirmada na realidade, restringindo-se aos relatos de quem a conhecesse. Assim, retorna-se à ideia dos «contos de fada», discurso em constante citação por parte do cronista, como uma maneira de tornar sua narrativa parte de uma tradição. Isso se confirma no final do texto:

Uma história assim só pode acabar em verso:

*Calados, muitos recordam,
Na prosa de suas casas,
O lagarto que era rosa,
Aquele rosa com asas*

Há por aí quem não acredite? Eu bem dizia: isto de fadas já não é nada o que era. (idem: *ibidem*).

O narrador se justifica, em sua conclusão, diante da possível não-aceitação do leitor a um conto de fadas, mas agarra-se à própria vontade de a contar, talvez apenas para que alguma moral possa sobressair-se. E essa pode ser observada através do seguinte questionamento: Se a história era de fadas, quem seria, mais provavelmente, o «elemento estranho», o lagarto-rosa-pomba ou Lisboa e sua polícia? Dessa maneira, pode-se indagar também onde se encontra a voz de autoridade para julgar o que está deslocado? A crónica não fornece as respostas, ela simplesmente traça a necessidade do autor de expressar uma interpretação sua sobre o que observa dos homens e da realidade.

4. René Magritte: o revelador de sereias

As realidades surreais de René Magritte estão inseridas em um lastro de tempo de aproximadamente quatro décadas (1920-1960). E nelas, como o pintor belga declarou, inserem-se três elementos que são a base do processo de criação da imagem para ele: o objecto, a coisa que a ele se liga na consciência do artista e a luz que devia elevar esta coisa. (*apud* MEURIS, 2007: 108). Esse princípio pode ser aplicado ao quadro *A invenção colectiva* (1934) da seguinte maneira: um objecto existente apenas no imaginário colectivo (uma sereia) é apresentado em uma cena adequada à imagem que o artista faz dela (na areia de uma praia), mas a luz que incide sobre o quadro faz com que ocorra um estranhamento (é retratada, ao invés de como um ser metade mulher-metade peixe, como metade peixe-metade mulher).

A inversão feita por Magritte nesse quadro, assim como em vários outros de sua autoria, revela a poeticidade inserida no mistério que existe em todas as coisas. É essa a verdadeira intenção do pintor, convidar o observador a sentir as *aparições* que espreitam por trás dos objectos reais. Segundo Jacques Meuris: «Magritte, ao assumir nas imagens a verdade dos objectos e das coisas, agia como se a sua representação realista e as suas associações devessem provocar em nós a interrogação essencial para a qual o pressentimento do mistério nos arrasta.» (idem: 103). Criando

«o desconhecido com coisas conhecidas», como o pintor belga declarava, ele mostra em suas imagens como o fantástico está presente na realidade, além de uma alternativa de interpretar, escapando da mera imitação.

Conforme uma interpretação possível para o quadro supracitado, o que se nota é que ao se inverter os elementos do ser mitológico, é apresentar a idéia do confronto com uma irrealidade chocante, ao contrário da irrealidade ordinária que o imaginário colectivo acabou por criar. As suas maneiras de meditar sobre o real, mostrar a seu observador «l'incohérence de nos habitudes mentales, qu'elles fussent imaginaires et inconscientes comme dans l'exemple de la sirène, ou qu'elles fussent plus conscientes et plus symboliques» (PAQUET, 2006: 74). E talvez o esclarecimento gerado por esse confronto acabe por tornar seu observador alguém menos imerso no senso comum e que consegue apreender novos enfoques para o já-existente.

E essas abordagens, ao invés de chocarem pelo exagero, chocam pela serenidade. Possuindo o conceito do «feito de espelho», no sentido de representar a realidade como o pintor a vê, ele simplesmente insere jogos visuais de maneira a exigir uma segunda olhada, mais demorada e atenta, ao quadro. Um exemplo, além da *Invenção colectiva* é *A assinatura em branco* (1965), no qual está uma mulher andando a cavalo em meio às árvores, porém existem diferentes incoerências espaciais, que geram uma ilusão de óptica no espectador. Apesar de ser uma cena retratada com traços detalhados, que evocam uma abrangência maior, o pintor distorce a realidade justamente para espelhar algumas possíveis inversões e leituras.

Por se tratar de um pintor inserido em uma história da arte, Magritte acaba por utilizar-se dos «efeitos de citação», seja como forma de seguir uma tradição, seja como maneira de referenciar algum aspecto de pintores precedentes. Quanto ao primeiro caso, a técnica de símbolos de De Chirico foi uma abordagem a qual Magritte usava em muitos quadros de sua primeira fase. Ao passo que as vanguardas européias, de um modo geral, fizeram com que a sua obra consolidasse-se como uma mescla entre o surrealismo e o realismo. E, no tocante às referências a aspectos de pintores anteriores, pode-se observar a releitura, ou perspectiva, magrittiana para quadros como *Le balcon*, de Édouard Manet, ou *Madame récamier*, de Jacques-Louis David. Nesses, as pessoas presentes nos quadros originais são substituídos por caixões, talvez como uma simbologia de que as mensagens e estilo representados na pintura daquela época não mais encontram lugar em um mundo cada vez mais adentrado no modernismo.

Trazendo em seus quadros uma reprodução fiel da sua visão do mundo, Magritte busca questionar-se e convidar seus leitores a analisar o real. E através das suas associações, o pintor cria desvios da lógica, elementos que tendem ao fantástico, tendo como fundamentos o usual existente. E, ao deparar-se com essas telas, o observador deve contornar as leituras primárias e descobrir outras intenções ocultas. Conforme observa Marcel Paquet:

Seule une telle vision méditative permet d'entrer dans le jeu subtil des énigmes de Magritte, ce qui ne veut pas dire permettre de s'emparer du mystère comme d'une chose que l'on pourrait posséder ou acheter. Ce que la réflexion permet d'atteindre, c'est la sensation du mystère, aucunement un concept, une recette ou une clé. (idem: 41)

O fato do mistério das coisas nunca ser plenamente atingido, devido à sua abstração, é o combustível para que Magritte procure, durante toda a sua obra, arranhar e vislumbrar algum aspecto desse elemento. Ao subverter sentidos, criar novas parti-

cipações, o pintor belga revela ao seu leitor as conclusões a que chegou e delega-o poderes para prosseguir em outras associações e descobrir, na realidade em que está inserido, toda a imensidão que se oculta por trás das coisas comuns.

5. Conclusão

As obras de artistas como José Saramago e René Magritte trazem para seus leitores maneiras de posicionar-se diante do mundo. Criam novas imagens e situações, irreais por vezes, com o intuito de evidenciar diferentes caminhos de interpretação e leitura. Segundo Arthur Schopenhauer, o dom do *gênio* se revela quando o artista consegue desvelar o essencial das coisas, descobrindo-as. E quando ele empresta esse dom da visão ao seu leitor, como se lhe emprestasse os olhos, surge então as técnicas da arte. (SCHOPENHAUER, 2003: 85). O escritor português chama a atenção de seu leitor para as deformidades humanas e sociais que ele presencia ou simboliza. Criando um lagarto no Chiado, Saramago mostra como as pessoas se portam diante do diferente, além de uma espécie de lição de moral (lembrando-se que se trata de um conto de fadas). O pintor belga, por seu termo, revela uma inversão do imaginário colectivo, justamente para fazer com que as convenções impostas sejam revistas, e abra-se espaço para novas leituras do real.

É necessário visitar essas obras, assim como de vários outros autores, para descobrir as infinitas possibilidades de ver o mundo. A fuga do senso comum, algo que ambos apregoavam (cada um a seu modo), deve ser buscada como uma forma de construção da consciência diante da sociedade. E, por meio da arte, surge a oportunidade do leitor para um maior envolvimento e uma maior descoberta das coisas e de si mesmo.

Referências bibliográficas

- CESERANI, Remo. (2006) *O fantástico*. Trad: Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR.
- COSTA, Horácio. (1997) *José Saramago – o período formativo*. Lisboa: Caminho.
- GUIMARÃES, Fernando. (2003) *Artes plásticas e literatura – do romantismo ao surrealismo*. Porto: Campo das Letras.
- HANSEN, João Adolfo. (1986) *Alegoria*. São Paulo: Atual.
- JOLY, Martine. (1996) *Introdução à análise da imagem*. Trad: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.
- JOSEF, Bella. (2006) *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- MEURIS, Jacques. (2007) *Magritte*. Trad: Casa das Línguas, Ltda. Köln: Taschen.
- PAQUET, Marcel. (2006) *Magritte*. Köln: Taschen.
- READ, Herbert. (1967) *As origens da forma na arte*. Trad: Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- REIS, Carlos. (1998) *Diálogos com José Saramago*. Lisboa: Caminho.
- SARAMAGO, José. (2004) *A bagagem do viajante*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHOPENHAUER, Arthur. (2003) *Metafísica do belo*. Trad: Jair Barbosa. São Paulo: Ed. UNESP.
- WARREN, Austin; WELLEK, René. (1962) *Teoria da literatura*. Trad: José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América.

Efemérides

“Uma Ilha Além-Mar ou a nostalgia do Paraíso Perdido em Cabral do Nascimento”

Ana Salgueiro Rodrigues¹

*Corre-me a noite longa e agitada
Abro os olhos depois, e esfrego os cílios,
E vejo ainda a funebre embaixada
Que vai naquêla triste madrugada
Levar-me a vida, além, terra d'exílios...
[...]
E eu fico sempre, sempre olhando o Oceano
Côr de palha de milho e de restolho.
Para longe levando o meu engano,
Caravelas correndo a todo o pano
Passam me em frente dos cerrados olhos...*

Cabral do Nascimento, “Litoral” (1917c, sic)

Palavras-chave: Nostalgia, exílio, ilha, absoluto, Paraíso perdido

Resumo: Cruzando vários textos de Cabral do Nascimento publicados em 1916-17, e não esquecendo nem o contexto sócio-político da época, nem a ambivalente e parcial filiação do autor quer nas estéticas finisseculares, quer no Integralismo Lusitano, a comunicação que se segue pretende questionar a génese do “poemeto épico” *Além-Mar*, propondo uma leitura simbólica desta narrativa. Não recusando a perspectiva que defende tratar-se, este texto, de um relato poético da viagem histórica de Zarco até à Madeira, seguiremos uma outra leitura, vendo em *Além-Mar* (e em outros textos do poeta) uma profunda reflexão sobre a condição do Homem moderno, confrontado com as suas limitações e com o vazio deixado pela erosão gradual do pensamento religioso. A busca da *Ilha-Além-Mar* revela, acima de tudo, aquilo de que nos fala George Steiner (2003): a “profunda e inquietante nostalgia do absoluto” que atormenta o Homem contemporâneo.

A 6 de Abril de 1916, ou seja, cerca de um mês após a declaração de guerra a Portugal pela Alemanha e quando o país ainda estava longe de resolver a crise geral que a implantação da República não sanara e a qual se arrastava desde finais do séc. XIX, Cabral do Nascimento fazia sair no *Diário da Madeira* uma crónica intitulada “Notas desvairadas”, com a datação imprecisa: uma «perversa manhan de Março» (1916: 2).

Esta crónica será o principal objecto de estudo da nossa comunicação, ainda que inicialmente tivéssemos equacionado a hipótese de tratar o tema em análise, partindo da leitura de um outro texto mais extenso do autor, publicado na mesma época: *Além-Mar. Poemeto épico que fez Joam Cabral do Nascimento para narrar a história tormentosa das Caravelas que aportaram à Ilha do Senhor Infante na madrugada do século XV*². Neste último caso, trata-se de um “poemeto épico” que, como subli-

¹ Doutoranda em Literatura Comparada, bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

² Sabe-se hoje da existência de três versões de *Além-Mar*: aquela a que aqui aludimos e que foi publicada em 1917; uma datada de 1928 ou 1929, segundo indicações de Mónica Teixeira (2005: 417 e 453), mas à qual não conseguimos ter acesso; e uma outra datada de 1933, ainda consultável em algumas bibliotecas,

nha o próprio autor no final do livro, reproduzindo o estilo das fórmulas de fechamento das crónicas antigas³, foi “Escrito na Cidade do Funchal em o dia 29 de agosto de 1916” (Nascimento, 1917: 15, sic), vindo a ser impresso, meses mais tarde, já em Lisboa, “aos 8 de Fevereiro do ano de 1917 da era de Cristo, e IIIº da Guerra Europeia” (1917: 16). Note-se, desde já, que esta fórmula de encerramento do texto, para além de emular o estilo discursivo das crónicas quinhentistas, sublinha também a filiação cristã do poema, assim como o contexto da Primeira Guerra Mundial, não devendo nós esquecer que, a 3 de Dezembro de 1916, o Funchal fora torpedeado pelos submarinos alemães⁴, facto que agravaria o sentimento de crise e vulnerabilidade experienciado na ilha.

Um dos objectivos desta comunicação será, precisamente, demonstrar até que ponto “Notas desvairadas” pode ser lida como um dos textos que permite compreender a génese de *Além-Mar*, abrindo novas hipóteses de leitura para a obra de Cabral do Nascimento.

Mas regressando a essa indefinida e “perversa manhan de Março” de 1916 e à crónica por ela suscitada, leiamos as palavras do cronista:

Foi hoje, de manhan, ao acordar, olhando a cinza liquefeita da chuva e ainda surprezo das horas altas, que me veio ao paladar da memória o sabor adstringente do meu Passado[...]. Esta perversa manhan de Março, molhada de anseio e tristeza, anda a recordar-me em volta a dolorida história do nosso amor...[...] Todos os dias cruzo as aleas do jardim em que me exilei [...]. O que eu sonho, meu Deus, o que eu revivo! [...]. Lembro-me ás vezes que fui Príncipe, e andei nos braços de Infantas loiras, que me deixaram cego.

As minhas saudades são um montão de ruínas. E os lagos em que me banhei ficaram para sempre silenciosamente tristes [...]. Perdi-me para sempre do meu Passado [...]. O portão de ferro enferrujou. Espreito pelas grades como se olhasse para dentro de mim.

Em meu redor há sempre um círculo de saudade, muito negro, muito grande, muito denso. É talvez por ser negro que não o vejo. Mas sinto-o.

Quando pensei se tudo isto seria sonho, notei que estava acordado. Não é preciso dormir para sonhar [...]. Que tortura! Não saber se estou sonhando!

Oh, a epopeia dos barcos á véla! Bartolomeu, Gama, Cabral! E então Zarco! Sonho que fui navegador. Parti uma noite de Sagres, numa caravéla muito esguia e muito leve. Dissera adeus ao Infante. A meu lado, iam os companheiros rudes, adormecidos na incerteza do sonho... Não me recordo se havia luar. Navegamos [...]. Noites maiores do que os dias.

Uma tarde, porem, encontramos uma Ilha. Não sei o que se passou. A minha memória morreu afogada no mar.

que apresenta variações bastante significativas relativamente à primeira versão. Para além de outras alterações, notem-se, na versão de 1933, desde logo: a modernização do aspecto gráfico e linguístico (abandono da letra gótica na capa e dos arcaísmos ao longo do texto); o desaparecimento da fórmula de abertura e fechamento do poema, assim como da epígrafe; o menor destaque dado à figura de Zarco, passando o protagonismo para o colectivo dos navegadores; o apagamento da importância dada, na primeira versão, ao par Ana d'Arfet e Roberto Machim; o enfraquecimento do tom místico-simbólico e da nebulosidade lendária que se evidenciam indiscutivelmente na versão de 1917; etc.

³ Como sublinhámos na nota anterior, a primeira versão de *Além-Mar* caracteriza-se pelo tom arcaizante e pela imitação das crónicas antigas. Vejam-se os ecos das crónicas quinhentistas quer no aspecto gráfico da capa, quer na fórmula de abertura e fechamento do poema.

⁴ Durante os conflitos da Iª Guerra Mundial, a ilha da Madeira foi atacada duas vezes pelos submarinos alemães: uma a 3 de Dezembro de 1916; outra a 12 de Dezembro de 1917.

E depois, e depois? Ah, eu pressinto em tudo isto o enorme segredo da minha nostalgia...

Lisboa.

Cabral do Nascimento (1916, 2, sic).

No fragmento da crónica aqui citado, torna-se evidente a adesão do jovem escritor monárquico, ainda estudante recém-chegado à Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa (Outono de 1915), às estéticas simbolista e decadentista que marcariam a fase juvenil da sua obra, iniciada no Funchal, por volta de 1914⁵. Neste sentido, Cabral do Nascimento dá mostra de ser um dos autores que, como notou José Carlos Seabra Pereira (2003, 14), fizeram perdurar o simbolismo e o decadentismo no meio literário português, ora sob forma mais epigonal, ora fundindo-se com os neo-romantismos seus coetâneos, mesmo depois da emergência do Primeiro Modernismo.

De gosto finissecular, sublinhamos na crónica de Cabral do Nascimento não apenas o recurso a um certo rebuscamento vocabular, ou a evocação da nebulosidade cidadina, ou ainda a representação do artista aristocraticamente exilado que, tocado pela nostalgia, encontra na *rêverie*, à la Baudelaire, uma compensação possível para a vida decadente e entediante da realidade exterior. Mas, sobretudo, gostaríamos de destacar, no fragmento textual citado, a opção inequívoca por uma estética da sugestão, que desde logo se evidencia na ambígua datação do texto – a “perversa manhã de Março, molhada de anseio e tristeza”. Esta referência temporal, para além do diálogo implícito que estabelece com Camões⁶, não pode também deixar de ser lida como uma alusão possível ao famigerado dia que determinara a entrada de Portugal na guerra. Aliás, a referência a esta dolorosa circunstância histórica surge igualmente inscrita na fórmula de encerramento de *Além-Mar*, demonstrando que, embora não tendo tratado ostensivamente o tema da guerra europeia, a obra literária de Cabral do Nascimento nem por isso deixou de ser sensível a esse evento e aos problemas humanos e metafísicos por ele suscitados⁷.

⁵ Em 1914, CN, ainda estudante do Lyceu do Funchal, onde já se destacava nas actividades de âmbito cultural, segundo notícia do *Diário da Madeira* de 18 Dez. (Anónimo, 1914), dá início à publicação dos seus textos (poesia e prosa) na imprensa periódica local, nomeadamente no *Diário da Madeira*. Ver, p. ex.: a carta-soneto “Pessimismo”, datada de 19-06-1914; o artigo “Dualidades históricas. Napoleão e Nero. A guerra” publicado a 08-11-1914, onde, sob a assinatura J.C. (que voltará a usar mais tarde em muitos dos seus artigos e crónicas publicados em periódicos madeirenses), comenta, desencantado, as ambivalências da História e as atrocidades desumanas da guerra; ou o poema “Ambos” de 13-12-1914. Já em 1915, ano a partir do qual passará a colaborar regularmente não só no *Diário da Madeira*, mas em outros jornais locais, CN publica dois poemas no *Almanaque Ilustrado do Diário da Madeira* relativo ao ano de 1914: “Arrependimento” (p.52) e “Five o’clock tea” (p.54). A propósito desta colaboração ver o vasto e importante (mas ainda incompleto, sublinhe-se) levantamento de Luís Marino divulgado por Mónica Teixeira (1997, 135-141).

⁶ Ver, em particular, o soneto “Aquele triste e leda madrugada” (caracterização da manhã; separação dos amantes; situação de exílio de um dos protagonistas; ...). Camões é um dos autores cuja sombra paira sobre toda a obra de CN. Por um lado, veja-se o diálogo intertextual que o autor madeirense estabelece, no interior dos seus textos, com o poeta quincentista, p. ex., na preferência dada a géneros e formas poéticas praticados por Camões, como o soneto ou a cantiga no *Cancioneiro* (Nascimento, 1976) e como a narrativa épica, a oitava e o decassílabo em *Além-Mar*; ou, a um outro nível, na retoma de alguns *topoi* camonianos como o da viagem marítima que conduz os navegadores a uma ilha, em *Além-Mar*, ou o da impossibilidade de reverter o tempo e recuperar o passado. Por outro lado, importa também não esquecer toda a reflexão desenvolvida por CN, ao longo da sua vida (e em especial na década de 1920) sobre a épica e sobre o próprio Luís de Camões – ver bibliografia de Teixeira (1997).

⁷ Lembrar também o artigo “Dualidades históricas. Napoleão e Nero. A guerra” referido anteriormente (1914).

Como demonstrou Rosa Maria Martelo no seu estudo sobre a referencialidade em poesia (1998), a não adopção de mecanismos de referência denotativa (i.e., em que a linguagem procura dizer de modo transparente e unívoco uma dada realidade), não inviabiliza que um determinado texto (verbal, pictórico, musical...) possa, efectivamente, referir essa mesma realidade, mas de forma mediada ou em segundo grau. Se o primeiro tipo de referência era postulado pelas estéticas realista e naturalista, a segunda viria a ser advogada, contra as primeiras, pelos simbolistas. Rosa Maria Martelo questiona, assim, o carácter exclusivamente auto-télico e auto-referencial da literatura simbolista, sugerindo que, se o conceito de arte empenhada parece estar arredado da poética finissecular, nem por isso deixa de ser legítimo ler em muitos dos seus textos uma *imago mundi* em segundo grau⁸. Mais ainda, acrescentamos nós, quando se trata de uma crónica, como no caso de Cabral do Nascimento aqui em análise, género que, por natureza, se encontra intimamente ligado ao mundo empírico, tomando-o, de modo mais ou menos subtil, como objecto do seu discurso.

O privilégio dado por Cabral do Nascimento a uma poética de *redescricao* do mundo⁹, não apenas nesta crónica, mas em toda a sua obra lírica – mesmo a que se segue a 1932, ano em que, com *Litoral*, o poeta inaugura, segundo vários críticos, a fase madura da sua obra¹⁰, parece ter sido uma das heranças legadas pelo convívio inicial do poeta madeirense com a estética simbolista. Recusando-se a simplesmente *descrever* a realidade que o circunda¹¹, o poeta madeirense prefere *redescrevê-la*: seja, por exemplo, através do recurso à metáfora, à alegoria ou ao símbolo, como já se anuncia nesta crónica e voltaremos a encontrar em *Além-Mar*; seja por uma espécie de jogo de mediação do olhar do sujeito, que descreve não o mundo em si, mas a impressão que este lhe provoca, como acontece na crónica em análise¹².

Neste sentido, a *imago mundi* apresentada em “Notas desvairadas” é, como sugere desde logo o próprio título da crónica, a de um universo caótico, sombrio e em ruínas, onde o ser humano, tomado por uma espécie de dissolução amnésica, já não consegue descortinar os valores do seu passado. Estes encontram-se aprisionados por trás da matéria decadente e férrea de um simbólico portão enferrujado que obstaculiza, em definitivo, o reencontro com as origens. Compreende-se, assim, que

⁸ Rosa Maria Martelo afirma: “a concepção do texto como reprodução do real [mimesis] e a sua formulação como re-produção, redescricao ou construção do mundo [...] Perante a desagregação dessa conceptualização do real [como dado positivo e pré-discursivo] a literatura deixava de poder funcionar como *imago mundi* e aparece como um espaço de resistência, em rota de colisão com o mundo [...] a questão levantada [por simbolistas e futuristas] não era a da não referencialidade, mas a do recurso sistemático a formas não denotativas de referência” (1998, 35-38). Acrescenta ainda: “música, [...] poesia, [...] pintura abstracta [...] não denotam nada e, no entanto, tal não significa que, por isso, deixem de mostrar ou exemplificar, o que constitui igualmente uma função referencial” (40-41).

⁹ A propósito do conceito de *redescricao* ver Ricoeur (1975).

¹⁰ O próprio CN aponta 1932 e *Litoral* como a fronteira entre uma fase de “Descaminho” (título que dará à colectânea que reúne alguma da sua poesia anterior) e uma nova fase (cf. entrevista a CN de 1967). Vários críticos destacam igualmente a existência de duas fases na obra do poeta: Lacerda, 1950; Gaspar Simões, 1963; Morão-Ferreira, 1989; e Teixeira, 1997 e 2005.

¹¹ Não esqueçamos que, para o Simbolismo, a opacidade do mundo empírico escondia uma outra e mais profunda verdade, apenas avistada pelos eleitos e representável, de forma aproximada, por uma linguagem simbólica (Seabra Pereira, 2003)

¹² Ainda a propósito da referencialidade, Nelson Goodman lembra que em nenhuma circunstância o homem representa o mundo, mas antes o que conhece dele (2006).

o cronista se assumia, implicitamente, como um Narciso cego e agónico que busca desesperadamente, nas também simbólicas águas dos lagos tristes e toldados, o reflexo, para sempre irredimível, do seu verdadeiro rosto, da sua identidade primordial. De igual forma, explica-se que a tortura infligida pela consciência de ser esta a sua situação actual o leve a embarcar, nostálgicamente, na evocação onírica das grandes viagens de descoberta.

Porém, no caso do cronista, transfigurado em navegador ao serviço do Infante¹³, a viagem empreendida não visa alcançar um novo mundo empírico. Essa viagem tê-la-iam feito, historicamente, Bartolomeu, Gama, Cabral e Zarco, navegadores citados no texto. A viagem referida por Cabral do Nascimento parece ser, antes de mais, uma viagem simbólica e mística. Uma espécie de *nostos* metafísico e temporal, em busca da contemplanção e resgate do passado original.

Configurando este passado sob a forma de uma ilha perdida num algures situável para lá do caos (aqui simbolicamente representado no mar e na escuridão da noite¹⁴), o cronista-viajante adopta uma concepção platónica de mundo e de origem, ao sugerir a crença de que, nessa *Ilha-além-mar*, se conserva intacta a Verdade absoluta da sua origem e da sua identidade. Não se trata, por isso, de uma ilha dotada de um nome próprio, de coordenadas geográficas e de uma territorialidade efectiva. É simplesmente uma ilha sem nome e despida de qualquer sinal de materialidade, que, mais do que um espaço, parece simbolizar um tempo: o do princípio dos princípios, o das origens míticas.

Nessa exacta medida, esta *ilha-tempo* insinua-se como refúgio idealizado, contra o tormento fracturante experienciado por um ser humano desvairado e à deriva. Daí que a ilha sem nome de “Notas desvairadas”, à semelhança da que encontraremos depois em *Além-Mar* (1917), seja uma Ilha maiúsculada¹⁵, num jogo gráfico que, associado à afirmação subsequente de que Ela será “o enorme segredo da” nostalgia do cronista, lhe confere o estatuto de ilha singular e absoluta, de Paraíso primordial perdido, *nesos* mítica, onde Cabral do Nascimento acredita poder reencontrar o perfil da sua identidade essencial.

No entanto, quer a insistência na pergunta “E depois, e depois?”, quer as reticências finais adensam o carácter angustiado e lacónico com que termina o texto. O cronista confessa-se incapaz de afirmar se a ilha enigmática que lhe foi revelada, quase mediunicamente, corresponde, de facto, à Ilha desejada ou se lhe foi efectivamente possível aportar às suas costas, ainda que em sonho. E não deixa de ser interessante verificar que para o cronista, que mais tarde viria a enveredar pela historiografia, mas nunca deixando de questionar as limitações inerentes ao discurso da História¹⁶, o problema do resgate do passado para o presente se coloque, precisamente,

¹³ Lembremos aqui a filiação monárquica de Cabral do Nascimento e a íntima ligação do Infante D. Henrique à mística Ordem de Cristo. *Além-Mar* apresenta-nos também um navegador ao serviço do “senhor Infante” (Nascimento, 1917).

¹⁴ Note-se que em CN o mar surge frequentemente como espaço caótico e como fronteira entre o imanente e o transcendente, a realidade experienciada e a desejada.

¹⁵ Em *Além-Mar*, a ilha anónima e desejada, podendo ser identificada com a Madeira, é também por vezes referida como a “Ilha”. Ver fórmula de abertura/subtítulo do poemeto.

¹⁶ Em meados dos anos 1920, CN publica vários artigos no *Diário de Notícias* do Funchal, onde reflecte sobre as características do discurso historiográfico (ver, p. ex.: Nascimento, 1926 e 1927). Uma das questões que levanta e que, de resto, já fora equacionada no artigo sobre Nero e Napoleão de 1914, é a da multiplicidade de leituras permitida por um mesmo facto histórico (ou factos históricos afins). Neste sentido, a historiografia aproximar-se-ia também da ficção, dado o seu carácter discursivo e subjectivo. CN chega mesmo a afirmar que a Cronologia seria, provavelmente, a forma mais legítima e menos sub-

pela incapacidade de o ser humano conservar a memória (sempre fragmentária e nebulosa) da Verdade absoluta e inequívoca daquilo que, para Cabral do Nascimento, teria efectivamente existido no pretérito.

Entre 6 de Abril de 1916, data da publicação de “Notas desvairadas” no *Diário da Madeira*, e 29 de Agosto de 1916, data que o autor assinala como o dia da redacção de *Além-Mar*, são vários os poemas onde Cabral do Nascimento retoma as imagens de um presente em desconcerto e em dissolução absolutos e de um Homem em ânsia desesperada por um mundo alternativo, que o salve do caos e da dor. Por exemplo, poemas como “Terra à vista”, publicado a 1 Junho, onde encontramos uma vez mais “as naus de Zarco”, em busca não da Madeira, mas de um místico “Além” que se vislumbra, mas ao qual não sabemos se “os bravos homens do infante” conseguem ou não aportar (1916a). O soneto “Furnas de Cavallum”, publicado a 15 Junho, onde surge um mundo apocalipticamente dominado por Satã, um ser livre e indomável, cuja obra de devassidão parece não poder ser travada nem mesmo por Deus, apresentando-se Este como uma figura sonhadora e enfraquecida, que parece viver alheada do mundo ou ser impotente perante o mal, a desordem e os gemidos de dor humana que se avolumam (1916b). Ou ainda o soneto “Hora de Nôa”, publicado a 27 Julho, cujo título evoca a nona hora canónica, correspondente às 3 horas da tarde, ou seja, a hora em que Cristo, à semelhança do próprio sujeito poético deste poema, dominado por um sofrimento atroz, questiona desesperadamente Deus sobre a razão que justifica o seu abandono e desamparo cósmicos (1916c)¹⁷.

Esta imagem grotesca e caótica do mundo, assim como a emergência de um certo misticismo e de uma espécie de fascínio por figuras heroizadas da História de Portugal explicam-se se tivermos em linha de conta não só a situação política, económica e social da Madeira, de Portugal e do Mundo em 1916, mas também o facto de, nesse mesmo ano, se registar uma crescente aproximação de Cabral do Nascimento ao Integralismo Lusitano de António Sardinha, pensador e poeta de quem, por

versava de escrever a História. Anos mais tarde, em carta a João Gaspar Simões, datada de 13 de Outubro de 1962, entre outras importantes informações bio-bibliográficas, CN sublinhará, uma vez mais, as suas reservas relativamente ao discurso da historiografia: “Aos dados biográficos que já conhece – dum homem que não tem história, apesar da sua vida já longa – pouco poderei ajuntar que seja de interesse para a interpretação da obra e do autor. Sabe que nasci no Funchal, em 1897, que estudei no liceu daquela cidade e me inscrevi, em 1915, na Faculdade de Direito de Lisboa. Aqui me relacionei com alguns poetas e artistas de Orfeu e publiquei o primeiro folheto de versos. Suspendi os estudos durante a guerra – os submarinos alemães corriam nosso mares – e continuei-os em Coimbra, de 1919 a 1922, data da formatura. Em Coimbra fundei, com outros, a revista literária Ícaro, colaborada por Teixeira de Pascoais, Eugénio de Castro, António de Sousa ...

Advoguei uns três anos, depois fui professor do Ensino Técnico Profissional (disciplinas de Direito Comercial e Economia Política) após exame de provas públicas realizado em Lisboa. Desse lugar pedi posteriormente licença ilimitada para aceitar o cargo de director do Arquivo Distrital do Funchal, cuja criação eu propusera e que instalei de alto a baixo. Mais tarde regresssei ao Ensino Técnico, transitando para as disciplinas de Português e Francês (ao abrigo duma reforma desse ensino) e hoje estou aposentado de Professor da Escola Ferreira Borges (antes do limite de idade, é claro...). Enquanto arquivista dediquei-me, malgré moi, a trabalhos históricos, publiquei uma revista da especialidade e fui nomeado académico correspondente da Academia Portuguesa de História.[...]” (Espólio de João Gaspar Simões na BN de Portugal, cota E16. Sublinhado nosso para destacar as reservas a que nos referimos e, uma vez mais, a importância fantasmática que a experiência da Primeira Guerra Mundial teve no imaginário do autor).

¹⁷ Cf. Bíblia – Mateus, 27:46 e Marcos, 15:34. CN recorrerá à expressão “hora de nôa” para titular um seu outro poema (1917a) e um livro de poesia também publicado em Junho de 1917. Em anexo, transcrevemos os poemas acima citados e publicados em 1916-17.

intermédio de Alfredo de Freitas Branco, em Março de 1917, o autor de *Além-Mar* se viria a tornar amigo pessoal até ao final da vida daquele (1925), ainda que com algumas desavenças pelo meio¹⁸.

Aliás, a adesão parcial à estética neo-romântica de Sardinha já se insinua em “Notas desvairadas”, na revivescência dos imaginários medieval e quinhentista, seja na identificação do cronista com um príncipe medievo ou com um navegador renascentista, seja pela evocação mais ou menos explícita dos heróis da gesta lusitana (Bartolomeu, Gama, Cabral e Zarco) ou até do épico que a cantou, poeta que, como referimos anteriormente, Cabral do Nascimento tomará sempre como um dos seus *pais poéticos* (Bloom).

Quanto à situação político-social contemporânea, para além dos ecos da guerra europeia, em que Portugal, a partir de Março de 1916, passava a estar directamente envolvido, o país vivia abalado por uma constante agitação política, agudizada com o regicídio e com a instauração da República, vendo, assim, agravar-se a sua já débil situação económico-social¹⁹. E a Madeira, que, por um lado, se preparava para comemorar a aventura de Zarco, oficialmente reconhecido como o heróico descobridor da ilha²⁰, e que, por outro, desde o século XIX, era vendida pela publicidade turística como um paraíso atlântico, onde o Homem europeu encontrava o asilo capaz de o fazer renascer das cinzas, essa *pérola do Atlântico*, afinal, sentia também no seu tecido sócio-cultural as consequências de todo o caos que se abatera sobre Portugal e a Europa.

A imprensa periódica madeirense da altura, onde Cabral do Nascimento colaborou activamente como poeta e como articulista, noticia a crescente crise económica insular, a fome e miséria das populações mais desprotegidas, os suicídios, uma certa desorientação político-social decorrente das permanentes convulsões e das sucessivas mudanças de governo em Lisboa, e, principalmente depois do ataque alemão de Dezembro de 1916, a consciência da vulnerabilidade da ilha, isolada, militarmente desguarnecida e frequentemente assombrada pelo avistamento dos submarinos alemães ao largo da Madeira. Aliás, o imaginário de Cabral do Nascimento parece ter conservado para sempre essa imagem da ilha acossada pelo perigo

¹⁸ A aproximação entre CN e António Sardinha (AS) encontra-se documentada. Ver, p.ex., a carta-convite de AS dirigida a CN, datada de Março de 1917, existente no espólio deste último (espólio na Biblioteca Nacional de Portugal: Cota N28/122). Ai, Sardinha convida CN para que este participe numa tertúlia na sua casa de Lisboa. Porém, já antes deste contacto pessoal, o escritor de Monforte publicara um comentário elogioso ao *Além-Mar* do poeta madeirense, em *A Monarquia* (Lisboa, 19-2-1917), não só enaltecendo as qualidades do poeta, como também estabelecendo um paralelismo entre o seu percurso literário e o do jovem poeta insular: ou seja, do simbolismo para o tradicionalismo (*apud* Nascimento, 1933: 1-2). Embora a 25 de Dezembro de 1917, CN faça sair, no *Diário da Madeira*, um comunicado em que declara o seu afastamento relativamente ao grupo do Integralismo Lusitano, o poeta manterá correspondência com AS (1887-1925) até à morte deste, incluindo o período em que o escritor alentejano se encontrou exilado em Espanha. Muitos dos livros de CN publicados até 1925 encontram-se disponíveis no espólio de AS, na Biblioteca João Paulo II da Universidade Católica. Note-se ainda que, aquando da morte prematura de AS, CN escrevia para o *Diário da Madeira* um artigo, onde assinalava a importância dessa figura da cultura portuguesa (Nascimento, 1925).

¹⁹ Lembremos a filiação monárquica de CN.

²⁰ Em 1914, Francisco Franco, acabado de regressar de Paris, também por causa dos efeitos da guerra, prepara o seu primeiro projecto escultórico de Gonçalves Zarco, que será publicitado no *Diário da Madeira* de 31 de Março de 1914. A propósito da obra de F. Franco ver: Valente, 1999. Outros artistas madeirenses do primeiro quartel do séc. XX também se ocuparam da figura de Zarco. Por exemplo, Luíz Bernes expunha um retrato do navegador na Livraria Popular, segundo anúncio do *Diário da Madeira* de 25 de Agosto de 1916. Convém não esquecer que em 1915 se formava a Comissão de História Insular, para comemorar “a descoberta” da Madeira e dos Açores.

da destruição bélica, pois ainda em 13 de Outubro de 1962, anotando alguns dados biográficos, em carta dirigida a João Gaspar Simões, dirá: “Suspendi os estudos durante a guerra – os submarinos alemães corriam nossos mares – e continuei-os em Coimbra, de 1919 a 1922, data da formatura”²¹.

Perante esta visão do mundo decadente e em desconcerto, e de acordo com as propostas do Integralismo Lusitano, cuja filiação o poeta parcialmente reconhece, num artigo de Abril de 1917 assinado pelo seu pseudónimo Joam de Cayado²², afirmando ter-se aproximado de Sardinha em *Além-Mar*, depois de ter visitado o simbolismo (Cayado, 1917)²³, não surpreende que encontremos também na obra Nascimentiana de 1916 e 1917 uma tendência tradicionalista e um gosto particular quer por temáticas históricas, quer pela aura heróica de alguns protagonistas da História nacional, quer ainda pelo alinhamento com o teísmo cristão. Como afirma José Carlos Seabra Pereira, o Neo-Romantismo Lusitanista encontrava na concepção religiosa da vida e no culto dos heróis uma forma de superar a mundividência pessimista e agónica herdada da crise existencial finissecular e agravada, na segunda década do século XX, com os problemas político-sociais e com a participação na guerra. A religiosidade e um certo patriotismo místico surgiam como resposta para o desespero metafísico, apresentando um sentido para a vida humana e uma explicação para as contingências negativas a ela inerentes (Seabra Pereira, 2003: 319-20).

Será neste contexto conturbado e instável até em termos de filiação estético-ideológica (entre Simbolismo e Neo-romantismo) que nasce *Além-Mar*, “poemeto épico” que, segundo o próprio Cabral do Nascimento, foi escrito em 29 de Agosto de 1916, mas cuja génese se percebe, pela existência de textos como “Notas desvairadas” (1916) e “Terra à vista” (1916a), remontar a um tempo anterior²⁴.

A matéria diegética que constitui o fio narrativo do poemeto é aquela que se anuncia no subtítulo: a “história tormentosa das Caravelas”, comandadas pelo capitão Zarco, que avistaram “Ilha do Senhor Infante na madrugada do século

²¹ Carta existente no Espólio de João Gaspar Simões na Biblioteca Nacional de Portugal, cota E16.

²² Pouco conhecido, João de Cayado ou Joam de Cayado é um dos pseudónimos que CN usou ao longo da sua vida literária. Outro será Mário Gonçalves, com que assinou muitas das suas traduções. Em entrevista publicada no *Diário da Madeira*, no princípio de 1917, CN afirma: “Em prosa, sou João de Cayado, meu pseudónimo heráldico” (1917c). Ressalve-se, porém, que muitos poemas assinados por este pseudónimo se encontram nas secções literárias do *Diário da Madeira* desta época. Discordamos, por isso, da informação dada por Andrade (1999), quanto a João de Cayado ser um pseudónimo do escritor madeirense Álvaro Manso, companheiro de geração e amigo de CN.

²³ “E foi enfatiado [...] que eu d’ela [da poética simbolista] me desviei: o simbolismo trouxe-nos o medievismo [...]. E foi por ele que eu, fugindo à obseção da beleza pictural, ajoelhei deante do Passado. Este regresso notou-o o dr. António Sardinha e muito bem, num comentário ao meu poemeto *Além-Mar* [...] a evolução litterária do meu espírito. Verlaine empurrou-me, eu fui maravilhado... e, subitamente, recuando, por experiência, por intuição, me encontrei amando [...] a leitura sadia e pinturesca do nosso Fernam Lopes.

«Além-Mar» é a afirmação completa do que deixo dito [...] só me resta crêr numa arte nacional, e, porventura, regional.” – Cayado, 1917.

²⁴ Consideramos questionável que *Além-Mar* tenha efectivamente sido “escripto apenas em um só dia”, como afirmará CN em entrevista ao *Diário Nacional* do final de 1916 e republicada no *Diário da Madeira* a 1 de Janeiro do ano seguinte (1917c). A crónica “Notas desvairadas” (1916) e o soneto “Terra à Vista” (1916a) demonstram que esse texto já vinha a ser pensado e ensaiado há algum tempo. Além disto, um artigo de Alfredo de Freitas Branco, datado de 12 de Dezembro de 1916 e publicado a 14 de Janeiro de 1917 no *Diário da Madeira*, sugere que CN continuava a rever o seu “poemeto épico”, pois afirma: “O nosso patricio Joam Cabral do Nascimento traz entre mãos uma novella interessante e um poema «Além-Mar», em verso de oitava rima «onde se narra a história tormentosa das Caravellas que aportaram á Ilha do Senhor Infante na madrugada do século XV»” (Freitas Branco, 1917).

XV”, depois de terem deixado o desolador “promontório que se diz de Sagres” (Nascimento, 1917: 5), onde “almas de velhos e almas de crianças” suplicavam frustradamente um sinal de Deus e um reatamento do diálogo com a transcendência (1917: 5).

Uma primeira leitura do poema parece sugerir que *Além-Mar* é um simples exercício de reescrita épica da história das origens da Madeira, nomeadamente, da aventura que conduziria Zarco à ilha que já fora abrigo de Ana d’Arfet e Roberto Machim e que, depois da chegada das caravelas portuguesas, passaria a ser território do Infante D. Henrique²⁵. Porém, quer o título *Além-Mar*, que remete para a ideia de um lugar perdido numa incomensurável lonjura espaço-temporal e situado numa indefinida dimensão entre o terreno e o transcendente, quer o facto da Ilha procurada pelo navegador ser, como na crónica “Notas desvairadas”, uma ilha sem nome, quer o carácter onírico e místico de parte substancial da viagem narrada, quer ainda todo o contexto em que o poema nasce e que aqui procurámos delinear, legitimam uma outra e mais complexa leitura da obra, mais próxima daquela que seria a interpretação de um texto simbolista.

Como referimos anteriormente, Cabral do Nascimento herdou da poesia finissecular o gosto por uma estética da sugestão e na sua poesia raramente se encontra uma referencialidade ostensiva, optando-se, quase sempre, pela metaforização, pela alegoria, pelo símbolo. Deste modo, a proposta de leitura de *Além-Mar* que aqui deixamos, mas que não teremos oportunidade de argumentar devidamente, segue neste sentido: o de entender Zarco, a sua viagem, o promontório desolador de Sagres e, principalmente, a sua Ilha sem nome como símbolos.

Zarco, o capitão da frota cujas velas comportam o “símbolo” da “cruz de Cristo”, representa o primeiro Homem moderno que, na “madrugada do século XV”, quando a racionalidade dessacralizadora se começava a impor, sentiu o efeito devastador que o colapso do pensamento religioso comportaria. Habitando um mundo onde já não consegue dialogar com Deus e arredado dos valores e da ordem primordiais, este Homem, incapaz de se satisfazer com essa existência dessacralizada, abdica da sua vida mundana e enceta uma nostálgica e desesperante viagem iniciática, em busca das origens, do Paraíso perdido, de um estádio em que a genesiaca ordem cósmica seja resgatada.

Tal como em “Notas desvairadas”, também *Além-Mar* termina de forma enigmática, com Zarco desvairado e de “giolhos” a implorar que, perante o avistamento da ilha encontrada, a Virgem o venha confortar. Uma imagem mais trágica do que épica, que poderá justificar a opção por um género novo e menor – o “poemeto épico” – e a qual sugere também a ideia de que, afinal, a Ilha desejada, o reencontro com Deus e com a ordem cósmica primordial jamais serão alcançadas pelo Homem, ainda que este não se consiga libertar dessa obsessão nostálgica.

Será dessa procura inglória e exilante, dessa tensão corrosiva entre esperança e desespero metafísicos, entre resignação e revolta, que nos falará Cabral do Nascimento ao longo de toda a sua poesia e em particular no penúltimo poema do seu *Cancioneiro* de 1976, livro onde o autor procurou dar forma definitiva à sua obra completa. O poema intitula-se precisamente “Obsessão” e terminamos com uma citação de um fragmento desse texto:

²⁵ Veja-se na atribuição da ilha ao Infante, uma irónica questionação da legitimidade da adesão da Madeira ao sistema republicano

[...]
 Hoje, vestidos, entre a turba, estamos nus e sós.
 Talvez que, mesmo assim, sigamos sempre pela esteira
 De uma estrela que fulge onde não sei nem desde quando...
 Que sendo luz inicial é também derradeira...
 Que sendo fogo intermitente é no entanto um destino...
 Ah,
 Por que será...

Por que será que este Menino
 Nos obsidia a vida inteira?

Cancioneiro, 1976, 260.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Adriano da Guerra (1999). *Dicionário de pseudónimos e iniciais de escritores Portugueses*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- ANÓNIMO (1914). “Lyceu do Funchal. Conferências académicas”. *Diário da Madeira*, nº 1062 (18 Dez.): 1.
- CAYADO, Joam de (1917). “Do narcisismo”. *Diário da Madeira*, nº1829 (6 Abr.): 2.
- FREITAS BRANCO, Alfredo de (1917). “Carta de Aquém-Mar...”, nº1759 (14 Jan.): 1.
- GASPAR SIMÕES, João (1963). “A poesia de Cabral do Nascimento”. In Cabral do NASCIMENTO. *Cancioneiro*. Lisboa: Portugália Ed..
- LACERDA, Alberto (1950). “Cabral do Nascimento. Acerca da sua poesia”. *Távola Redonda. Folhas de poesia*, nº 6 (Jun): 4-5.
- NASCIMENTO, Cabral do (1914). “Pessimismo”. *Diário da Madeira*, nº880 (19 Jun.): 2.
- _____. (1914a). “Ambos”. *Diário da Madeira*, nº1057 (13 Dez.): 2.
- _____. (1915). “Arrependimento”. *Almanaque Ilustrado do Diário da Madeira*, 52. Funchal: Diário da Madeira.
- _____. (1915a). “Five o’clock tea”. *Almanaque Ilustrado do Diário da Madeira*, 54. Funchal: Diário da Madeira.
- _____. (1916). “Notas desvairadas”. *Diário da Madeira*, nº 1522 (6 Abr.): 2.
- _____. (1916a). “Terra à vista”. *Diário da Madeira*, nº 1568 (1 Jun.): 2.
- _____. (1916b). “Furnas de cavallum”, *Diário da Madeira*, nº 1580 (15 Jun.): 2.
- _____. (1916c). “Hora de Nôa”, *Diário da Madeira*, nº1614 (26 Jun.): 2.
- _____. (1917). *Além-Mar. Poemeto épico que fez Joam Cabral do Nascimento para narrar a História tormentosa das Caravelas que aportaram à Ilha da Senhor Infante na madrugada do século XV*. Lisboa: Livraria Brasileira.
- _____. (1917a). “Hora de Nôa”. *Diário da Madeira*, nº 1898 (5 Jul): 2.
- _____. (1917b). *Hora de Noa ou o Livro dos trinta e três sonetos*. Lisboa: Casa Ventura Abrantes, Livraria Editora.
- _____. (1917c). “Litoral”. *Diário da Madeira*, nº 1968 (25 Set.): 2.
- _____. (1917d). “Uma palestra com um poeta madeirense”. *Diário da Madeira*, nº 1764 (20 Jan.): 1.
- _____. (1925). “O ensaísta António Sardinha”. *Diário de Notícias* [Madeira], nº 48.15192 (14 Jan.): 1.
- _____. (1926). “Os vários Pombais”. *Diário de Notícias* [Madeira], nº 50.15582 (22 Mai.): 1.
- _____. (1927). “Introdução a um livro de História”. *Diário de Notícias* [Madeira], nº 51.15782 (26 Jan.): 1.
- _____. (1933). *Além-Mar*. Nova edição refundida. Funchal: Diário de Notícias.
- _____. (1976). *Cancioneiro*. Nova edição acrescentada. Porto: Inova.
- _____. (1967). “Cabral do Nascimento. Os escritores falam do que escrevem”. *Diário de Notícias* (13 Jul.). Lisboa: 18.

- MARTELO, Rosa Maria (1998). *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo Letras.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1989). “Cabral do Nascimento: poesia e poética. In *Ócios do Ofício*, 76-85. Lisboa: Guimarães Ed.
- RICOEUR, Paul (1975). *La métaphore vive*. Paris: Éd. du Seuil.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos, org. (2003). *História da literatura portuguesa. Do Simbolismo ao Modernismo*. Vol. 6. Mem Martins: Publicações Alfa.
- STEINER, George (2003). *Nostalgia do Absoluto*. Lisboa: Relógio d’Água.
- TEIXEIRA, Mónica (2005). *Tendências da literatura da Madeira nos séculos XIX e XX*. Funchal: CEHA-DRAC.
- _____. (1997). *Cabral do Nascimento. A palavra da confiança e a herança do Simbolismo francês*. Funchal: DRAC.

Anexos²⁶:

Terra á vista²⁷

Há tanto tempo sobre o mar... Também
 Quem sabe se elles vão ainda em meio?
 Horas altas de dôr e de receio
 Na tortura cinzenta do Além.

Desce de noite um vinho de cansasso
 A embriagar a doida marinagem
 E o resinoso halito da aragem
 Faz perceber, ao longe, um leve traço.

Mansas as naus de Zarco vão singrando.

E já começa anévoa contornando
 Um bloco de mystério e de cor.

Parece um sonho magico e distante
 Porisso os bravos homens do infante
 Fecham os olhos para vêr melhor...

João Cabral do Nascimento

Furnas de Cavallum²⁸

É noite. E chove. A terra, num abalo
 Oscila. E gemem longe os elementos.
 Satan tomou a forma d’um cavallo
 E vae por essas serras como os ventos.

Pára o diluvio, agóra, por momentos.
 Ouvem-se os cães, medonhos a uival-O.
 E os camponezes rezam mais attentos,
 E Deus sonha desejos de matal-O.

Sob a pesada cupula dos ceus,

Lá passa Elle resfolegando fogo
 E os olhos pretos desafiam Deus.

E lutam Ambos cêrca d’uma hora.
 Depois, vencido, Satanaz vae logo
 Correndo sempre, pelo mar em fôra...

Junho de 1916
 João Cabral do Nascimento

²⁶ Tendo sido apenas publicados no *Diário da Madeira* e sendo hoje difícil aceder a eles, optámos por transcrever aqui alguns dos poemas citados ao longo do nosso texto.

²⁷ Soneto publicado no *Diário da Madeira* a 1 de Junho de 1916 (sic). Em *Além-Mar* encontramos a reescrita deste poema, nas estrofes XII, XVIII e XIX.

²⁸ Soneto publicado a 15 de Junho de 1916, no *Diário da Madeira* (sic).

Hora de Noa²⁹

A Albino de Menezes

Des' que o meu corpo tu crucificaste,
 As tuas mãos estendem penitentes
 Á minha bôcca as taças de presentes
 Aonde o vinho e myrra misturaste.

– «Meu Deos, meu Deos, a mim desamparaste?»
 E a minha voz écoa... E entrementes
 Descem de riba as trévas envolventes
 Como o pano que aos hombros me lançaste.
 Em pranto, longe vae morrendo o Sol,
 E as nuvens o cabelo negro espalham
 Para fazer a noite ao seu redol.

E enquanto assombras todas me retalham,
 Eu sinto que me envolves num lençol.
 Tam branco como as mãos que me amortalham.

João Cabral do Nascimento

Hora de Nôa³⁰

Quando na cruz, ao pôr do sol, morreu
 O palido rabi da Galileia,
 Tudo em redor no mundo anoiteceu,
 Só o espírito místico vagueia!

Eo nosso pensamento escureceu,
 Desfez-se a luz, aniquilou-se a ideia;
 Toda a existencia humana se perdeu
 No cáos da Sombra, negra maré-cheia...

E uma chaga no corpo magro e hirto
 Se transformou em rôxa flôr de mirto,
 Na hora em que Ele cerrava os olhos pretos.

Hora de Nôa, hora de oiro e sangue...
 E assim, no calix dessa flôr exangue,
 Eu molho a pêne e escrevo os meus sonêtos.

Joam Cabral do Nascimento

²⁹ Soneto publicado a 27 de Julho de 1916, no *Diário da Madeira* (sic). Este poema não integrará a colectânea homónima de poesia, que CN publicará no ano seguinte (1917b).

³⁰ Soneto publicado no *Diário da Madeira* a 5 de Julho de 1917. No dia seguinte, o mesmo jornal publica um artigo sobre a publicação do livro *Hora de Noa* (1917b), onde o soneto “Hora de Nôa” aparecerá numa versão ligeiramente modificada, relativamente à que foi publicada no jornal, no dia anterior. Uma explicação para este facto, é o contínuo processo de revisão e reescrita desenvolvido por CN ao longo de toda a sua vida. Presumivelmente, o poeta terá enviado a primeira versão do soneto para o jornal, mas, depois disso, mas antes da entrega definitiva do livro na editora, terá feito algumas alterações ao texto que, assim, foi publicado em duas versões distintas: a do *Diário da Madeira* que aqui transcrevemos e a do livro.

A construção imaginária de Portugal e da Polónia na obra dos padres António Vieira e Piotr Skarga (Para uma história de dois messianismos)

Anna Kalewska

Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos
da Universidade de Varsóvia, Polónia

Palavras-chave: Quinto Império, República das Duas Nações, providencialismo, messianismo, identidade nacional

Resumo: Tendo como base a absolutização do sistema político e da missão da Polónia e de Portugal na cristandade desenvolveram-se dois messianismos: o sebastianismo de origem quitoimperial português e o sarmatismo mítico-histórico polaco. Havia dois arautos jesuítas do engrandecimento em letras dos respectivos reinos, estados e nações: o Padre Antonio Vieira (PAV) em Portugal, na época do barroco e o padre Piotr Skarga (PPS) na Polónia, na época do renascimento tardio. Enquanto a função espiritual de Vieira como autor da *História do Futuro* e da *Clavis Prophetarum* era criar um Quinto Império panlusitano, a de Skarga, autor de *Sermões de Dieta* se insere na ideia da defesa da Polónia contra os invasores externos, na guerra justa contra os turcos e os «infiéis» ou «hereges», i.e., os representantes das religiões reformadas. Os escritos histórico-religiosos de dois autores padronizam a construção imaginária, identitária e nacional de Portugal e da Polónia.

As lutas deste país [da Polónia] com os Tártaros e os Turcos eram sentidas em Portugal como sendo de interesse comum para as nações cristãs da Europa. Por isso Severim de Faria considerava os soldados polacos que venceram a primeira batalha de Chocim (1621) como «nossos soldados». Por isso também o P^e. António Vieira se não cansava de lembrar, nas suas cartas e sermões, que a Polónia era a «muralha da Cristandade».

L. Ferrand de Almeida (1992: 109).

Para desenhar a trajectória da construção imaginária de Portugal e da Polónia é preciso dar-se conta da especificidade do pensamento histórico, filosófico e religioso desenvolvido em torno de dois conceitos: o Quinto Império panlusitano ideado pelo Padre António Vieira (PAV) e a República das Duas Nações – Polónia e Lituânia abrangidas pelo olhar do Padre Piotr (Pedro) Skarga (PPS), ambos membros da Companhia de Jesus. A visão messiânica e profética de PAV como o «o cimento unitivo» da sua obra foi abundantemente tratada em obras lembradas por Miguel Real (2008) no *Breve Guião sobre as interpretações de uma obra*, publicado recentemente no *JL*. No artigo em causa foram alegadas as seguintes publicações: *Prophétisme et Messianisme dans l’Oeuvre d’António Vieira* de Hernâni Cidade (Paris 1960, Ed. Hispano-Americanas), *António Vieira: O Homem, a Obra e as Ideias* de José van den Besselaar¹ (Lisboa 1981, ICALP – Biblioteca Breve); *Vieira, O Enco-*

¹ Reiterando ser a profecia o elemento singularizador da obra do PAV no *Livro Antepreimeiro da História do Futuro* de José van den Besselaar, Lisboa 1983, IN-CM, desenvolvido no sentido de *O Sebastianismo – História sumária*, obra do mesmo autor, Lisboa 1987, ICALP (Biblioteca Breve).

berto de António Lopes, SJ (Cascais 1999, Principia), Padre António Vieira, *Retórica e Utopia* de Valmir Muraro (Florianópolis 2003, Ed. Insular). Cabe lembrar, ainda, que a *História do Futuro* foi publicada pela primeira vez em 1718 em Portugal e em 2005 no Brasil (na Universidade de Brasília, com José Carlos Brandi Aleixo, SJ). Esta mesma *História do Futuro*, seguida da tradução portuguesa da *Clavis Prophetarum*² servir-nos-ão como ponto de referência e análise. O olhar redutor, isto é, a falta de consideração de sermões igualmente visionários e proféticos do PAV explica-se por duas razões. Primeiro, o nosso objectivo não é uma visão panorâmica do messianismo como elemento singularizador da obra de Vieira mas sim, uma tentativa de relacionar a visão de Vieira do Quinto Império com um «dos outros sonhos messiânicos ou utopias de que a cultura do Ocidente está cheia» (Eduardo Lourenço, 2008: 15). Para realizar cabalmente este objectivo, será necessário tomar em consideração o factor messiânico determinante no que toca às correntes culturais e filosóficas em Portugal e na Polónia, adoptadas e desenvolvidas ao longo do seu percurso histórico: o sebastianismo e o sarmatismo³ (Cf. Cieszyńska, 2007: 74). A mitocrítica, representada por Gilbert Durand como autor dos *Imagens e Reflexos do Imaginário Português* (2000) e de *Portugal – Tesouro Oculto da Europa* (2008) pautará a nossa aproximação metodológica. O destino da presente análise terá a ver com um olhar mitocrítico lançado sobre a construção imaginária de Portugal e da Polónia através da focalização de escritos utópico-messiânicos do PAV e de oito sermões escolhidos (i.e., os *Sermões de Dieta*) do PPS.

Padre Skarga exerceu uma vasta actividade sermonária e política em prol da defesa da pátria e da união dos cristãos, desenhando um plano da unificação das igrejas orientais e ocidentais. Skarga escreveu cento e oitenta sermões de mais variadas espécies, dividindo-os ele próprio em dois grupos:

1. Sermões dominicais e dos dias de festa (noventa e oito);
2. Sermões de circunstância – o resto, isto é, noventa e oito sermões ao todo, um corpo tematicamente mais diversificado. Não era pouco, considerando o facto de que o Padre António Vieira nos legou cerca de duzentos sermões que lhe valeram ser considerado o maior orador sacro em Portugal. Os seus *Sermões para a Dieta* (*Kazania sejmowe*, publicados em Cracóvia, em 1597, juntamente com os *Sermões para os Domingos e dias festivos do ano inteiro*) são imbuídos do patriotismo exacerbado, do espírito bíblico e messiânico.

O presente artigo visa, então, uma tentativa de relacionamento da visão profética e onírica do Quinto Império com a visão *sui generis* da República das Duas Nações⁴ defendida pelo PPS, isto é, da Polónia e Lituânia em união dinástica desde

² Enquanto não estiver publicado o texto integral da *Clavis Prophetarum* – obra profética, redigida em Latin, que Vieira escreveu nos anos da sua velhice na Bahia – o documento mais importante do messianismo português são as *Representações* escritas na custódia do cárcere da Inquisição entre 16.11.1665 e 23.07.1666 (Besselaar, 1987:136-137).

³ O sarmatismo é a ideologia dos Sármatas, i.e., dos antigos eslavos e polacos que teriam descendido do filho do patriarca Noé, o Jafet. «Na primeira fase de desenvolvimento do sarmatismo, no último quartel do século XVI e nos inícios do século XVIII, o mito sármata servia para explicar a excepionalidade e a idealização da sua condição de cavaleiros, bem como para revelar o destino dos defensores da cristandade, *antemurale* ou até Jerusalém nova (Jerusalém também foi chamada o *antemurale* na Vulgata)». (Cieszyńska 2007, 79-80).

⁴ «O sistema político desta Polónia, chamada Rzeczpospolita (República) das duas Nações (Polónia e Lituânia), caracterizou-se pela ideia da igualdade da nobreza (no início aberta também para receber os melhores

1569 a 1795 como o reino baseado no catolicismo ortodoxo, imune ao espírito da Contra-Reforma e defendido dela pelas diatribes sermonárias do jesuíta polaco. Essa mesma república polono-lituana referida pelo PPS (no segundo sermão à Dieta polaca, sobre *O Amor à Pátria*) como «a mãe doente, esta pátria amada e a Res Pública nossa» (Skarga, 2003: 31).

No quadro do cristianismo, a Polónia foi marcada pela ideia de ser *antemurale* da cristandade e o apóstolo das nações o que encontra a sua partida no objectivo perseguido pelo PAV nos escritos messiânicos: a criação da nova Europa e do novo mundo – o verdadeiro reino de Cristo (Cf. Cieszyńska 1997, 76 e 76), sempre sob a égide de Portugal.

A segunda razão de ser do presente artigo é o facto de que a obra (em polaco e latim) do PPS permanece desconhecida no mundo lusófono e vale a pena enquadrá-la no espírito jesuítico da época do renascimento tardio e do barroco, mostrando as suas afinidades como o pensamento religioso e geo-estratégico do PAV.

Partindo, então, do princípio que a principal fonte de heterodoxia de um sistema messiânico é a conversão em esperanças temporais disso o que «não é deste mundo», debruçar-nos-mos sobre a história dos dois messianismos representativos da obra dos pregadores em questão.

O Quinto Império de Portugal havia de se seguir aos impérios assírio, persa, grego e romano – facto lembrado em pormenor nos primeiros capítulos da *História do Futuro* (Vieira, 1953).

A Quinta Monarquia revelou-se com a primeira profecia de Daniel como sonho premonitório de Nabucodonosor sobre uma estátua grande, com a cabeça de ouro, o peito e os braços de prata, o ventre até os joelhos de bronze, dos joelhos de ferro, os pés de ferro e de barro. O ouro significava o Império dos Assírios, a prata o Império dos Persas, o bronze o Império dos Gregos, o ferro o dos Romanos. O império romano, assim como os dedos das duas pernas da estátua, dividiam-se em dez reinos menores, «em que a grandeza do mesmo Império Romano, na sua última declinação. Se havia de dividir» (Vieira, 1953: 13). Nesta acepção da origem dos reinos da Europa os futuros territórios nacionais seriam «umas divisões ou retalhos do Império Romano» (*Ibidem*). No vasto elenco de reinos antigamente incluídos no Império Romano acharíamos, segundo a interpretação da profecia de Daniel, comum no tempo de Vieira, os reinos de: Portugal, Castela, França, Inglaterra, Suécia, Dinamarca, Mosóvia, Polónia e o Estado ou o Império Turco.

Porém, nas palavras do profeta Daniel o barro dos pés da estátua significava a debilidade e a fraqueza do Império Romano que havia de descair. Adverte o PAV que no estado de debilidade e fraqueza o Império conservava algumas partes só, «das em que permanecesse a dureza e fortaleza do antigo ferro de que todo antes era formado» (*Idem*, 16). Esta parte será mais esforçada «em tantas ocasiões de guerras e batalhas contra Turcos, contra herejes e contra alguns príncipes cristãos nas quais em defesa da própria e da Igreja têm pelejado os exércitos imperiais com grande valor, disciplina e constância, e alcançando de seus inimigos gloriosas vitórias» (*Ibidem*). Nesta Europa pós-romana, germânica e eslava intentou-se muitas vezes que se estabelecesse uma liga firme, unindo os príncipes entre si por meio de reci-

nobilitados das camadas mais baixas da sociedade) livre (“liberdade livre”), com direito de votar individualmente e o peso de impedir aceitação de uma lei por uma voz contra o *liberum veto*. A primeira vez que a lei de *liberum veto* foi realizada [em 1652] causou grande consternação, mas até ao fim do século XVII, a prática já estava bem interiorizada» (*Idem*, 79), sendo abolida pela Constituição polaca de 3.05.1791.

procos casamentos. Numa outra passagem da *História do Futuro* diz Vieira que «a divisão dos dedos e a desunião dos metais dos pés da estátua significava os reinos dos Espanhóis, Polacos, Ingleses, Franceses e os demais, que, sendo antes sujeitos aos imperadores romanos, lhes negaram a sujeição e se desuniram deles» (*Idem*, 37).

Era mister acrescentar ao sobredito que o Império romano nunca se estendeu para além do norte da presente Hungria e não influenciou directamente a cultura e a língua dos países eslavos, mesmo que os Sármatas, isto é, os habitantes eslavos da Polónia antiga fossem mitificados como descendentes e vencedores dos grandes chefes guerreiros gregos e romanos. Bem disse a estudiosa polaca que os cronistas e mitógrafos polacos da Idade Média, do Renascimento e do Barroco contribuíram para a formação de uma corrente cultural chamada sarmatismo, nascida no século XVI e desenvolvida nos séculos XVII e XVIII; «dentro desta formação existia a ideologia sármata, baseada no mito das origens ligado à absolutização do divino sistema político e da missão particular e única da Polónia na cristandade. Nesta base, desenvolveram-se os dois messianismos polacos: o do sarmatismo e, mais tarde, do romantismo» (Cieszyńska 2007, 78-79). Ao PPS coube o papel do líder espiritual do movimento ultracatólico, sármata e polonófilo da defesa da unidade espiritual e política da Polónia no fim de quinhentos. De igual maneira, a obra profética do PAV «anuncia e prepara o lastro, em certa medida, das grandes utopias messiânicas da história de Portugal que se vão desenvolver no século seguinte, logo a seguir à Restauração da independência de 1640. Emblemáticas destas obras utópicas são os livros proféticos de António Vieira (particularmente, a *História do Futuro* e a *Clavis Prophetarum*) e o *Tratado da Quinta Monarquia* de Frei Sebastião de Paiva» (Franco, 2007: 69). À *História do Futuro* e a visão genesiaca dos impérios do mundo coube o papel preponderante na construção da identidade colectiva, utópica e delirante do povo português chamada o mito do Quinto Império. Vamos, então, retomar o fio da análise da obra em questão.

Depois de revelar Deus a Daniel o secreto do sonho de Nabucodonosor, quarenta e sete anos passados, criou o profeta-narrador da *História do Futuro* uma visão nocturna de cinco bestas a sair no meio do mar durante uma horrível e furiosa tempestade. Apareceram-lhe, destarte, um urso, um leopardo e uma besta moribunda que pariu «como filho de homem» (Vieira, 1953: 26). Aquelas bestas grandes significavam também quatro reinos ou quatro impérios que sucessivamente se haviam de levantar no Mundo, depois dos quais se havia de seguir outro quinto reino ou império, que o mesmo intérprete chama o «Reino dos Santos do Altíssimo» (*Idem*, 27) – o protótipo do Quinto Império.

As duas visões atrás-referidas são de grande importância para o nosso interesse principal que é a demonstração do quinto Império. Na última idade da Humanidade, passados os quatro reinos e combatidas as quatro bestas havia de se levantar o Império do futuro. No mesmo sentido iam as profecias de Zacarias sobre as quatro carças. A conclusão de que o PAV fala na *História do Futuro* é que este quinto Império prometido pelos profetas «é o Império de Cristo e dos Cristãos» (*Idem*, 39), *Regnum Christi e Christianorum*. Este reino «há de ser Reino perpétuo, incorruptível e eterno» (*Idem*, 48); não há-de ser império da terra, senão do Céu. Por outras palavras, o Império Cristão não é deste Mundo e há-de ser depois do juízo final. Reconhecemos neste reino universal o mitologema do Além, advogado por Gilbert Durand nas *Imagens e reflexos do Imaginário Português* (Durand, 2000: 91), relacionado com a «vocação nostálgica do impossível» (*Ibidem*) e com o terceiro grande

mitologema durandiano (relacionado com o primeiro, i. e. com o arquetípico herói fundador vindo de fora): «o do salvador, do rei que espera, escondido, a hora do regresso» (*Idem*, 93), antecipando o vulto de D. João IV. Segundo Gilbert Durand – opinião que compartilhamos:

Com o Padre António Vieira – na *História do Futuro* e na *Clavis Prophetarum* – o mito do «rei encoberto» une-se a um joaquimismo renovado e constitui-se como uma filosofia geral do cristianismo: Portugal é o reino que deve assumir a vinda do Reino de Deus. O «soberano oculto» é chamado para executar os desígnios divinos e tornar-se Imperador do Mundo. Deste modo o sebastianismo, de carácter claramente político, reencontra, graças ao talento oratório de Vieira, a sua amplificação messiânica. (*Idem*, 95).

Sempre segundo Vieira, o Império de Cristo no Mundo é mais espiritual do que temporal. «Espiritual no fim e causas de sua instituição, espiritual nas leis, espiritual no governo, espiritual no uso, nas execuções e no exercício (...), em qualquer tempo futuro será e não há-de ser também espiritual (Vieira, 1953: 56). O domínio espiritual do Império de Cristo não exclui o temporal. Alguns teólogos («O Cardeal Toledo, o Cardeal Lugo, Molina, Valença, Salazar, Hurtado, Arriaga, Arnico, Peres, Verga, Caspense, Carçosa, Lacerda, Justiniano, Cornélio, Ludovico Tena, e os dois Mendonças insignes de Portugal e Castela...», *Ibidem*) admitiam mesmo no Império de Cristo o nome de temporal. PAV alega também ao Livro III da *Política* de Aristóteles e às obras de Platão: *Diálogos de Reino* e *De República*, aos doutores da Igreja católica (*Idem*, 91) e à Bíblia. Conclui-se (no capítulo VII da II parte da *História do Futuro*) que o Reino de Cristo – o proto-quinto Império – é espiritual e temporal juntamente.

Passando para a concretização da ideia do império temporal (imbuído de espiritualidade judaico-cristã), o PAV menciona Jerusalém, «o umbigo do mundo», referida como «a mais formosa cidade e o maior império do Mundo» (*Idem*, 92). Num laivo do pensamento mítico-histórico PAV da-se conta de que a Terra de Promissão foi possuída por gentios nos empos passados e «frequentada de nações estrangeiras» (*Idem*, 95). Jerusalém parece, então, a primeira hipótese de um reino universal de todas as línguas, raças, nações e partes do Mundo. Sendo um pregador católico, Vieira tem que admitir que a mais nobre das missões temporais seria esta de «passar religião de um reino a outros, meter neles a Fé às costas do interesse» (*Idem*, 103). A razão sermonária do PPS será ideologicamente parecida com a itinerância expansionista dos missionários num só ponto: o de evangelização das terras pagãs da Lituânia, pelos jesuítas polacos; o resto do vigor sermonário de Skarga irá no sentido da consolidação do catolicismo intransigente e ortodoxo na Polónia. O PAV não nutre ilusão sobre o interesse económico da propagação da fé ao dizer: «os pregadores levam a Fé aos reinos estranhos, e o comércio leva às costas os pregadores» (*Ibidem*). Aparece aqui a ideia do governo temporal (comercial) e espiritual (cristão) encarnada por D. Manuel: «o primeiro rei de Portugal que se intitulou 'rei do comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia' foi o que introduziu a Fé na Índia, na Pérsia, na Arábia e na Etiópia» (*Ibidem*). Segundo este sistema de pensamento os mercadores portugueses levariam os pregadores às Índias. Multiplicam-se os conceitos sobre a interdependência do comércio e da pregação, por ex., «os pregadores levam o Evangelho, e o comércio leva os pregadores» (*Ibidem*). Invoca-se a lenda de S. Tomé que teria levado o Evangelho do Brasil à Índia, caminhando por cima das ondas. O pregador jesuítico português entrava então no Novo Mundo como comerciante, «para que a Fé tivesse lugar como mercadoria» (*Ibidem*) – levando consigo

uma mercadoria espiritual. José Eduardo Franco vai mais longe na interpretação dos verdadeiros objectivos que pautaram o caso da mitificação das origens da identidade quíntoimperial portuguesa. Segundo o estudioso português atrás referido,

Mitógrafos, cronistas, historiadores, filósofos, romancistas, teólogos operaram uma releitura reconstrutiva do passado do reino, recortando-lhe uma idade de ouro primordial e esaltado uma idade de ouro intermediária, a da gesta das viagens marítimas portuguesas, que seriam prelúdio de uma glorificação maior do reino realizada teleologicamente na concretização utópica do Quinto Império do Mundo. André de Resende, João de Barros, Amador Arrais, Luís de Camões, Fernando Oliveira, Frei Bernardo de Brito, D. João de Castro, Gabriel Pereira de Castro, Sousa de Macedo, Frei Sebastião de Paiva, padre António Vieira, entre outros, procuraram reler a história passada aprofundando-lhe e dignificando-lhes as origens de forma a cimentar a identidade portuguesa em alicereces prestigiantes. (Franco, 2007: 58)

Comparando a história do povo judeu e dos portugueses o PAV chega à conclusão que o comércio, os destertos e a estreiteza da terra própria foram as razões que os levaram a abandonar a pátria e a buscar novas terras. Assim como os judeus teriam levado o Velho Testamento (as escrituras) aos povos gentios do Oriente, os portugueses se empenharam na obra da «conversão, a extinção do Turco, a extirpação da seita de Mafona» (Vieira, 1953: 165). Num dado momento da história humana, «a conversão de todos os hereges, e a extirpação de todas as heresias» (*Idem*, 166) tornar-se-á a missão comum de dois reinos da Europa cristã, o reino de Portugal e da Polónia. Seria de acrescentar que o barroco literário polaco, edificado com a inspiração de poetas italianos e espanhóis, desenvolveu-se num ambiente cultural específico, condicionado pelas guerras com os seucos, russos, turcos e tártaros que ao longo do séc. XVII arrasavam as terras da República das Duas Nações e a resistência do catolicismo ortodoxo ao espírito da Contra-Reforma (*Cf.* Siewierski, 2000: 40). Muito embora a Polónia fosse um país sem os autos-da-fé, a tradicional tolerância polaca sofreu limitações com a instauração da ordem dos jesuítas em 1564.

O ambiente pós-tridentino foi propício ao ressurgimento de uma cultura da nobreza polaca, alimentada pela mitologia nacional e nutrida pelos historiadores, cronistas, mitógrafos, romancistas e teólogos polacos⁵. Começou, assim a ser criada a imagem de um eslavo polaco como representante de um povo cristão, católico, pacífico, acolhedor, rural, criador e admirador da vida e da Natureza⁶. Uma construção imaginária utópica e messiânica, de um povo eleito para defender as suas fronteiras dos invasores externos, forjada na Idade Média foi amadurecida no tempo quando Portugal reforçava as bases míticas da lusitanidade (no seu glorioso ocaso) no panorama planetário.

Antes de passarmos a traçar a visão imaginária da Polónia na obra do PPS vejamos ainda mais definições do Quinto Império de Portugal apresentados no *Plano*

⁵ Entre os miores historiógrafos polacos da época do Renascimento e barroco enumeram-se: Marcin Bielski, Marcin Miechowita, Szymon Starowolski e sobretudo o xenófobo Wojciech Debolecki e os autores que se inspiraram na mitificação das origens sagradas dos polacos e lituanos nas crónicas da época medieval, de tais cronistas como Gall Anonim, Wincenty chamado Kadlubek, Dlugosz, Janko z Czarnkowa. (Cieszynska 2007: 79).

⁶ Vale a pena lembrar que a obra do P^o Teodoro de Almeida *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna ou Arte de Viver Contente em quaesquer Trabalhos da Vida* (1779), tratou do fundo mítico-histórico da Polónia da Idade Média, inventando aventuras cavaleirescas de exemplo e proveito para os portugueses (Kalewska 2007).

da *História do Futuro* (*História do Futuro, Esperanças de Portugal, Quinto Império do Mundo*). Do sistema catequético de perguntas e respostas deduzimos que:

1. A consumação do Império de Cristo há-de começar na extinção do Império turco;
2. O dito Império há-de ser na Europa;
3. O Império temporal de Cristo há-de fundar-se «no reino de Espanha» (*latu sensu*) e em Lisboa;
4. O primeiro Imperador instrumento temporal do dito Império há de ser «O Sereníssimo Rei de Portugal»;
5. Segue-se a curiosa dialéctica sebástica e joanina: «Se o Rei de Portugal há-de ser El-Rei D. Sebastião?» (Vieira, 1953: 170) – Resp. negativ.; «Se o dito Rei de Portugal há-de ser El-Rei D. João IV? (170) – Resp. problem.; «Se o dito Rei de Portugal há-de ser El-Rei D. Afonso ou o Infante D. Pedro?» (*Ibidem*). Responde-se: «Vejo subir um Infante/ No alto de todo o lenho» (*Ibid.*) Bandarra.

Estas são as questões de que vão aparecer na obra *Clavis Prophetarum* (Ap. Vieira 1953). Em todos os textos não-sermonários e de feição visionária do PAV (a *História do Futuro*, as *Esperanças de Portugal*, a *Clavis Prophetarum* ou mesmo a *Defesa Perante o Tribunal do Santo Ofício*) se procurava explicar o verdadeiro sentido das profecias de Bandarra e apregoava-se o Quinto Império: um império universal, totalizante, harmónico, onde coubessem todas as raças e todas as culturas, unidas espiritualmente num único reino cristão e católico.

Como bem demonstrou José van den Besselaar em *O Sebastianismo – História sumária* o PAV, na famosa carta intitulada *Esperanças de Portugal. Quinto Império do Mundo* (Ap. Vieira 1952) excluiu D. Sebastião como o Encoberto prometido, defendendo nela a «futura ressurreição do nosso bom amo e senhor D. João o quarto» (*Ibidem*, 1). Segundo o pregador, o rei aclamado em 1640 seria idêntico ao Monarca do Quinto Império, conjecturas baseadas na interpretação das *Trovas* do Bandarra. Combatidos os turcos na Itália, conquistada Constantinopla e a Terra Santa, A nova monarquia lusitana e o seu Imperador D. João IV haviam de triunfar sobre todos os pagãos e gentios, realizando a utopia da perenidade do reino de Portugal.

No panorama do barroco polaco, salienta-se o vulto de um padre jesuíta e pregador Piotr Skarga (1536-1612), educado em Cracóvia e Roma, fundador de academias jesuíticas na Lituânia, reitor da Universidade de Vilnius (1578). Seu nome «Skarga», que em polaco significa «acusação, queixa», é devido a sua carreira de reformador político, crítico social e moralista. Uma tradução livre do nome do pregador poderia ser a de «Pedro, o Acusador». Trata-se de um ilustre jesuíta polaco, orador, hagiógrafo, polemista e principal figura da Contra-Reforma na República das Duas Nações. Foi chamado de o «Bossuet polaco» (por Adam Berga, na sua grande monografia de 1916 *Pierre Skarga..., Etude sur la Pologne du XVI siècle et le protestantisme polonais*) devido as suas habilidades em retórica sermonária.

Em 1568, Skarga empreendeu a segunda viagem à Itália, onde estuda teologia, assume o estatuto do «penitenciário para a língua polaca na sede apostólica de S. Pedro», torna-se noviço na ordem dos jesuítas no tempo da perseguição dos cató-

licos (e também dos jesuítas) na Europa Oriental⁷. Nomeado pelo Papa Pio V, Skarga torna-se então o «grande penitenciário» do Vaticano para com os Eslavos. A sua função insere-se (espiritualmente) na guerra contra os turcos, em que nem Roma nem Portugal aderiram, mas observavam-as com apreensão, publicando, em folhetos de cordel (distribuídos em grande número em Portugal) as diatribes veementes e críticas severas contra o «torpe ismaelita».

Os *Sermões para a Dieta* (*Kazania sejmowe*, 1610) do Padre Piotr Skarga são imbuídos do patriotismo exacerbado, do espírito bíblico e messiânico. Skarga apresentou o povo polaco em termos da nação eleita por Deus, com longa sucessão de reis justos e democráticos (desde 1572 a Polónia tinha reis eleitores votados pelos representantes da nobreza polaca). Nos seus sermões e nas cartas, não se cansava de lembrar que a Polónia era o baluarte ora a «muralha da cristandade» e a sua missão consistia na preservação e divulgação da civilização ocidental na Europa Oriental (Ferrand de Almeida, 1992: 109). O amor de Skarga à Polónia leva-o ao louvor do seu país em termos da Nova Jerusalém em que Deus colocou as esperanças de liderança e regeneração dos povos. A base do pensamento do PPS tem raízes cristãs comuns compartilhados por Vieira em virtude de um: «inconsciente cultural e ideológico barroco» (Lourenço, 2008: 15). Trata-se do objectivo comum «de uma restauração através da evangelização e conquista espiritual do Novo Mundo da túnica de Cristo dilacerada na Europa pela Reforma luterana e suas consequências» (*Ibidem*, 15), com uma restrição só: o Novo Mundo do PPS será a Lituânia ainda meio-pagá e já meio-luterana.

O Padre Piotr Skarga é considerado o maior pregador da Polónia barroca, tendo exercido uma profunda influência sobre a cultura polaca do seu tempo. Lembremos que no Concílio de Trento (1545-1563) consumou-se a separação das duas igrejas, católica e protestante, facto importante que marcaria decisivamente a evolução dos países que alinharam por cada um dos seus lados. A Polónia não teve a Inquisição, orgulhou-se da tolerância religiosa, acolhendo milhares de judeus refugiados e desterrados de outros reinos da Europa. Sendo mesmo, a maioria católica da nobreza polaca elegia o parlamento em que papel significativo desempenhavam membros protestantes e ortodoxos. Sendo, porém, os católicos os mais numerosos entre os grupos religiosos na Polónia quinhentista não é de estranhar que a reacção contra-reformista fazia sentir-se na cultura polaca, na poesia, na prosa religiosa e na historiografia. No ano final do Concílio de Trento (1563) deu-se na Polónia a separação dos calvinistas e o isolamento forçado dos Irmãos Polacos (antitrinitários), um grupo extremo de reformistas religiosos. Porém, o regime católico ia abrandando com os progressos da contra-reforma. Assim sendo, quase dez anos depois, em 1572, a confederação dos fidalgos polacos em Varsóvia confirmou a manutenção das liberdades religiosas outorgadas aos «dissidentes» pela Contra-Reforma. O rei viu-se forçado a garantir a paz entre os dissidentes bem como a liberdade do culto religioso durante longos vinte anos. Por outras palavras, a confederação varsoviense decidia que não havia, sob qualquer pretexto, perseguição religiosa na Polónia. As decisões da confederação de Varsóvia não agradaram ao Padre Piotr Skarga que

⁷ Em 1568, aos dezoito anos de idade, morreu, após ter sido torturado pelos cossacos, *en odeur de sainteté*, Estanislau Kostka, um jesuíta polaco canonizado em 1726 pelo papa Bento XIII. Em Portugal, guarda-se a memória bibliográfica de um “Sermão Terceiro da Canonização dos Gloriosos Santos Luiz Gonzaga e Estanislao Kostka, pregado no terceiro dia do Soleníssimo Tríduo, que com assistência do Diviníssimo Sacramento celebrou o Colégio de São Paulo da Companhia de Jesus da Cidade de Braga em 29 de Julho de 1727”, da autoria do P.^o Manuel de São Francisco Xavier, publicado na *Miscelânea*. (Org.). A. Pinto de Castro, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.

empregou toda a sua vida para criticar severamente os «heréticos» e impugnar a lei que outorgou aos dissidentes religiosos na Polónia uma única possibilidade de ascenderem aos altos postos administrativos no Estado polaco e na Dieta (Sejm).

No tempo instável da procura de difícil equilíbrio ideológico-estético entre o catolicismo ortodoxo e a reforma protestante da Igreja Skarga revelou-se um verdadeiro líder e profeta da Igreja católica, apostólica e romana. O PPS trabalhou incansavelmente para arraiar os vícios sociais da época (soberba, espírito de rivalidade entre a nobreza polaca, ostentação de luxo e riquezas, espírito indisciplinado e insubordinação ao rei), visando sempre a morigeração ou a correcção dos costumes e censurando a famosa «liberdade de ouro» – a liberdade sem freio na Polónia quinhentista.

Lembremos que desde o ano de 1569, com a assinatura da Dieta em Lublin, a Polónia e a Lituânia constituíam um só estado (em virtude de uma união dinástica), formando a poderosa República das Duas Nações. A federação da Polónia e da Lituânia instituiu um Sejm (Dieta, parlamento), rei e política conjuntos. No entanto, cada país tinha o seu próprio governo, exército, sistema financeiro e judicial. A Polónia e a Lituânia passaram a uma das grandes potências na Europa. Os reis da dinastia dos Jagelões também reinaram nas nações checas e na Hungria. Nos territórios ocidentais da coroa polaca havia paz, uma prosperidade relativa e – coisa rara em outros sítios – tolerância religiosa. Skarga chegou a ter relações de amizade com os reis polacos Estevão Batory (1576-1586), um dos mais ilustres monarcas electivos e tornou-se o pregador da corte do rei Sigismundo III Vasa (1587-1632).⁸ Skarga defendia o fortalecimento do poder da monarquia em detrimento do Sejm, magnatas e *szlachta* (pequena nobreza polaca). Teve uma forte influência sobre o Rei Sigismundo, defendendo fortemente a autoridade régia contra a nobreza polaca, revoltada, anárquica e ciosa de liberdades políticas, uma camada social paradigmática da nação polaca que chegou a constituir cerca de dez por cento da população da Polónia antiga.

Que país era então a Polónia da época de tolerância, que se estendeu do século XV a meados do século XVIII? Era um país feudal em que a nobreza gozava de todos os direitos civis, entre outros, o direito de escolher o monarca, uma monarquia eleitoral. Depois da extinção desta dinastia em 1572 (com a morte do rei Sigismundo III Vasa, protector e mecenas de Skarga) a Polónia passou então a ter reis eleitores, eleitos por meio de votação da representante da fidalguia polaca. A liberdade de opinião, de crença e o direito de autonomia local abrangiam, amplemente, também a classe burguesa, judeus, cossacos da Ucrânia e camponeses livres. A Polónia era, ao mesmo tempo, um dos maiores países da Europa de então, habitado por representantes de várias nacionalidades e religiões. A intransigência católica do PAV dificilmente se enquadra no concieto huamista da Polónia plural e tolerante que acolhia os refugiados e em que não ardiavam fogueiras.

Em 1578, Skarga começa a trabalhar na Academia de Vilnius/Wilno (na Lituânia), cujo reitor será nos anos de 1579-1584, nomeado pelo rei Estevão Batory.

Acrescentemos que na Universidade de Vilnius (fundada em 1578, tendo como base um colégio jesuítico, com Skarga como primeiro Reitor) leccionaram dois jesuítas portugueses. Nos anos de 1580-1589 na Academia de Vilnius trabalhou o jesuíta português Manuel da Veiga, chegando a publicar lá algumas das suas obras (*Assertiones Theologicae*, 1585; *De vero et unico primatu...*, 1580; *Evangelica et apos-*

⁸ O rei da Polónia e Suécia Sigismundo III Vasa trasladou a capital de Cracóvia para Varsóvia em 1596, tomando decisão de construir o Castelo Real na actual capital polaca e outorgou a Skarga o brasão da família Skarga-Powęski, nobilitando o pregador PPS que era de ascendência plebeia ou pequeno-burguesa.

tolica doctrina, 1586; *Disputatio Theologica*, 1586; *De cultu et invocatione Sanctorum*, 1586; *De principiis fidei*, Wilno 1586; *De vita et miraculis...*, 1586). Em plena época do barroco, nos anos 1619-19 o dominicano português Damião Fonseca visitava as ordens polacas, publicando também entre nós as suas dissertações teológicas (*Ordinationes et decreta...*, Cracóvia 1618; Gdańsk 1698; *Acta Congregationis Varsaviae*, Climuntov 1963, Cracóvia 1638). Digamos então que os primeiros contactos polono-portugueses se deram no âmbito das relações entre as ordens religiosas.

Em Vilnius, Skarga escreveu a sua obra *A Vida dos Santos* (por exemplo, a *Vida de Santo Adalberto e a Vida de Santo Estanislau Kostka*), lido e apreciado na Polónia até à metade do século XIX. Em 1584, foi transferido para o novo Colégio dos jesuítas de Cracóvia e em 1587 tornou-se o pregador oficial na corte do Rei Sigismundo III Vasa, uma posição que manteria até 1611, fazendo também alguns discursos na Dieta ou no Parlamento polaco (função comparável com a que Vieira deteve junto do Rei D. João IV). Skarga defendia fortemente a autoridade do rei, teve enorme influência sobre o monarca. Sendo crítico para com a fidalgia, foi odiado pelas classes dominantes no governo da República das Duas Nações. Morreu em Cracóvia, em 27 de Setembro de 1612. Não chegou a ser canonizado por razões políticas, sendo crítico dos Habsburgos, muito influentes no Vaticano. Segundo a lenda, teria sido sepultado vivo na igreja dos Santos Pedro e Paulo em Cracóvia.



Figura 1 – Cripta (túmulo) de Skara na Igreja dos santos Pedro e Paulo em Cracóvia, Polónia.

Fonte: *Wikimedia Commons* (fotógrafo desconhecido)

Os sermões do Padre Skarga tematicamente são muito diferentes dos do Padre António Vieira o que resulta do diferente pano de fundo histórico e político. Seguem a velha tradição europeia dos comentários dos Evangelhos, sermões dogmáticos, morais, panegíricos, orações fúnebres e sermões de circunstância. Os sermões de Skarga não são puras homilias, nem sermões dogmáticos ou morais. Os mais representativos («os sermões tipo-Skarga») são os sermões dominicais e dos dias festivos (nesta longa tradição homilética inscrevem-se também os *Sermones Dominicales* de Santo António). Skarga começa pela citação do Evangelho lido num dia festivo, prossegue depois para a recuperação do texto e para a reflexão geral, possibilitada pelo específico «jogo dialéctico», constituído pela apresentação das razões por duas partes antagónicas e a chegada à verdade única.

Skarga foi pregador por gosto e vocação; toda a sua obra sermonária é um «pasto espiritual» cheio de interrogações, crises de cólera e exortações à fidelidade

ao catolicismo ortodoxo. O imaginário e as comparações de Skarga baseiam-se na Bíblia. O dogma e a controvérsia religiosa são tópicos constantes na obra do pregador. O pregador expugna a falta de fé na imortalidade da alma, na ressurreição do corpo. Na tradição dos santos e da virgindade de Maria, etc. Critica também o clero pelo amor ao dinheiro e ouro. Como moralista, Skarga é «pessimista natural» em relação à natureza humana. Critica então a nobreza esbanjadora e o clero mundano.

O Padre Skarga não se limitou, então, aos assuntos dogmáticos e morais. No Prefácio aos *Sermões Dominicais* fez exame à consciência nacional polaca. No entender do pregador, o Senado polaco deve amar a Igreja e a Pátria que são as suas «daus mãos» inseparáveis. A Polónia não se deve reger pela discórdia ou heresia. Todas as resoluções da Dieta devem ser tomadas tendo em conta o bem público. É preciso respeitar sempre «o Rei nosso Senhor» assim como faziam os nossos antepassados. É mister zelar pela liberdade, sem se deixar dominar pelos «mestres estrangeiros». A «infidelidade religiosa», isto é, a heresia, deve ser condenada. É colocada entre homicídio, incesto, adultério, usura, violência e outros pecados mortais. Segundo Skarga, a Igreja deve estar ao serviço dos pobres e desamparados. De modo igual, deve renunciar-se ao orgulho, luzo, despesas supérfluas, «vãos prazeres». As riquezas e os bens pessoais devem ser consagrados para a defesa da República e da «querida Pátria», dos pobres e das igrejas. Se tudo isso não for rigorosamente observado, o reino da Polónia será devastado, destruído e entregue a outros povos. Skarga-profeta indica ainda o perigo dos pagãos (turcos e tártaros) que já arruinaram os países vizinhos. Todo este programa, Skarga desenvolveu-o em oito *Sermões de Dieta*, conhecidos na Polónia como *Kazania sejmowe* (Skarga, 2003) sendo esta a sua melhor obra, mostra de eloquência e exortação patriótica à penitência.

A lição universal de Skarga ensina-nos sobre a dignidade moral, coragem e piedade para com os pobres e oprimidos, necessidade de combater os vícios, corrigir os costumes e, antes de mais nada, amar a pátria. É então uma catequese universal, com um só objectivo: fortificar o poder real na Polónia baseado no catolicismo ortodoxo e reestabelecer a ordem social ameaçada pela anarquia e – no entender do pregador – pela «heresia» ou pluralismo religioso, multiplicidade de crenças e credos religiosos na antiga República das Duas Nações. A ironia da história fez com que as ideias messiânicas do PAV gorassem no plano humano. Ninguém viu a Polónia como um país eleito por Deus para cumprir o plano divino de salvação do mundo. Porém, os sermões de Skarga começaram a viver uma nova vida na charneria do séc. XVIII-XIX, quando as profecias do padre jesuíta sobre a queda da Polónia estavam a cumprir-se no início da época da partilha. Os textos sermonários começaram a ser lidos como adivinhas de infortúnios nacionais, como profecias cumpridas sobre a divisão da Polónia (anunciada e profetizada pelo PPS como castigo pelos desmandos e prevaricações da nobreza polaca!) entre a Rússia, a Prússia e o Império Austro-Húngaro. Cumprida a nefasta visão, o messianismo polaco ressuscitou na época romântica.

A Polónia de muitas nações, Nova Jerusalém, Quinto Império passaram hoje para mitologias nacionais e apontam uma outra possibilidade de abordagem das nossas respectivas histórias. Assim como bem reparou Czesław Miłosz, o cuidado pelo bem comum dos povos e pelos assuntos públicos da pátria imortalizou Skarga não somente nos olhos dos escritores e pintores polacos da época do romantismo (Miłosz, 1984: 94), levando a fama dos seus sermões como o padrão do patriotismo católico polaco até à posterioridade conivente na razão ideológica. Porém, o seu pensamento político-religioso não passa hoje de um sistema utópico, idealista e

irreal, baseado numa vontade de regressar à ordem sócio-política pela qual se regiam as monarquias medievais ou, na Europa moderna, as pequenas repúblicas como Veneza e Suíça. O absolutismo católico ocidental à espanhola e a exortação à cruzada contra os turcos não podiam ser transplantados ou postos em prática imediata na Polónia quinhentista, cuja especificidade se baseava nas regalias extraordinárias conferidas a nobreza polaca e na tradição da tolerância religiosa.

O incumprimento dos desígnios providencialistas patenteou-se pelo período chamado União Dual com Castela e a partilha da Polónia entre os vizinhos poderosos. Com todas as possíveis atribulações externas e internas, mais fortes ainda se tornaram as mútuas esperanças num futuro glorioso, malgrado os grandes e também trágicos percursos históricos. O messianismo sebástico encontrou o seu complemento no messianismo polaco romântico no século XIX, quando «a construção desse futuro se tornou a questão da sobrevivência da nação polaca» (Cieszyńska, 2007: 79). A dolorosa sensação do inacabamento da missão histórica de um reino «eleito por Deus» virá a colher fruto no século XX, no tempo dos regimes totalitários que uma vez por sempre varreram as bases míticas da polonidade, reforçando curiosamente a irresistível carcaça da meio-milenária portugalidade colonial.

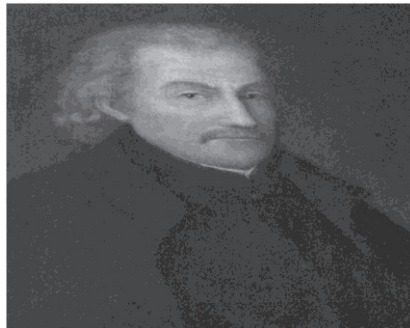


Figura 2 – Retrato do Padre Piotr Skarga (PPS), por pintor anónimo, século XVIII, Castelo Real de Varsóvia, Polónia, foto: Maciej Szczepańczyk
Fonte: *Wikimedia Commons*

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Luís Ferrand de (1992). “Polónia”, *Dicionário de História de Portugal*. (Dir.) J. Serrão. Porto: Figueirinhas, vol. V, p. 108- 113.
- BESSELAAR, José van den (1987). *O Sebastianismo – História sumária*. Lisboa: ICALP.
- BERGA, A. (1916). *Pierre Skarga (1536-1612). Etude sur la Pologne du XVI siècle et le protestantisme polonais*. Paris: Societé Française d’Imprimerie et de Librairie.
- DURAND, Gilbert (2000). *Imagens e Reflexos do Imaginário Português*. Lisboa: Hugin.
- _____. (2008). *Portugal – Tesouro Oculdo da Europa*. Lisboa: Ésquilo.
- KALEWSKA, Anna (2007). “A (re)invenção (in)disciplinada da história da Polónia em *O Feliz Independente* do P^e. Teodoro de Almeida. Uma lição intercultural luso-polaca para a felicidade da vida”, *Reescritura e Intertextualidade*. (Coord.) U. Aszyk, Varsóvia: Instituto de Estudos Ibéricos e Iberoamericanos – Museo de Historia del Movimiento Campesino Polaco.
- LOURENÇO, Eduardo (2004). *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa: Gradiva (1^a ed. 1997).
- _____. (2008). “Do Império do Verbo ao Verbo como Império”, *JL – Jornal de letras, artes e ideias* 977 (Lisboa) 15.

- MILEWSKA, Elżbieta (1991). *Związki kulturalne i literackie polsko-portugalskie w XVI-XIX wieku* [As relações culturais e literárias polono-portuguesas nos séculos XVI-XIX]. Warszawa: CESLA – Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- MIŁOSZ, Czesław (1984). *The History of Polish Literature*. Berkeley-Los Angeles-Lodon: University of California Press, (1.^a ed., 1983).
- REAL, Miguel (2008). “Breve guião sobre as interpretações de uma obra”, *JL – Jornal de letras, artes e ideias* 977 (Lisboa) 18-19.
- SIEWIERSKI, Henryk (2000). *História da literatura polonesa*. Brasília: UnB.
- SKARGA, Piotr (2003). *Kazania sejmowe [Sermões da Deita]*. (Org. J. Tazbir. Wrocław: Ossolineum.
- VIEIRA, P.^o António (1952). *Obras Várias (IV). Vieira perante a Inquisição*. (Prefácios e notas de A. Sérgio e H. Cidade), Lisboa, Sá da Costa, vol. VI.
- _____ (1953). *História do Futuro (II). Obras Escolhidas*. (Prefácio e notas de A. Sérgio e H. Cidade), Lisboa, Sá da Costa, vol. IX.

Via internet:

- CIESZYŃSKA, Beata Elżbieta (2007). “Polónia e mitos da construção da identidade nacional e emocional”, *Diálogos com a Lusofonia*. (Introd. A. Kalewska) – Livro das Actas electrónicas do colóquio comemorativo dos 30 anos da secção Portuguesa do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos da Universidade de Varsóvia, 10 e 11 de Dezembro de 2007, Universidade de Varsóvia, Polónia, p. 73-89.
<http://iberystyka-uw.home.pl/content/view/392/1/lang.pl> (acedido a 29.12.2008).
- FRANCO, José Eduardo (2007). “Mitificação das origens da nacionalidade. Portugal no âmbito da afirmação das nacionalidades europeias da modernidade”, *Diálogos com a Lusofonia*. (Introd. A. Kalewska) – Livro das Actas electrónicas do colóquio comemorativo dos 30 anos da secção Portuguesa do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos da Universidade de Varsóvia, 10 e 11 de Dezembro de 2007, Universidade de Varsóvia, Polónia, p. 56-73.
<http://iberystyka-uw.home.pl/content/view/392/1/lang.pl> (acedido a 29.12.2008).

Memória histórica, identidade nacional e discurso literário na Galiza¹

Carlos F. Velasco Souto

Universidade da Corunha. Faculdade de Filologia. Depto. *de Humanidades*

Palavras chave: Literatura, história, nação, memória, identidade

Resumo: Partindo da consideração da literatura galega como emergente, esta comunicação quer aprofundar no relacionamento entre construção da realidade histórica nacional e discurso literário. Tentar-se-á demonstrar, desta maneira, como o particular sistema literário galego desempenha umha função fulcral tanto na difusão entre a sociedade do conhecimento da nossa guerra civil (1936-39) e pós-guerra (1940-50), quanto na própria afirmação ou reforçamento de traços identitários vinculados, neste caso, à evocação de vivências compartilhadas pelos colectivos de vítimas do fascismo

Para além de analisar a obra de diversos autores da segunda metade do século XX, toma-se em consideração a longa tradição existente no nosso sistema literário no que diz respeito à conformação de um imaginário nacional e social galego.

1. Introdução

Durante os últimos anos vem-se desenvolvendo na Galiza um grande esforço colectivo a prol da recuperação do que denominamos de Memória Histórica Democrática. Trata-se de um labor imprescindível para a afirmação da nossa identidade como país, duramente golpeada pela ditadura de Franco, em que merece particular destaque a actividade de criação literária dos nossos escritores, certamente não por ela ser mais importante do que outras, mas pelos seus contributos de vulto à causa comum em que agora andamos envolvidos historiadores, associações culturais, escritores e artistas plásticos, representantes das artes cénicas e, em geral, um vasto tecido associativo aglutinador dos segmentos da sociedade civil mais sensibilizados a respeito da questão. De facto considero não ser arriscado afirmar que o emergente sistema literário galego está hoje em condições de desempenhar um papel mesmo fulcral, tanto no concernente à difusão do conhecimento de tam trágico período da nossa história qual foi o da Guerra Civil e Ditadura Franquista (através da sua conversão em trama literária), quanto na própria afirmação ou reforçamento de traços identitários vinculados à evocação de vivências compartilhadas pelos colectivos de vítimas do fascismo.

Na verdade, esta função de contributo à conformação de um imaginário nacional (e social) galego conscientemente assumido por alguns assinalados representantes do nosso sistema literário não é de tudo novidade. Antes ao contrário, conta atrás de si com umha longa tradição que remete, ao menos, para a segunda metade do século XIX e que alcançou o seu ponto culminante durante o primeiro terço do XX (especialmente na etapa republicana, 1931-1936) para logo ter continuidade, em condições já bem menos favoráveis, sob o franquismo e, após 1975/77, sob a restauração democrático-liberal monárquica. Deixando agora de lado alguns

¹ Esta comunicação faz parte do projecto de investigação *Narrativa, Discurso da História e Construção da Identidade na Galiza*, actualmente desenvolvido na Universidade da Corunha com financiamento da Xunta de Galicia.

precedentes decimonónicos, relevantes quer por fazerem da escolha do galego como língua literária um traço definatório da nossa cultura diferenciada, quer por abordarem como matéria literária episódios mais ou menos significados da nossa história ou mesmo por terem elaborado quadros de costumismo rural reconhecíveis como conotativos do nosso *volksgeist* ou ser colectivo; deixando todos estes autores à margem, digo, é sem dúvida Ramón Otero Pedrayo (1888-1976) a figura de referência basilar para qualquer abordagem do labor de ficcionalização da história nacional galega através do género do *romance histórico*. Nengumha outra obra narrativa de autor galego apresenta, em medida comparável, um carácter tam nitidamente *fundacional*, entendendo por tal «aquele tipo de escrita orientada a definir, proclamar ou divulgar as formas da identidade nacional» ou, o que vem sendo o mesmo, «aquelas [novelas e mais narraçons] a través das que se apresenta un proxecto de construción de nación, aquelas que proxectan un ideal histórico ou social destinado a establecer a lexitimidade dunha nación emerxente» (Fernández Pérez Sanjulián, 2002: 17 e 35)².

Com posterioridade à II República, outros autores tenhem recolhido parcialmente na sua narrativa elementos identitários e/ou relacionados com a história do país mas desprovidos, por regra, da visom e intencõem totalizadoras da obra do mestre, cujo peculiar e inimitável estilo literário, aliás, careceu praticamente de continuadores na geraçom a seguir. Umha excepçom cabe assinalar, porém, a esta regra vigorante na Galiza *interior* numha etapa em que o mais valioso da nossa produçom literária houvo de ser elaborada ao abrigo do exílio: a do escritor Xosé Luís Méndez Ferrín, nascido em 1938. A obra deste autor, militante activo no nacionalismo galego e mais na resistência clandestina ao regime de Franco, aparece concebida em grande medida –nom unicamente, claro é– como umha alegoria da naçom galega submetida e emergente, num exercício de permanente intertextualidade em que lugares e personagens carregados de simbolismo som transferidos de uma novela para outra, resgatados e reutilizados em diversos momentos como que fazendo parte de um vasto conjunto narrativo desenhado com pretensom de totalidade, isto é, como se tratando de umha única obra.

Para além disso o escritor tivo mesmo a ousadia, em plena época da Ditadura, de compendiar numha obra singular e específica tanto os principais traços identitários da naçom galega quanto o essencial das propostas políticas, mitos e ideologemas próprios do nacionalismo galego do pós-guerra. *Regreso a Tagen Ata* (tal é o título do relato, escrito numha das estadias do narrador na cadeia, em 1972) nom é com certeza umha das novelas de mais valia de Méndez Ferrín mas, como acontece a miúdo nos processos de ficcionalização literária em países emergentes, apresenta o valor de ter contribuído de maneira decisiva, num contexto sócio-político bem difícil, a suprir a carência de umha historiografia que abordasse os factos nela narrados, ao tempo que afondava na procura de afirmaçom de um referente colectivo para Galiza entanto que comunidade historicamente determinada (Leira Lugrís, 2007: 22). De resto, dir-se-ia que o magistério precursor de Otero Pedrayo (autor muito estimado por Méndez Ferrín) lateje um pouco por toda a parte nesta interessante peça narrativa, cujo pano de fundo se situa na ruptura geracional experimentada polo nacionalismo galego durante a década de sessenta, em que o próprio autor se viu activamente envolvido. Aspecto, este último, acerca do qual a novela tem deixado um testemunho indelével –por mais que ficcionalizado e em chave simbólica– para as geraçons futuras.

² Sobre o conceito de romance fundacional vid., assimismo, Salinas Portugal (2003: 241-256). Para o papel do romance histórico no quadro da novela fundacional, Fernández Prieto (1998: 177-196) e Ainsa (1997: 111-121).

2. Literatura galega, literatura emergente

A existência de autores, obras e atitudes no plano da escrita como as até aqui resenhadas põem sobre o tapete umha questom em que é preciso deter-se sequer um pouco, levando em conta que constitui um ponto de partida inexcusável para o desenvolvimento desta comunicação e do mesmo projecto de investigação em que ela se inscreve. Refiro-me concretamente à consideração da literatura galega como emergente.

Entendemos que a Galiza, entanto que naçom em construção com aspiraçons mais ou menos explícitas à constituição de um Estado próprio e dotada de umha cultura de seu, actualmente em situação de *minorização* ou subalternidade a respeito da cultura dominante no Estado de que fai parte, participa de muitos dos traços característicos do que em termos genéricos se chama de contextos nacionais emergentes, aplicados comumente a países da órbita pós-colonial. Ítem mais consideramos existirem fondas similitudes tanto no que di respeito ao desenrolo dos processos literários produzidos em tais contextos quanto aos discursos ideológicos e quadros interpretativos empregados polas vanguardas nacionalistas para induzir nos seus concidadáns um sentimento de pertença à comunidade nacional e identificação com ela. Razons polas quais cabe aplicar ao nosso sistema literário –de dimensons ainda bem modestas comparativamente a outros, muito mais consolidados e com a força de todo um Estado nacional a sustentá-los– o mesmo aparelho conceitual e ferramentas analíticas com que habitualmente é abordado o estudo de literaturas como as latinoamericanas dos finais do século XIX, as africanas contemporâneas e ainda outras.

Nom é este o momento nem o lugar para pormo-nos a descrever em toda a sua complexidade os processos de configuração de uns sistemas literários postos ao serviço da construção da naçom. Mas é de conhecimento geral a importância neles revestida por factores como a escolha de umha língua (Thiesse, 2001: 68 em diante; Salinas Portugal, 1999: 29-34), a dirigência das elites letradas e a própria conformação de um cânone em que sustentar umha história da literatura nacional (González Stephan, 2002: 211 em diante)³. De qualquer jeito é perceptível em todos esses procesos a existência de umha interacção constante entre História e narrativa ficcional, ao ponto de terem caminhado juntas sem que seja fácil estabelecer umha linha de demarcação nítida entre ambas. Ora, enquanto o discurso histórico deve ficar assente no *pacto de veracidade* (em virtude do qual o receptor espera o contado no texto ser verdade), o discurso narrativo, pola sua vez, acharia-se articulado apartir do *pacto de ficcionalidade* (onde o receptor procura que o possível e o verosímil se realizem dentro do *cópus* textual) (Fernández Prieto, 1998: 38-41; Ainsa (1997: 116).

No entanto, e à margem do dito, não pode ser ocultado o facto de a institucionalização do sistema literário galego topar na actualidade com grandes atrancos derivados, entre outras razons –e em ausência de um Estado nacional próprio, embora exista um poder autónomo galego–, da inevitável subalternização da nossa cultura, da fraqueza da consciência nacional e baixa auto-estima da nossa sociedade e da prática impossibilidade de se desenvolver em condições de normalidade umha produção literária que, seja qual for a sua qualidade, nom goza do favor da institucionalidade cultural oficial (espanhola e espanholizante) nem do seu aparelho de promo-

³ Infelizmente nom dispomos ainda, para o caso galego, de um estudo das características do de Ferreira da Cunha (2002) para o sistema literário português. Acerca dos critérios para a fundamentação de umha nacionalidade literária, vid. Cristóvão (1981: 364-372).

çom e propaganda, muito zeloso de priorizar a todo o custo a cultura *nacional española* por antonomásia, quer dizer, a expressada em língua castelhana.

De maneira que as oportunidades para a abertura de um *espaço público galego* (González Millán, 1995) se vêem claramente reduzidas⁴, se umha açom conjunta, e enérgica, por parte do poder público autónomo e a própria sociedade civil nom o remediar num prazo razoável...

3. Literatura, Identidade e memoria. Os contributos do discurso literário sobre a memória histórica à construçom de um imaginário nacional e social galego

A ditadura fascista implantada em território galego desde os primeiros compassos da guerra civil espanhola (1936-1939) abriu um período de grandes dificuldades para a nossa cultura nacional. Proscrito no interior do país, varrido até o recorde da sua própria existência entre a população vencida, o frágil sistema literário galego houve de se refugiar no exílio para sobreviver. Ali, na Galiza de além-mar, continuaria incessante a actividade cultural com carimbo de galeguidade em todas as frentes, animada polo mais prestigioso da nossa intelectualidade (Vilavedra, 1999: 213-220; VV.AA., 1996, IV: 962-1024).

Polo contrário, no interior do país foi preciso aguardar a 1947 para assistirmos à reconstruçom de um discurso literário em língua galega, em condiçoms de extrema precariedade, sem ajuda material (nom digamos institucional) de qualquer tipo, sujeita à censura governativa e sem garantias de continuidade. Mesmo assim houve autores que, para além da simples reivindicaçom do galego como veículo de expressom literária, fõrom quem de verter de maneira explicita nos seus textos elementos da memória viva e identitária do nosso povo. Estou a pensar em escritores como o Carvalho Calero de *A xente da barreira* (1951), capaz de «reactivar a maquinaria narrativa da nosa lingua nuns tempos tan difíceis» (Vilavedra, 1999: 239); ou o Blanco Amor de *Xente ao lonxe* (1972), esplêndida radiografia do universo proletário da sua cidade natal, Ourense, nos princípios do século XX.

Com o remate da Ditadura em 1975/77 culmina por fim o longo e custoso processo de reconstruçom do nosso sistema literário. Apartir daí a temática da guerra civil, o despertar da República, a repressom e a violéncia fascista deixa de ser alvo da censura política e, pouco a pouco, vam surgindo obras que de umha ou outra maneira se fazem eco dessa espécie de vazío na memória colectiva dos galegos que urgia preencher e recuperar, ainda que só fosse para propiciar, por simples higiene democrática, um reencontro nom traumático com aquele lutuoso período da nossa história recente. Certo é, por outra parte –e para além da razom exposta–, que a temática em si mesma aparecia como sumamente atraente para o seu tratamento como matéria literária.

Um dos primeiros escritores a explorar este veio narrativo foi Xosé Neira Vilas, autor já durante os anos sessenta de novelas de ambientaçom rural com notável carga crítica. Em *Aqueles anos do Moncho* (1977) aparece retratada em toda a sua poliédrica dimensom a crua realidade da guerra e imediato pós-guerra numha freguesia rural. Nom há apenas simbolismo na narraçom. A técnica é realista, se bem que suavizada pola olhada entre ingénua e bondadosa do narrador (um rapazolo camponês) que fai com que, em conjunto, o tom do relato nom resulte em absoluto

⁴ Outros autores preferem falar de *protossistema literário galego* (Torres Feijó, 2002: 31), partindo da noçom de *sistema* de Even-Zohar (1990). Para as questoms concernentes à relaçom da literatura com a identidade nacional e os campos sociais é imprescindível a obra de Figueroa (2001).

triste nem sombrizo. Em traços de puro realismo estão descritos tanto os personagens representativos da opressão (a mestra, o cura, os filhos dos ricos) quanto as suas contra-figuras (o pai do Moncho, o sindicalista e guerrilheiro Daniel), todos eles personagens-símbolo mas directamente tirados do natural, sem precisarem de grande estilização ou reelaboração literária.

Ora bem, a novela abre também um portelo à esperança, representada por motivos aludidos ao longo do relato como que pairando sobre ele à maneira de discurso alternativo subjacente: a evocação dos alegres tempos da República, o agarrado ambiente familiar da casa do protagonista-narrador, a figura tenra e do pai, os contributos da emigração americana, a aprendizagem intelectual dos humildes, a cumplicidade solidária da vizinhança para com os fugidos anti-fascistas... (factos e atitudes hoje documentados historicamente). E como não entrever no desfecho da narração (o Moncho e o seu pai a colaborar com a guerrilha) um canto à resistência da sociedade civil galega e universal frente à opressão e, ao mesmo tempo, à luta pela construção de um amanhã melhor entroncado directamente na tradição republicana?

Mais ou menos pela mesma altura, um outro escritor e antigo combatente anti-fascista, Ramón de Valenzuela, tirava do prelo dois relatos autobiográficos, *Non agardei por ninguén* (1976) e *Era tempo de apandar* (1980) que bem podem ser considerados como duas entregas sucessivas de uma mesma história novelada. Na primeira delas, o autor narra em primeira pessoa a peripécia vital por ele mesmo protagonizada com o galho do advento do fascismo em terras galegas, a incluir a sua passagem para a clandestinidade e posterior cruzamento da linha da frente cara à zona republicana. Se calhar, o mérito principal da narração é o de ter sido a primeira a dar forma literária a este drama (poderia-se dizer que *nacional*) partilhado por toda uma geração de galegos, conferindo-lhe um certo aquel de epopeia colectiva.

A segunda novela situa a acção já a dois anos volvidos (1941) do fim da guerra resolvida com a derrota político-militar da República. O protagonista-narrador (o próprio Valenzuela) é agora preso político na Espanha franquista, condenado a trabalhos forçados e finalmente libertado. É a partir desta diversidade de situações pessoais que o escritor aproveita para rememorar, em sucessivos *flash-backs* os tumultuosos acontecimentos por ele vividos durante o seu exílio combatente em França. A informação fornecida ao fio do discurso narrativo é muita e com certa dose de detalhe, a pesar da relativa brevidade do texto. Não menos precisa é a descrição de aspectos relativos à vida na Espanha franquista, em extremo dura e desumana.

Como no caso de Neira Vilas, a técnica empregada é puramente realista, sem maior requinte. Ao ponto de se não pouparem as menções directas de personagens reais (com nome e apelidos), lugares, organizações e cargos desempenhados, na procura da exactitude do dado. Outrossim, como n' *Aqueles anos do Moncho*, a esperança num futuro mais venturoso aparece sugerida no meio da desolação pela reorganização da luta clandestina e o desenvolvimento da guerrilha.

Considerados em conjunto, *Non agardei por ninguén* e *Era tempo de apandar* constituem um valiosíssimo testemunho em chave ficcional de um período singularmente escuro (ou *escurecido*, mais bem) da nossa história. Conscientemente, o autor assumiu na altura a responsabilidade de suprir um valeiro historiográfico gritante que estava a distorcer gravemente a percepção que a sociedade tinha de si própria assim como da essência do período ditatorial recém encerrado.

Ricardo Carvalho Calero foi outro dos autores a não deixar passar a ocasião para testemunhar com motivo da restauração da democracia. No seu caso, a contri-

buiçom mais sobranceira veu dada polo romance *Scórpio*, publicado em 1987. É unha obra complexa em que, contrariamente às últimas narraçons examinadas até aqui, a carga simbólica está presente em diversas situaçons e personagens, a começar polo próprio *Scórpio*, talvez trasunto parcial (mas nom só) da figura do próprio autor, quem fora combatente no Exército Popular Republicano na vida real. Aos efeitos que aqui nos interessam, o romance aparece construído

«como o relato dunha época histórica e dunhas personaxes que a pesar da súa ficcionalidade deixan transparentar o seu historicismo; época histórica que non só marcou a historia colectiva de Galiza senón tamén a individual do seu autor –o período da República e a guerra civil. Dalgunha maneira, e nunha primeira lectura do libro, *Scórpio* é a novela dunha xeración, do destino dunha xeración que fixo a guerra, da xeración que se educou para a paz. O trasfondo da guerra e a presenza de figuras históricas tamén concretan a narración que nunca perde contacto coa perspectiva galega» (Villamayor, 1996: 1050).

A trama narrativa encerra-se com a morte do protagonista Rafael/ *Scórpio* num bombardeamento fascista. Acaso umha metáfora da extinçom abrupta de um capítulo crucial da vida do próprio autor e a sua geraçom?

Em 1979 um relato de índole autobiográfica da autoria de um de tantos exiliados em terras americanas, *O señor Afranio. Ou cómo rispei das gadoupas da morte* de Antón Alonso Ríos, dava início no panorama das letras galegas a um género memorialístico que com o decorrer dos anos alcançaria grande predicamento nestes lares. O valor deste tipo de obras nom é tanto o de ficcionalizarem episódios da nossa história –o que nom pretendem– quanto o de nos servirem directamente de fontes historiográficas, como se tratando de testemunhos orais expostos ordenadamente por escrito polos protagonistas de uns determinados acontecimentos relacionados com a repressom franquista⁵. Umha outra mostra deste género é o relato de Mariví Villaverde *Tres tempos e a esperanza* (2002), aparecido com anterioridade em Buenos Aires (1962) e na própria Galiza (1987) em versom castelhana.

Voltando à literatura de ficçom propriamente dita, digamos que reflexos diversos da devastaçom psicológica, cultural e intelectual induzidas polo franquismo na sociedade galega do pós-guerra podem ver-se na obra de autores como Camilo Gonsar, Lueiro Rey e, mais recentemente, Manuel Veiga. Significativo título levam, a este respeito, as novelas *Desfeita* (1983), do primeiro, e *Non debían medrar* (1984), do segundo. Se naquela desfila perante o leitor umha galeria de tipos sociais inçados de alienaçom e vacuidade, ao ponto de se tornarem patéticos, nesta relatam-se as duras vivências de um neno, logo adolescente, na Espanha *Una, Grande y Libre*, passagem por um *correcional de menores* incluída. Quanto a *O exiliado e a primavera* (2004) de Veiga, retrata o difícil encaixe de um exiliado galeguista retornado na sua vila natal, habitada –correm os anos finais do franquismo– por umha sociedade apática, desmemoriada e entregada ao consumismo.

Igualmente evocador desta época presidida polo obscurantismo, a omnipresença da Igreja e o fanatismo político de raiz totalitária é o romance de Xosé Luís

⁵ Em rigor nom cabe situar neste apartado as novelas anteriormente referidas de Ramón de Valenzuela, nem tampouco a obra pioneira de Silvio Santiago *O silencio redimido* (1976) em que este antigo sindicalista galego relata a sua experiência vital como fugido, preso e exiliado em Venezuela. Por mais que os conteúdos de todas três coincidam em boa medida com os dos relatos “de memórias”, subjaz nelas umha clara vontade de ficcionalizaçom literária, ausente nestes últimos.

Méndez Ferrín *No ventre do silencio* (1999), onde as expectativas de futuro aparecem representadas polos estudantes adscritos à orbita do galeguismo clandestino e a sua absorção das correntes de pensamento progressista europeu.

De resto, é de recordar a abordagem fugaz que este mesmo autor tinha feito com anterioridade da temática da guerra civil, a repressão franquista e a luta guerrilheira em relatos breves incluídos nos seus livros *Crónica de Nós* (1980) e *Arraianos* (1991).

Diferente é o caso de Darío Xohán Cabana. Influído até certo ponto por Méndez Ferrín mas com notável originalidade, este escritor apresenta em dous dos seus últimos romances outros tantos quadros alegóricos da nação galega em emergência, numha clara tentativa de contribuir a reforçar desde o universo ficcional a consciência identitária dos seus paisanos.

A perspectiva varia de um romance para o outro. Em *Fortunato de Trasmundi* (1991) o carácter diferencial de nosso vem definido, em chave humorística e engenhosa, por uns determinados traços somáticos e hábitos culturais apostos aos moradores de Trasmundi ou as Sete Parróquias, a opor aos dos seus vizinhos da terra de Fora. Em *O cervo na torre* (1994), polo contrário, Galiza aparece organizada como comunidade nacional em luta contra os seus opressores seculares, despregado todo o seu imaginário simbólico-identitário como nação sem faltarem alusões de passagem ao fascismo entanto que mecanismo empregado polo Estado oprimente –a Espanha burguesa– para sufocar a liberdade dos insurgentes.

Dos princípios da década de noventa em diante, intensificáron-se os esforços de ficcionalização da etapa da guerra civil e primeiro franquismo. Transcorridos já três lustros desde o fim da ditadura, dir-se-ia que foram desaparecendo os tabus e auto-censuras que durante os primeiros anos da democracia vinheram entavando ainda o acometimento deste labor, de modo a se facilitar umha abordagem da temática mais desinibida e desde umha maior amplitude de miras. Nom é possível darmos conta nestas linhas da totalidade dos contributos realizados, como também nos vemos obrigados a prescindir das achegas procedentes do teatro e a poesia. Limitaremos pois a nossa análise a uns poucos autores e obras de especial significação, tanto polo tratamento da temática em si como pola recepção que acháron entre um público na altura mais sensibilizado do que antes acerca da questom.

Um dos primeiros autores a rotular umha novela com um título impactante, directamente alusivo à tragédia de 1936, foi Carlos Casares, mesmo se antecipando um pouco ao início dos anos noventa. Este escritor ourensano abordava agora de modo frontal em *Os mortos daquel verán* (1987) a responsabilidade das elites dominantes galegas no massacre de cidadáns conotados polo seu activismo político-sindical republicano, bem como a intensidade da luta de classes registada nos meses logo a seguir do triunfo eleitoral da Frente Popular. Se calhar, a novidade do discurso narrativo presente nesta novela seja a recriação integral do ambiente de confronto social prévio ao golpe de estado fascista, que aquí constitui o alvo central da narração, nom se tratando de um mero factor de ambientação da trama ou referência colateral. Trasposição directa e mecânica ao plano textual do acontecer histórico? Certamente nom. Há estilização e elaboração tanto de tipos (sociais) literários na base de informações históricas verazes quanto da própria trama, combinando, a mais, elementos da realidade com outros de pura ficção.

Enfim, se em Casares encontramos esta documentada ficcionalização do clima social pré-bélico, em *Agosto do 36* (mais um título evocativo) de Xosé Fernández Ferreiro (1991) achamos pola sua vez a radiografia crua e nua da repressão

em toda a sua brutal dimensão. O discurso torna-se aqui realista, como que resgatando o feito daqueles textos dos finais da década de setenta (Vid. *supra*) interessados em nos fornecer o máximo de informação possível. É rechamante o destaque concedido à crueldade refinada da mecânica repressiva e à inteireza das vítimas, perspectiva desde a qual a novela pode ser vista como um canto com visos de universalidade ao amor, à dignidade do ser humano e à rejeição da opressão.

Singularmente valiosos, por ilustrativos, são os perfis traçados a propósito dos personagens encarnação de tipos sociais: o falangista de instintos criminosos; o republicano, de ideias avançadas e honradez provada, capaz de amar, contrariamente aos seus assassinos; o emigrante retornado com boa reputação na vizinhança, o cura malvado e vingativo; o colaboracionista com os repressores covarde e interesseiro. Nem que dizer tem que se trata de tipos perfeitamente reconhecíveis e afixados pela pesquisa histórica. Como reconhecíveis são, assim mesmo, a atmosfera psicológica de tristeza, angústia e terror a paralisar a população naquela tessitura. O caso é que no fim da novela o leitor tem a impressão de ter estado a presenciar uma encenação vívida, a escala local, da implacável maquinaria repressiva do fascismo. Tal é a força comunicativa do relato de Fernández Ferreiro. Daí, se quadra, a favorável recepção do público, chegando a motivar três edições em apenas dois anos.

Contudo, o escritor que tem prestado uma meirande atenção nos últimos tempos à recriação ficcionalizada da memória histórica democrática, visando de modo explícito render homenagem às vítimas da barbárie e a toda uma sociedade civil implicada na construção da “grande esperança republicana” é, talvez, Manuel Rivas. Em 1998, sendo de há tempo um autor *consagrado*, irrompia no nosso panorama literário com uma sugestiva história de amor ambientada em tempos de guerra e de pós-guerra: *O lapis do carpinteiro*, espécie de metáfora contra todas as guerras e uma contribuição ao combate contra a desmemória que nos impede de resgatar o melhor de nós mesmos. Algum tempo mais tarde, em 2005, Rivas voltava tocar esta mesma corda n’ *A língua das bolboretas* (2005), mais um quadro alegórico da eterna antinomia amor-ódio igualmente emoldurado nos tempos de espírito livre e tolerante da República de Abril, jugulada logo a seguir pela intolerância franquista. Tanto um como outro relato foram levados com êxito ao cinema.

Ora bem, é sem dúvida no seu último romance *Os libros arden mal* (2006) onde o nosso escritor acomete de modo mais integral e poliédrico o resgate dessa memória democrática e de liberdade, a necessária reconciliação com a qual tão conflituosa resultou, até há bem poucos anos, à nossa sociedade. A intenção do autor aparece já explicitada no capítulo introdutório “As marcas da auga”, que serve de emolduramento simbólico à trama que está por vir. De resto, é o próprio título da obra a actuar como metonímia de tudo aquilo que se resiste a morrer e merece ser salvo como parte indissociável de nós mesmos: as lembranças, as afeições, a história pessoal, os sonhos e esperanças, até à traça física dos lugares emblemáticos; os vestígios materiais e imateriais, em suma, do nosso passado identitário.

Em se tratando de uma obra com certeza volumosa (mais de setecentas páginas), as personagens e vicissitudes descritas são numerosas e interrelacionadas, tornando a narração um tanto complexa. Proponho aqui, sem maior pretensão, uma sistematização como a que segue, de entre as muitas possíveis.

Teríamos em primeiro lugar um bloco narrativo que poderíamos denominar de algo assim como “o mundo de antes”, na base da evocação de alguns aspectos significativos do passado republicano. Fazem a sua aparição nele seres humanos de

ficção inspirados directamente (mesmo com nome e apelidos) em personagens reais, moços e moças das Juventudes Libertárias do bairro corunhês da Silva frequentadores do ateneu libertário *Resplandor en el Abismo*. Também encontramos aqui retalhos ou *flashes* da mudança no sistema de valores que a sociedade da Galiza estava a experimentar por aquele tempo (práticas nudistas, surgimento de escolas racionalistas, crescente emancipação da mulher), sem faltarem referências às ilusões e expectativas de câmbio social e à alegria juvenil dos ideologizados protagonistas. Para além do mais, o escritor joga em todo o momento coa realidade e a ficção, estabelecendo como que umha parceria complementar entre ambas. Reais fôrom os personagens, as situações descritas, os eventos narrados. Ficcional é o tratamento discursivo que Rivas lhes aplica, salientando o valor daqueles entanto que símbolos do espírito de toda umha época que se extinguiu com eles, assassinada polo fascismo.

Um segundo bloco narrativo viria dado pola descrição da “barbárie”: a premonitória presença de um navio de guerra da Alemanha nazi no porto da cidade, a queima pública de livros por parte dos falangistas; o esbulho da biblioteca, objectos de arte e aparelhos científicos da casa do primeiro ministro republicano Casares Quiroga; a destruição e saque do património material e simbólico do rico tecido associativo cidadã...; tudo isto presenciado, à guisa de testemunha viva e muda do passado, por Cúrtis, um dos poucos sobreviventes do entorno ácrata abordado no bloco anterior.

E trás a barbárie, “o terror”: os assassinados nas paragens do rio Mandeo, os fusilados no Campo da Rata, a desolação da cidade muda, a dureza e brutalidade do colégio dos curas, a fugida da realidade insuportável através da loucura, o servilismo rasteiro para com os novos poderes. Um terror que nom recua nem ante a extirpação da memória das personalidades-símbolo da República, mesmo esborrando-a fisicamente dos livros do Registo Civil (caso de Casares Quiroga), ou simplesmente varrendo-a da recordação colectiva, como aconteceu ao xeneral Caridad Pita (assassinado polo fâscio) e os seus filhos (fugidos ao exílio).

“Os rostos do fascismo” seria um outro bloco, nom compacto mas espalhado, como os anteriores, ao longo de todo o romance. Quem dá vida a esses rostos? O mais ilustre do falangismo local, é claro: o juiz, o censor, o inspector de Polícia, o catedrático franquista, o ex-boxeador mafioso e mais o cura. Sinistros personagens todos eles, prepotentes e corruptos, encumeados, salvo o cura se acaso, nos mais altos postos da hierarquia sócio-profissional em razom dos seus *méritos de guerra*, isto é, como exterminadores de *rojos*. Nom safa da queima um certo ministro de Informação do regime, de nome Manuel Fraga Iribarne, o único apresentado com a sua identidade real. Eis um acaído retrato da elite social galega e espanhola daquele tempo, na plenitude da sua miséria moral e intelectual, que nem tirado dos quadros de costumes da época.

Face a eles, “os rostos do anti-fascismo”, os dos vencidos mas nom assimilados: o antigo gaiteiro Polka e a sua companheira Olinda (modestos trabalhadores anarco-sindicalistas, represaliados, luitadores anti-franquistas na clandestinidade, transmissores da *memória* aos seus descendentes); os filhos deles, receptores dessa memória e adaptados como melhor podem à grisalhenta quotidianidade do franquismo; o próprio Cúrtis (perseguido, fugido e sobrevivente, com a identidade e o recordo intactos).

Para melhor perfilar a localização destes personagens em tam desfavorável contexto e dotá-los de um equilíbrio que dê sentido às suas vidas, o autor introduz de quando em vez certos “elos com o passado”, isto é, pontos de ligação das suas figuras

com a pegada de umha época mais venturosa, destinada a renascer algum dia; componentes, em definitivo, dessa memória individual e colectiva indispensável para conferir às personagens umha projecção de futuro. Um desses elos é a presença fugaz do maquinista naval Roque Gantes, organizador de umha rede anarquista de resistência clandestina no pós-guerra. Outros elos som o personagem da espia republicana Judite, a revelação do passado resistente de Polka e Olinda e a evocação das evasions de perseguidos anti-fascistas organizadas polo Sindicato *El Despertar Marítimo* entre 1937 e 1938, ou das escenas da oposição cidadá ao golpe de estado de 1936.

Será o accionar destes *elos*, unida à corrente de recordo soterrânea nunca extinguida que dê como resultado o “reencontro” de vários dos protagonistas com a memória, a sua assunção e posterior “transmissão” às gerações vindeiras, ponto culminante da obra e último dos blocos narrativos aqui propostos. Figura basilar nessa transmissão será Polka, autêntico eixo vertebrador do relato e síntese da linha de continuidade entre passado e futuro.

Mas nom som somentes Polka e, em menor medida, Olinda a transmitir memória. Também o fazem outras personagens, como o operário manejador de guindastes do porto, a filha do intelectual *silenciado* Héctor Rios; e o mesmo Cúrtis, à sua maneira. Outros, polo contrário, é que protagonizam um encontro pessoal e inesperado com essa memória, graças à sua sensibilidade, ao afã de descoberta ou mesmo ao azar. É o caso de Gabriel quem, consciente da injustiça inerente à condição privilegiada da sua família fascista, descobre um dia a pista de Santiago Casares Quiroga para ir entretecendo o seu próprio destino inseparável desse passado por tantos anos oculto. A restituição final à filha de Casares, Maria, do pequeno legado do seu pai reunido por Gabriel representa a reparação da memória dos vencidos, episódio cimeiro da narração visando derrubar de vez os muros desse conflituoso relacionamento da nossa sociedade com as suas próprias raízes mergulhadas num passado ainda cercano.

Alcançado este alto ponto de tensão dramática, o romance conclui, à maneira de epílogo, com o passamento de Polka em braços da sua filha, quase em paralelo à morte do fascista pai de Gabriel, encarnação da negação mesma da memória. É desta forma que se encerra metaforicamente toda umha página da História dos galegos e galegas –a da negação de si próprios–, com o revezamento geracional a garantir a continuidade da tradição interdita, a única em que poder alicerçar a construção de um futuro digno. A memória recuperada: eis o desfecho feliz e anunciado que nos remete novamente para “as marcas da auga” que abriam o livro, como que numha estrutura narrativa circular finalmente completa.

Por tudo o dito, *Os libros arden mal* semelha até o momento a ficcionalização mais redonda e realizada da nossa memória histórica identitária mais recente.

Para terminar este já longo relatório, acrescentemos que, simultaneamente a Manuel Rivas, um outro escritor com sucesso nas nossas letras, Suso de Toro, tem abordado também a temática aquí tratada se bem que, ao meu entender, de umha perspectiva nom tam multifacética. Som de destacar em *Home sen nome* (2006), o seu a último romance, as reflexões de alcance universal que o autor põe em boca dos protagonistas, tanto acerca da violência como da fraqueza da condição humana e a necessidade de reconciliação (crítica) da nossa sociedade com o seu passado.

4. Conclusom

Desde a mesma posta em pé de um sistema literário galego autónomo, múltiplos contributos tenhem sido feitos desde o seu campo discursivo à conformação de um ima-

ginário nacional e social próprio. O abano estilístico abrangido pelas sucessivas propostas estéticas é com certeza diverso, embora todas coincidam no objectivo comum.

Nesta perspectiva, as potencialidades da obra de criação literária em língua galega têm-se posto umha vez mais de relevo com motivo da abordagem por parte dela da problemática reconstrução do nosso recente passado pré-democrático. Nom por acaso, é conhecido o valor que a memória encerra como elemento aglutinador da identidade para aquelas pessoas a padecerem repressom ou perseguição dos valores que um dia norteáram as suas vidas (Velasco Souto, 2006). E acontece assim porque é precisamente nesses contextos opressivos que o inconsciente colectivo, ou seja, os valores de referência substantivos e um determinado grupo de homes e/ou mulheres se vêem grandemente reforçados, inclusive redefinidos, quando evocados através do recordo dos seus portadores. A relembração do passado torna-se nessa circunstância, a mais de catarse, autoafirmação identitária (tanto individual como colectiva), de resto nom isenta de um certo orgulho.

Ao cabo, e concretizando, é justamente diante do ermo cultural e moral da ditadura franquista –e, até certo ponto, também dos primeiros anos desta democracia imperfeitamente restaurada– que cobram pleno sentido os elementos activadores da identidade que as diversas memórias trazem consigo, como bem sabem os mais conscientes de entre os nossos escritores. É por contraposição ao vazio que a memória resistente se afirma, fornecendo ao indivíduo e mais ao grupo a coesom identitária que os mantém animicamente vivos. Saber de onde se vem e onde se está, e porquê: eis a condição prévia indispensável para a assunção consciente e voluntária de umha vida cheia de tribulações, sacrifício e sofrimentos. Por isso é tam importante o labor transmissor, recriador e dignificador dessa memória por parte do sistema literário de umha nação em construção como a nossa, se é que esta quizer olhar com confiança para o porvir. Porque é mais um fito, e nom dos menores, no caminho para a liberdade.

Referências bibliográficas

- AINSA, Fernando (1997). “Intervención literaria y ‘reconstrucción’ histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, em KOHUT, K. (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert, pp. 111-121.
- ALONSO RÍOS, Antón (1979). *O señor Afranio. Ou cómo rispei das gadoupas da morte*. Vigo: Castrelos.
- BLANCO AMOR, Eduardo (1972). *Xente ao lonxe*. Vigo: Galaxia.
- CABANA, Darío Xohán (1991). *Fortunato de Trasmundi*. Vigo: Xerais.
- _____ (1994). *O cervo na torre*. Vigo: Xerais.
- CARVALHO CALERO, Ricardo (1951). *A xente da barreira*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- _____ (1987). *Scórpio*. Barcelona: Sotelo Blanco.
- CASARES, Carlos (1987). *Os mortos daquel verán*. Vigo: Galaxia.
- CRISTÓVÃO, Fernando (1981). *A Literatura como Sistema Nacional*. Braga: Livraria Aposolado de Imprensa.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). “Polisystem Theory”, em *Poetics Today*, nº 11, pp. 7-92.
- FERNÁNDEZ FERREIRO, Xosé (1991). *Agosto do 36*. Vigo: Xerais.
- FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, Carme (2002). *A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo*. Vigo: Concello de Pontevedra – Fundación Caixa Galicia.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (1998). *Historia y novela. Poética de la novela histórica*. Pamplona: EUNSA.
- FERREIRA DA CUNHA, Carlos Manuel (2002). *A construção do discurso da história literária na literatura portuguesa do século XIX*. Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos.

- FIGUEROA, Antón (2001). *Nación, literatura, identidade (Comunicación literaria e campos sociais en Galicia)*. Vigo: Xerais.
- GONSAR, Camilo (1983). *Desfeita*. Vigo: Xerais.
- GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán (1994). “Do nacionalismo literario á literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega”, em *Anuario de estudos literarios galegos*. Vigo: Galaxia.
- _____ (1995). “O discurso literario galego e a configuración dun espacio público nacional no primeiro tercio do século XX. Un marco de reflexión”, em CASAS, Arturo (coord.). *Tentativas sobre Dieste*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, pp. 13-27.
- GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz (2002). *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- LEIRA LUGRÍS, María Jesús (2007). “Discurso identitario e construción nacional en *Retorno a Tago* de Xosé Luís Méndez Ferrín”. Trabalho de curso realizado dentro do programa de doutoramento *Literatura e construción da identidade na Galiza*. A Coruña: Universidade da Coruña.
- LUEIRO REY, Manuel (1992). *Non debían medrar*. A Coruña-Sada: O Castro (1ª ed., 1974).
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (1971). *Regreso a Tago*. Vigo: Castrelos.
- _____ (1980). *Crónica de Nós*. Vigo: Xerais.
- _____ (1991). *Arraianos*. Vigo: Xerais.
- _____ (1999). *No ventre do silencio*. Vigo: Xerais.
- NEIRA VILAS, Xosé (1977). *Aqueles anos do Moncho*. Madrid: Akal.
- RIVAS, Manuel (1998). *O lapis do carpinteiro*. Vigo: Xerais.
- _____ (2005). *A lingua das bolboretas*. Vigo: Xerais.
- _____ (2006). *Os libros arden mal*. Vigo: Xerais.
- THIESSE, Anne-Marie (2001). *La création des identités nationales*, Paris: Seuil.
- TORO, Suso de (2006). *Home sen nome*. Vigo: Xerais.
- TORRES FEIJÓ, Elias J. (2002). “Como sair do cerco. A legitimación galeguista da Literatura Galega por Carvalho Calero e a gènesese da súa centralidade no campo da crítica literaria”, em LÓPEZ, T. e SALINAS, F. (eds.). *Actas do Simposio Ricardo Carvalho Calero Memoria do Século*. A Coruña: Universidade da Coruña – Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística e Asociación Sócio-Pedagóxica Galega.
- SALINAS PORTUGAL, Francisco (1999). *Entre Próspero e Caliban. Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Santiago de Compostela: Laivento.
- _____ (2003). “Emerxencia literaria e construción nacional: o romance fundacional”, em TAVARES MALEVAL, Maria do Amparo e SALINAS PORTUGAL, Francisco (orgs.). *Estudos Galego-Brasileiros*. Rio de Janeiro, pp. 241-256.
- SANTIAGO, Silvio (1989). *O silencio redimido*. Vigo: Galaxia (1ª ed., 1976).
- VILAVEDRA, Dolores (1999). *Historia da Literatura Galega*. Vigo: Galaxia.
- VALENZUELA, Ramón de (1976). *Non agardei por ninguén*. Madrid: Akal.
- _____ (1980). *Era tempo de apandar*. Madrid: Akal.
- VEIGA, M. (2004). *O exiliado e a primavera*. Vigo: Xerais.
- VELASCO SOUTO, Carlos Francisco (2006). “A memoria como elemento sustentador da identidade. Represión franquista e restauración da memoria democrática na Galiza”. Salvador da Bahia: Comunicaçom ao VIII Congreso Internacional de Estudos Galegos.
- VILLAMAYOR, Siro (1996). “O Silencio Interior, 1940-1950”, em VV. AA. (1996). *Historia da literatura Galega*. Vigo: Eds. A Nosa Terra – Asociación Socio-Pedagóxica Galega, vol. IV, pp. 1025-1056.
- VV.AA. (1996). *Historia da Literatura Galega*. Vigo, Eds. A Nosa Terra – Asociación Socio-Pedagóxica Galega, 5 vols.

A crítica literária diante do romance de nova feição regionalista (João Guimarães Rosa)

Gunter Karl Pressler

Universidade Federal do Pará/UFPA

Palavras-chave: Regionalismo – nova crítica brasileira – Álvaro Lins – Guimarães Rosa

Resumo: Na época da publicação do romance *Grande Sertão: Veredas*, a crítica brasileira passava por uma fase de mudança. O enfoque de cunho impressionista foi substituído pela crítica de caráter científico, que enfatizava as análises filológicas e textuais. A crítica tradicional estava pouco preparada para romances de nova “feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal”, como constata Álvaro Lins, em 1946. Percebe-se o limite da crítica impressionista diante das inovações dos romances das décadas de 1940 e 1950. O trabalho focaliza a recepção do *Grande Sertão: Veredas* por meio de uma análise comparativa da produção romanesca do seu tempo.

The new shape of regionalism (J. Guimarães Rosa) as a provocation for literary criticism.
Gunter Karl Pressler

Na época da publicação do Romance *Grande Sertão: Veredas*, nos meados da década de 1950, “a crítica brasileira passava por uma fase de amadurecimento e mudança, suscitada pelas idéias da nova crítica, defendidas por Afrânio Coutinho, que propunha um caráter científico às análises textuais em lugar do impressionismo jornalístico”, escreve Ana Cristina C. Viegas (1992: 35). “A nova crítica é [...] uma exigência da evolução literária e seu desenvolvimento é paralelo ao da literatura contemporânea” (Afrânio Coutinho *apud* Viegas, 1992: 35). Isto foi dito na década de 1950; na década anterior, a crítica estava pouco preparada para romances desta nova “feição regionalista: a temática nacional numa expressão universal”, como constata em 1946 o próprio Álvaro Lins (1963: 260) que foi o último grande crítico do “impressionismo jornalístico”. Constata-se o limite da crítica do seu tempo; as publicações dos romancistas Graciliano Ramos (1933, 1934, 1936, 1938, 1942, 1944 e 1945), Dalcídio Jurandir (1941, 1947, 1958 e 1959), Clarice Lispector (1943, 1946, 1949 e 1952) e João Guimarães Rosa (1946 e 1956) desafiaram a crítica dos *hommes de lettres*. O exigido caráter científico às análises textuais, defendido por Coutinho, não possuía ainda, nessas décadas, o devido suporte teórico (Meneses, 1979: 61-81). E o romance social da década de 1930 formou ainda o “horizonte de expectativa” (H.R. Jauss, 1994) da crítica. Pode-se dizer que a nova literatura brasileira provocou lentamente a crítica literária e, simultaneamente, as exigências da formação acadêmica provocaram as Universidades Brasileiras: a disciplina propedêutica Teoria da Literatura/Teoria Literária foi implantada junto aos Cursos de Letras. No Rio de Janeiro, Afrânio Coutinho que tinha voltado dos Estados Unidos, depois de um estágio no ambiente do *New Criticism*, e, em São Paulo, Antonio Candido, tornaram-se forças produtivas e criativas desta mudança. E, nesta situação de formação da crítica, surgiu no tempo certo, no lugar certo, o homem certo e, com um título certo, o romance que marcou a época e toda a literatura brasileira do século

XX: *Grande Sertão: Veredas*¹. A partir daí, a história da literatura brasileira foi dividida em antes e depois de Guimarães Rosa (1956) como a história moderna do Brasil se divide em antes e depois de Juscelino Kubitschek (1955-1960)². O antes pertencia às três gerações do Modernismo com suas expressões regionais: J. Lins e Rego, G.Ramos, R.Queiroz e J.Amado. A crítica posterior comparou toda a produção literária a de Guimarães Rosa, pois o único romance do escritor que desafiou tanto “o horizonte de expectativa” que o rompeu: a crítica rapidamente “se rendeu a uma produção e a considerou, desde cedo, canônica” (S.Grecco, 2000: 639).

A.C.Viegas refere-se ao caso de Roberto Simões que, no primeiro momento, rejeitou o romance, mas um ano depois avalia de forma diferente, revendo seu juízo anterior: “A grande importância de Guimarães Rosa é a renovação que processa, destruindo cânones que já se haviam fixado como tábuas-de-lei para quem quer se dispusesse a fazer ‘regionalismo’. E esta renovação veio colocá-lo na supremacia” (Simões, 1957, *apud* Viegas, 1992: 36s). O que significa a constatação: “destruindo cânones” e como?

A reconhecida revista literária semanal *Dom Casmurro*, que circula entre 1937 e 1944 e foi, naquela época, a mais importante publicação do gênero no Brasil, premiou, em 1940, o romance, *Chove nos Campos de Cachoeira*, de Dalcídio Jurandir. O romance foi publicado em 1941, mas cedo demais e escrito mais cedo ainda (1929³) para tornar-se marca definitiva do “rompimento do horizonte de expectativa” acerca do romance moderno na literatura brasileira. Jurandir experimentou e buscou uma nova orientação à escrita romanesca⁴, como se pode perceber no primeiro romance e no terceiro, *Três Casas e um Rio* (1958), que são diferentes de *Marajó* (1947) e de *Linha do Parque* (1959). Pode-se dizer que a nova “feição regionalista” apareceu lentamente na produção literária e Guimarães Rosa conseguiu expressá-la de forma original em *Sagarana* (1946) e, particularmente, em *Grande Sertão: Veredas* (1956). Em seguida, a nova crítica preparou a mudança do quadro da literatura brasileira. Refletindo sobre as tendências do romance brasileiro desde o Pré-Modernismo, pode-se dizer que com o *Grande Sertão: Veredas* cristalizou-se a nova feição do romance moderno, expressando poeticamente a tensão entre regional e universal.

¹ “*Grande Sertão: Veredas* é, sem dúvida alguma, o nosso grande acontecimento literário e lingüístico do século”, escreveu Sérgio Milliet (Orelha do livro de A.Coutinho, *A Tradição Afortunada*, 1968). Isso mostra o impacto que durou. Os primeiros estudos da crítica nova saíram em 1958 (M.Cavalcanti Proença, *Trilhas no Grande Sertão*), em 1964 (“O Homem de Avesso”, in *Tese e Antítese*, de Antonio Candido), em 1965 (dois artigos na antologia *A Sereia e o Desconfiado*, de Roberto Schwarz) e em 1970 (Augusto e Haroldo de Campos, *Guimarães Rosa em Três Dimensões*).

² “1956 foi um ano impressionante para a história de nosso país. O mineiro Juscelino Kubitschek, Presidente do Brasil, deu início à empreitada de construir a nova capital Brasília, no coração do Planalto Central [...] Neste novo tempo emerge para o mundo seu conterrâneo e também médico e diplomata Guimarães Rosa” (<http://www.organizacaoeshebron.com.br/tresmarias/andrequeice.html>; acesso no dia 2 de maio de 2008).

³ J.Guimarães Rosa vence um concurso de contos da revista *O Cruzeiro* (Belo Horizonte) com “Retorno a Highmore Hall”, publicado no dia 7 de dezembro daquele ano.

⁴ No depoimento, por causa do prêmio recebido, Jurandir escreve um artigo em que relata não só a sua situação de escrever o livro, mas também fala sobre a situação do escritor na região Norte. “Me lembro que fiz essa tentativa com uma literatura desenfreada e uma pretensão a fazer estilo, que era um espetáculo” (“Tragédia e Comédia de um Escritor Novo do Norte” (1941/1996: 14). Em relação a um outro escritor brasileiro, já famoso, Oswald de Andrade, o jovem A.Candido ressalta: “Nota-se n’*Os Condenados* [...] uma técnica original de narrativa e uma procura constante de estilo. Um esforço de ‘fazer estilo’” (“Estouro e Libertação”, publicado primeiramente em 1943 e incluído no livro *Brigada Ligeira* (1945); reeditado in: *Vários Escritos* (1970: 38).

A “mediação do nacional” (Grecco, 2000, 642) ocorre no momento em que *Sagarana* “irrompeu no sistema literário brasileiro” e quando “as possibilidades de tratamento narrativo da temática regional pareciam esgotadas” (Quintela, 2001: 61). A percepção e a expressão do sertão sempre foi uma questão *sine qua non* para a identidade cultural-política (nacional) do país. E a situação pós-guerra (1945) colocou-o de novo em evidência.

O livro de A.Coutinho, *Introdução à Literatura Brasileira* (1959), articula a busca da abordagem tanto histórica quanto teórica. No contexto de capítulos sobre a periodização encontra-se um pequeno capítulo (sete páginas) intitulado: “O Regionalismo na Prosa de Ficção”, em que Coutinho o define e caracteriza a fundo as particularidades do desenvolvimento histórico da literatura brasileira.

“Desde o Romantismo, com a valorização do ‘genius loci’, um fato de maior significação foi a crescente importância do Brasil regional [...] As influências geográficas, folclóricas, tradicionais [...] fizeram-se perceber Na vida intelectual brasileira desde que a consciência nacional brotou para a independência política e cultural”⁵.

O idealismo dos românticos foi substituído pelo realismo naturalista, como também explica Benedito Nunes:

“Em paralelo ao positivismo e ao evolucionismo, sugira, de modo particular na literatura [...] um corrente de pensamento, o naturalismo [...] a mesma concepção [...] que valoriza o meio físico, favoreceu a adoção do regionalismo, cuja duradoura prosperidade na vida intelectual brasileira ultrapassou, de muito, o domínio literário” (1999: 6).

No capítulo seguinte da *Introdução*: “Simbolismo, Impressionismo, Modernismo”, o Regionalismo é apresentado com autores e obras. Ali se encontra adicionado, por exemplo, o nome de Dalcídio Jurandir sem título de uma obra e também sem referência na bibliografia.

Enquanto A.Coutinho valorizou a abordagem da análise textual imanente na trilha do *New Criticism*, a proposta teórica de Antonio Candido deteve-se sobre ligação dialética entre o texto e contexto histórico, medindo a crítica tradicional com a tendência nova: a interpretação da obra literária deve ocorrer pelos enfoques variados (estético, psicológico e, particularmente, social). Sobre Guimarães Rosa, ele avalia a obra da nova feição regionalista: “Não se trata de livro realista nem pitoresco e realismo nele se encontrem a cada passo [...] um livro carregado de valores simbólicos, onde os dados da realidade física e social constituem ponto de partida” (1970: 146). Candido destaca a “reversibilidade” da estrutura e construção narrativa: “Escritor genial dos poucos que agüentem esse qualitativo em nossa literatura. Guimarães Rosa supera e refina o documento [...] por meio da sublimação estética” (1970: 151).

A questão entre o regional e o universal, o crítico aborda no texto clássico “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)”, de 1965. Mas, como frisa Antônio Pires:

“o rótulo de super-regionalista; ou supra-regionalista mítico, como quer Benedito Nunes [...] parece aplicar-se apenas a Guimarães Rosa, o que confirmaria sua posição

⁵ 1979: 211. As referências de Coutinho são: G.Stewart, “The Regional approach to Literature” (1948); H.W.Odum e H.E.Moore, “American Regionalism” (1938), B.A.Bodhin, “Regionalism: Culto or Cultur” (1936), Viana Moog (1943) e G.Freyre (1941).

única no contexto da literatura brasileira, no sentido de ter ultrapassado qualquer regionalismo estrito e ter alçado o *sertão*, o *sertanejo* e o *sertanismo* a paradigmas universais de metafísica e transcendência” (2005: 75).

A nova abordagem construtivista e histórica da literatura brasileira encontrou com Guimarães Rosa o ponto de referência mais alto para afirmar e continuar na trilha do cânone da literatura brasileira estabelecido. No quadro do romance moderno, por exemplo, Dalcídio Jurandir, mesmo reconhecido com prêmios literários de renome (o Prêmio da Academia Brasileira de Letras Machado de Assis, em 1972, pela obra completa de onze romances), não recebe nenhuma colocação.

Passaram-se mais ou menos cinqüenta anos do ensino universitário da disciplina Teoria da Literatura no Brasil. As primeiras décadas sob a direção intelectual de Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro) e Antonio Candido (São Paulo)⁶. Desde a introdução da disciplina, eles reconheceram a necessidade de um desdobramento sobre a História da Literatura Brasileira e deram respostas à antiga historiografia brasileira com os livros *A Literatura no Brasil* (1955) e *Introdução à Literatura no Brasil* (1959) – duas obras de A.Coutinho – e a de A.Candido, *A Formação da Literatura Brasileira. Momentos Decisivos* (1959). Luiz Costa Lima (2002: 7) refere-se à escassez de textos críticos quando ressalta que, somente em 1975, foi publicado “o primeiro e, até o momento [1999] o único *reader* em língua portuguesa que se propôs apresentar um panorama da reflexão teórica sobre a literatura, desenvolvida no século que finda”. Dividida em sete partes, a antologia apresenta – fora do próprio organizador, Luiz Costa Lima – como único estudioso brasileiro Benedito Nunes, na parte “A. Questões Preliminares”, no capítulo 5: “Literatura e Filosofia: (*Grande Sertão: Veredas*)”. O destaque da literatura brasileira na virada do século XX-XXI e no contexto das teorias atuais é J.Guimarães Rosa.

Na maneira sintética, própria do crítico, Nunes preconiza – no “Prólogo não muito curto” – a ligação entre filosofia e literatura e em relação aos outras ciências humanas no decorrer da história, a fim de exemplificá-la pela “forma”⁷ do romance *Grande Sertão: Veredas*. Nunes não justifica explicitamente a escolha da obra, mas no início do artigo aparece o argumento principal que tornou o romance imediatamente clássico e, por isso, referência – é a linguagem:

“oralidade ficta que traduz um afastamento e um recuo: *afastamento* em relação às tradições da escrita romanesca, particularmente a oriunda do realismo, e *recuo* para estilo que já constitui o índice da mimese da linguagem que se opera no romance” (2002: 205; grifo no original).

E mais adiante, ele junta o afastamento e o recuo: “O alto nível de oralidade da narrativa, sustentado no recuo para o trabalho da linguagem, é inseparável de um alto nível reflexivo”. (2002: 212). Salientando o impacto que o romance causou não somente na crítica, mas também nos escritores, Nunes lembra-se:

⁶ Cf. a breve retrospectiva de Luiz Costa Lima, “Nota à 2ª edição” da antologia *Teoria da Literatura em suas Fontes* (2002 Vol. 1: 9, nota de rodapé; Vol. 2: 543). O posfácio é de 1982; seria bom ter uma reflexão mais atual sobre o *reader* e analisar porque “a teoria da literatura deixou de atrair o interesse” (2002: 8 e 542).

⁷ “A literatura é objeto de conhecimento filosófico porque é uma *forma simbólica*, porque há um domínio do simbólico, a que se atém o pensamento – ponto de convergência e de divergência da filosofia com a linguagem” (2002: 204; grifo meu).

“Em 1963 [...] encontrei-me, no Rio, com Dalcídio [Jurandir], então emocionalmente abalado, senão traumatizado, pela leitura de *Grande Sertão: Veredas* [...] Escritor nato, ele jamais tentaria imitar Rosa; mas esse impacto estético serviu para despertar nele as mais recônditas potencialidades de sua linguagem, um tanto recalçadas pela vigilância realística, senão política, que exercera sobre o seu estilo, sem que jamais tivesse podido afiná-lo ou desafiná-lo pelo metrônomo do realismo socialista” (2006: 248).

Willi Bolle, na tese de doutorado, de 1971, defendida na Universidade de Bochum/Alemanha (publicado em 1973, no Brasil), fala da necessidade da análise da recepção para compreender melhor a “precoce ‘classicidade’ de Guimarães Rosa” que se baseia, “curiosamente, numa apreciação bastante unilateral da obra”. O ponto de referência é o romance; seus contos “não foram objeto da mesma atenção” (1973: 12). Como se explica este fato, pergunta-se Bolle? As publicações abrangem o período

“dos anos 1937/46 (*Sagarana*) a 1967 (*Tutaméia*), isto é, a partir do auge do romance social dos anos 30 até bem além das experiências da poesia concreta (iniciadas em 1956), ou – se medirmos em coordenadas políticas – do Estado Novo de Getúlio Vargas até ao Governo de Castelo Branco” (1973: 12).

Com o sucesso internacional, a partir de 1963-1965, com as traduções para o inglês, alemão e francês, o tom da crítica nacional (e internacional) revela uma pre-determinação ou “prefiguração da recepção” (*Rezeptionsvorgabe*; W.Iser, 1996) de difícil superação para qualquer leitura da obra⁸. Bolle fala das tendências panegíricas” (subtítulo do primeiro capítulo do estudo⁹). O que destaca a crítica? Para Hugo Loetscher, crítico suíço e conhecedor da América Latina, Guimarães Rosa conseguiu “superar o regionalismo” (*apud* Bolle, 1973: 14). Assim, Loetscher retoma conscientemente ou não o juiz de valor de Álvaro Lins, de 1946. O regionalismo pode ser considerado como o ponto de destaque que torna o espaço significativo para as abordagens que entendem “a região” enquanto história particular da literatura do Brasil, assim Bolle justifica seu enfoque:

“O regionalismo pode ser definido como o traço mais característico da ficção brasileira; é uma procura da identidade nacional, através da representação do homem que vive no meio rural: regiões do Nordeste, da Bahia, Amazônia, São Paulo, Rio Grande do Sul, Goiás, Minas Gerais. Foi do regionalismo que repetidas vezes partiu o impulso para a elaboração de programas e para a emancipação de modelos europeus: indianismo ou sertanismo, caboclisto ou caipirismo, Congresso Regionalista de 1926, Manifesto Antropofágico de 1928 ou, finalmente, romance socialmente engajado da década de 1930” (1973: 15).

⁸ Por exemplo, diante das comemorações dos 50 anos de *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*, a crítica constata com entusiasmo e segue a moda ditirâmbica: “Ler Guimarães Rosa: reler um clássico. Em 16 de novembro de 1967, já consagrado nacional e internacionalmente como escritor e diplomata do Itamarati [...] Rosa se torna imortal ao tomar posse na Academia Brasileira de Letras [...] Homem de cultura exemplar [...] O ineditismo de suas construções sintáticas [...] visando, desta forma, atingir um ideal de inteligibilidade universal” (M.F.Scarpelli, 2006: 35). Ou: “Depois de Guimarães Rosa [...] não houve nada tão ambicioso”, constata João Adolfo Hansen (2006).

⁹ Ainda continua a crítica de “caráter encomiástico” a Guimarães Rosa, assim André Rios (1999). Mas, no início do século XXI, surgem articulações mais críticas ao canonização precoce no meio do debate acadêmico; cf. também as críticas mais recentes, expostos nos site da Internet: <http://riobaldoediadorim.blogspot.com/2008/03/uma-recepo-panegrica.html> (acesso no dia 27/04/2008) e, particularmente, a atualização da pesquisa de W.Bolle sobre o autor: *Grandesertão.br* (2004). As questões levantadas sobre a recepção e a temática nacional, infelizmente, não podem ser abordadas neste espaço limitado do artigo.

E, no interior, desta situação cultural, surge a primeira obra de Rosa, intitulado *Contos*, concorrendo um prêmio de literatura, em 1937, e futuramente publicado com o título, significativamente programático, *Sagarana*: “**coisa que parece saga... Filei um sufixo do nheengatu...**” (Rosa). Bolle apresenta o caso curioso do crítico Wilson Martins que, em 1958, “sugeriu laconicamente redenominar o conjunto da obra ‘Os Vaqueiros’” (1973: 16), mas, dez anos depois, consagrou Rosa como “um desses autores que já nascem clássicos” (*apud* Bolle). Isto ilustra o que Hans Robert Jauss (1994) chama “horizonte de expectativa” ou “rompimento” deste, gerando um novo “clássico” numa série de leituras seguidas. A grande questão continua em aberto a partir daquela apreciação de Álvaro Lins: encontrar “a temática nacional numa expressão universal”. O que seria a “temática nacional” naquele contexto literário-político?

A resposta deve se encontrar na análise da crítica daquela época. Começemos com a resenha de Álvaro Lins sobre o prêmio *Dom Casmurro*, de 1940. O artigo de 1941, “Romances de Concurso”, não foi uma resenha curta e pragmática, que atendesse o mercado do livro. Foi escrito em prosa analítica, mas o mais visível, no artigo, é o impacto dos acontecimentos do processo de avaliação do Concurso sobre o autor do que o impacto do próprio texto. O título conota a política em torno do concurso em detrimento da apresentação e da análise reflexiva (no mínimo descritiva) sobre o autor e sua obra. Lins compara as obras premiadas, a de D.Jurandir e a de Clovis Ramallete, com a literatura universal (particularmente, a de Charles Baudelaire) e, desta forma, os romances vencedores não poderiam ganhar reconhecimento: “O que se pode *sentir* [...] é o caráter da literatura efêmero, transitório” (1941, segunda coluna; grifo nosso). O que valeu como elogio para o autor do *Inferno Verde*, desqualifica – naquele momento – o primeiro romance do desconhecido Jurandir. Lins refere-se a Euclides da Cunha que prefaciou o livro de A.Rangel: “Porque é um livro bárbaro. *Bárbaro*, conforme o velho sentido clássico: estranho. Por isto mesmo, todo construído de verdades, figura-se um acervo de phantasia” (1908: 7s), e em relação ao Guimarães Rosa, Lins enfatiza: “Que romancista mais autenticamente nacional, portanto, que esse *primitivo* Guimarães Rosa?” Mas também, o romance de Jurandir “revela uma espécie de força espiritual que deve ser devidamente considerada. Uma força alias *bárbara* e caótica, mas que deve um dia apresentar resultados surpreendentes” (1941: 5ª coluna; grifos meus).

A decisão do júri do *Prêmio Vecchi/Dom Casmurro* recebe, na resenha, um vasto comentário inicial, pois foi “um concurso mais ou menos rumoroso” e foi premiado “um autor do Pará que era, até então, inteiramente desconhecido”. Realmente, à apreciação, o júri somente tinha o romance como tal, Lins reconhece isto. Mas o erro do júri não foi moral, foi intelectual, pois “houve um julgamento desinteressado e com a intenção de exprimir um critério de justiça literária”. O tom irônico é óbvio: não se sabe qual “dos critérios (ambos lícitos), o júri seguiu: se o de premiar os melhores romances ou se premiar os menos ruins dos que se apresentarem”. Diante de escritores e críticos famosos, mas comprometidos socialistas e comunistas (Oswald de Andrade, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Álvaro Moreira) e da tendência socialista da editora e da revista que promoveu o concurso, o crítico conservador inconformado com a publicidade do concurso julga sobre o que se espelha nos dois romances premiados:

“o caráter de literatura efêmero, transitório [...] que os domina de uma maneira ostensiva. Vemos logo que nem chegarão a ter a duração de uma moda, porque não apresentam a originalidade que faz da moda um elemento transitório no tempo que passa,

mas permanece no tempo que se imobiliza. È que nenhuma moda verdadeira será inteiramente efêmera”.

Assim, por falta da originalidade, segundo o crítico, a moda não é superada como no caso famoso da obra poética e crítica de Baudelaire. “As grandes obras, porém, trazem outros elementos que transcendem o tempo. Elementos espirituais, estéticos, permanentes. Trata-se de segurança de toda grande obra estética”. Os romances premiados não têm aqueles “elementos”, eles estão compostos “de elementos efêmeros e extraliterários”. Mesmo, como no caso de Honoré de Balzac, ressalta o crítico, que o gênero do romance é favorável:

“É o gênero que mais dificilmente se salva da tirania da moda e também o que mais dificilmente se salva do esquecimento e da morte. Em qualquer romance (Balzac, por exemplo, várias páginas já morreram ou apresentam hoje um interesse simplesmente histórico)”.

Lins continua: “Contudo, o elemento ‘moda’ torna-se imprescindível para que se verifique a proença dos outros elementos que o sustentam fora do tempo”. Mais um outro autor do “cânone ocidental” é referido: Shakespeare e, conseqüentemente, ficaria extremamente difícil para um novato cumprir as exigências da crítica. “Estas reflexões me acompanharam durante toda a leitura dos romances [...] No sr. Dalcídio Jurandir, a moda é a de um estilo de romance; no sr. Clóvis Ramalhete, a de romance em si mesmo”¹⁰.

Pode-se constatar – e a resenha demonstra – que o crítico não tinha critérios ideológicos e ferramentas teóricas suficientes a fim de explicar o projeto de “temática nacional na expressão universal” e detalhar as novas possibilidades do discurso narrativo. Sabe-se que o crítico também recusou o primeiro romance de Clarice Lispector, desta vez, pelo caráter “feminino”. O novo discurso narrativo é entendido como estilo confessional da autora. O *gestus* onipotente do crítico publica e preconiza sua verdade do juiz estético.

“A objetividade exigia do escritor que sua personalidade ficasse num plano em sombra. Este tipo de criação literária não se ajusta muito bem aos temperamentos femininos; e talvez seja essa uma razão capaz de explicar porque a escola realista e a escola naturalista não foram muito propícias às mulheres escritoras, salvo um ou outro caso de inteligência andrógina. As mulheres dispõem quase sempre de um potencial de lirismo que precisa dos livros pessoais de confissões, das obras capazes de as situar como centro do mundo. Acrescente-se a isto o fenômeno do narcisismo, que é feminino no seu caráter essencial, embora não seja lícito insistir demais nessa circunstância extraliterária” (Lins, 1963: 186).

No caso da publicação do romance *Chove nos Campos de Cachoeira*, um “paratexto” (Gérard Genette, 1982, 1987) tinha um efeito terrível sobre o crítico.

“Parece-me que foi uma crueldade desnecessária juntar ao volume a entrevista que o sr. Dalcídio Jurandir enviou para o jornal *Dom Casmurro* logo depois do resultado do concurso. Não sei de um documento mais anti-literário e mais insensato do que esse em que o autor vem contar as suas intimidades pessoais numa linguagem terra-a-terra.

¹⁰ Todas as citações oriundas do texto publicado em 1941 (cópia sem identificação exata da fonte). Cf. sobre a questão da moda e a relação entre crítica estética e ética, o estudo de Adélia Meneses (1979: 87 e 91).

Estaria tentado a falar em ridículo se não estivesse certo da ingenuidade é que é a palavra [...] exata para explicar uma [...] daquela natureza”.

O que Jurandir tinha relatado? O que chamou tanta atenção? O autor da região amazônica contou o esforço para poder enviar o manuscrito para a capital cultural do país, Rio de Janeiro.

“Ah! É notável a influência do peixe frito na literatura paraense! Peixe frito é o peixe vendido em postas nos taboleiros do Ver-o-Peso ao lado do mercado em Belém [...] E a vida do chamado intelectual na província é mais trágica do que se pensa. Bancamos bobos de rei, mas de graça. A não ser a honra dum convite para uma qualquer chateação literária e mais nada [...] Pensava acabar o romance um pouco antes do encerramento do concurso. Mas não acabei [...] Mas faltava o dinheiro para mandar o livro pelo avião [...] Mas me disseram que não se fazia mais encomenda [...] E mandamos o volume no porte simples, sem recibo, sem nada, para um rumo incerto [...] Tudo isso humilha e esgota a gente. Conto tudo isso para mostrar como é que se escreve no Brasil” (D. Jurandir, Prefácio na primeira edição do romance, 1996: 14-16).

O posterior catedrático no Colégio Pedro II e professor visitante para literatura brasileira e embaixador em Lisboa achava estas descrições deselegantes e não queria – como *homme d’lettres* – ser lembrado e incomodado de certas realidades. Mas para fazer *jus in re*, Lins não queria julgar o romance pelo prefácio, uma vez que o “gesto provinciano” desqualifica o escritor, ele possui uma “força espiritual” e uma “força bárbara e caótica” que “dera um dia apresentar resultados surpreendentes. Alguma coisa de essencial que atravessa subterraneamente o seu livro”. Duas décadas depois, a “profecia” se realizou: Jurandir recebeu o prêmio da Academia Brasileira de Letras, em 1972. Álvaro Lins faleceu em 1970 e não viveu esta premiação maior que poderia satisfazer o crítico no seu gesto de fazer *jus* na antologia de 1963: “Faltou aqui por um lapso – e acrescento-a agora – uma citação da obra de Dalcídio Jurandir, com os seus romances situados sociologicamente e psicologicamente em tal região geográfica brasileira”¹¹.

O que caracteriza os romances da nova “feição regionalista” como forma literária da “temática nacional numa expressão universal”? Introduzindo a leitura dos romances de José Lins do Rego, Lins ressalta, em janeiro de 1942, a

“tendência universal de valorização social do povo – e, por consequência, artística – vem se encontrar entre nós com a evolução mesma da literatura brasileira. O que determina a existência de uma literatura, em princípio, é a sensação de alguém que tem a consciência da sua própria terra”¹².

¹¹ Cf. a nota de rodapé 12 no capítulo 30 (“Por uma História Literária do Brasil e por uma Literatura Brasileira”; janeiro 1958/novembro 1960) no livro citado, 1963: 460. Naquele capítulo, Lins tinha retratado os escritores das diversas regiões do país. No caso de Amazônia, Inglês de Sousa, Peregrino Júnior e Gastão Cruls foram anotados (1963: 439).

¹² 1963: 122. Cf. a abordagem crítica de Renato Gomes (2000): “O pensamento de Álvaro Lins atrelado ao seu tempo e ao contexto brasileiro dos anos 30/40, tem por base a territorialização, dentro da tradição nacionalista”. Sobre o primeiro romance de Clarice Lispector, Lins tinha anotado: “O romance lírico, porém, não se faz com o lirismo da poesia, e, sim com o lirismo da ficção. Do contrário [...] o romance perde o seu ponto de apoio e afasta-se do seu centro de equilíbrio. Perde o seu contato com a terra, com o animal humano” (1963: 190).

E o crítico continua construir uma ponte entre a literatura e o espaço físico: “a literatura de um povo somente começa quando os homens se ‘sentem’ na sua terra e com a sua gente”. Uma característica que vale mais tarde para o romancista inovador daquela época da transição do romance brasileira; mas vale inicialmente para Graciliano Ramos, “um caso de estudo crítico muito difícil para os seus contemporâneos”. Ele é “um homem do seu meio físico e social, ao mesmo tempo que um romancista voltado para a introspecção a análise, os motivos psicológicos” (1963: 144s). O autor com a segunda edição do romance *São Bernardo*, em 1941, é um romancista moderno. José Lins do Rego também “ultrapassa o regionalismo”, neste sentido: “Através do plano regional, consegue abrir caminho para o plano nacional e para o plano universal” (1963: 123). O crítico encontra e destaca dois elementos fundamentais: a memória e a imaginação. “Uma característica do romance moderno é que ele nem pretende se colocar nas nuvens, nem pretende se apoiar numa sociedade convencional de artifício” (1963: 126).

“A grandeza de um romancista – circunstância que ultrapassa o talento simplesmente literário – está nos seus dons de exprimir uma situação de ordem geral: uma família, uma região, um povo” (1963: 132).

A percebida transfiguração da realidade social encontrará a expressão adequada da “substância poética” e sua “visão lírica”, acredita Lins e estava consciente que pode errar diante de um autor desconhecido – e errou, como revela Lícia Manzo: “Álvaro Lins [...] havia rejeitado *Perto do Coração Selvagem* para a publicação”, pois “desprezava o principal: de fato, a força de sua [C.Lispector] ficção estava radicalmente ligada a seu modo de ser e apreender o mundo” (2001: 22 e 24). Em outras palavras, Lins resenhou sobre impressões como “temperamentos femininos” ou “lirismo feminino” e, além do mais, “a autora é [...] muito jovem, uma quase adolescente”, falta “grandeza” (1963: 188; escrito em fevereiro de 1944). No outro caso, o de Guimarães Rosa, tinha “a certeza [...] de um excepcional acontecimento [...] Estamos diante de uma vocação de escritor que se experimentou em meditação e aprendizado técnico, de uma obra intensamente sentida e longamente trabalhada” (“Uma grande Estréia”, 1946. In: 1963: 258s). A qualidade de Rosa é conseguir uma “configuração estética ao que era antes tosco e bárbaro” (1963: 259). Anterior do romance *Grande Sertão: Veredas*, na moldura do horizonte de expectativa da década de 1940, Lins lança aquela visão que a nova crítica que nasce na década de 1950 comprova e canoniza até hoje a respeito de Guimarães Rosa:

“o mundo regional com um espírito universal de autor que tem a experiência da cultura altamente requintada e intelectualizada, transfigurando o material da memória com as potências criadoras e artísticas da imaginação, trabalhando com um luxuriante, recheado, abundoso instrumento de estilo [...] a temática nacional numa expressão universal, o mundo ainda bárbaro e informe do interior valorizado por uma técnica valorizadora de representação estética” (1963: 260).

Sabe-se que *Sagarana* não foi uma obra de estreado, foi escrito e enviado a um concurso literário na década de 1930. Guimarães Rosa deixou passar dez anos, revendo e modificando sua obra. O livro não foi editado como antologia de contos ou novelas, “preferiu apresentá-las [as histórias] como livro apenas dividido em nove capítulos”, um bloco – como ressalta Lins – “para simbolizar o panorama de

uma região [...] o retrato físico, psicológico e sociológico [...] do interior de Minas Gerais, através de histórias de personagens, costumes e paisagens, vistos e recriados sob a forma da arte de ficção” (1963: 259). O livro representa “todo o Brasil do interior” – e, como argumento maior, constata que “o Sr. Guimarães Rosa não só aí nasceu, porém viveu também, durante muitos anos nessa região, inclusive como médico da roça” (1963: 259). Um argumento que deveria valer para todos os autores em geral, regionais ou urbanos, conhecer “sua terra”. O que diferencia *Sagarana*, então, de outras obras regionais? A obra em si, sua construção, a linguagem poética, naturalmente, mas podemos muito bem reconstruir o momento inicial da recepção, a importância do debate literário e a participação de Álvaro Lins, o mais importante crítico da literatura na década de 1940. Carlos Drummond de Andrade apontou claramente o papel do crítico:

“Foi o imperador da crítica brasileira, entre 1940 e 1950. Cada rodapé de Álvaro, no *Correio da Manhã*, tinha o dom de firmar um valor literário desconhecido ou contestado. E quando arrasava um autor, o melhor que o arrasado tinha a fazer era calar a boca” (*apud* Meneses, 1979: 47).

Adélia Meneses cita uma nota publicada em *A Manhã* (Rio de Janeiro, 26/5/1946) que afirma a importância do crítico, constata-se a procura alta e intensa do livro de Rosa depois da crítica publicada (1979: 33).

Lins insiste no “espírito universal”, mas não o demonstra na análise detalhada do texto (ele avisa uma abordagem analítica sobre a obra que nunca foi realizada ou publicada). Cada vez mais se afastando da impregnação ideológica do romance social da década anterior, o crítico encontra em *Sagarana* a ápice da crítica impressionista, valorizando a estilização da obra sem “qualquer preocupação política ou ideológica”. Desta forma, “o Sr. Guimarães Rosa permaneceu a igual distância do otimismo e do pessimismo, observando as situações humanas com natural disponibilidade, com uma espécie de virgindade de espírito, que lhe amplia a visão em profundidade” (1963: 260). Da comparação com autores e obras europeias, uma arma pesada da crítica impressionista que outros sentiam bastante, a obra de Rosa escapa. Por exemplo, o mesmo capítulo “Sagas de Minas Gerais”, da antologia de 1963, traz o outro mineiro Murilo Rubião. E este não é poupado da comparação com um autor europeu – e perde, pois lhe falta “justamente aquela ‘mística sem Deus’ que caracteriza a obra de Kafka” (1963: 267).

Lins reconhece nesta “grande estréia” mais o romancista do que o contista ou novelista, “ele está a operar evidentemente com a técnica do romance” (1963: 261). A nota de rodapé na reedição da resenha no livro *Os Mortos de Sobrecasaca* comenta o trecho, em salienta sua constatação diante da publicação do *Grande Sertão: Veredas*¹³.

Compreendemos o discurso de Álvaro Lins no seu contexto histórico e no do debate crítico com H. R. Jauss que visa a “posição presente na série histórica dos leitores” (1994: 24)¹⁴. Mas qualquer estudo sobre a constituição da história da literatura remete à prática da recepção de autores e obras numa perspectiva hermenêutica e,

¹³ “Somente dez anos depois, em 1956, Guimarães Rosa veio a publicar um romance, do qual não cogitava sequer no momento da publicação de *Sagarana*, conforme a confissão por ele feita a este Autor” (1963: 455, nota 5).

¹⁴ Cf. os artigos de S.Dijk Lima e K.D.Jackson, 2006: “Reconheceu-se a novidade sem se poder explicá-la nem analisá-la. Houve intuições inesperadas, atendendo à inovação, que pareciam prefigurar em embrião algumas das leituras especializadas mais teóricas e sofisticadas dos ensaios que se seguiram” (323).

assim, evita um discurso abstrato ou de gosto. A leitura comparativa do discurso da crítica literária, nosso caso a de Álvaro Lins, permite e fornece subsídios analíticos à reflexão teórica sobre o processo da canonização da literatura brasileira. A representação estética, o estilo poético e o debate crítico são realizações em tempo e espaço histórico e expressões da longa reflexão literária, canonizando autores e colocando outros no esquecimento. Um discurso com a marca de um “classicismo atemporal [...] eleva-se acima daquilo que Curtius chama ‘a irrompível cadeia tradicional da mediocridade’, deixando a história atrás de si como *terra incognita*” (1994: 13). O discurso crítico e sempre buscando enfoques de interpretação valoriza a série de leituras em tempo, conseqüentemente, a “historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experienciar da obra literária por parte de seus leitores” (Jauss, 1994: 24). Obliqua, como tarefa, a crítica permanente rever e atualizar a história, pois com a distância no tempo, a obra-prima não perde, mas o discurso crítico pode ser visto de forma mais analítica, revendo sua posição ideológica e teórica marcada pelo tempo.



Referências bibliográficas

- BOLLE, Willi (2004). *Grandesertão.br. O Romance de Formação do Brasil*. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades.
- _____. (1973). *Fórmula e Fábula*. São Paulo: Perspectiva.
- CANDIDO. Antonio (1970). *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades.
- _____. (1976). “Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)”. *Literatura e Sociedade: Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional 1965; 2ª ed. 1976: 127-160.
- _____. (1964). *Tese e Antítese*. São Paulo: Nacional.

- CAVALCANTE, Neuma (2006). “Guimarães Rosa: Ecos de uma Recepção Construída”. In: SCARPELLI, M.Fantini/DUARTE, Constância L./ÁVILA, Myriam C. (org.). *O Eixo e a Roda* (Especial Guimarães Rosa: 50º de Grande Sertão: *Veredas e Corpo de Baile*). Belo Horizonte: FALE/UFMG v.12, 2006: 265-273.
- CHIAPPINI, Ligia (1995). “Do Beco ao Belo: Dez Teses sobre o Regionalismo na Literatura”. <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arg/170.pdf> (acesso no dia 29/04/2008).
- COUTINHO, Afrânio (1968). *A Tradição Afortunada*. Rio de Janeiro: José Olympio/São Paulo: EDUSP.
- _____. (1979) *Introdução à Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 1979 (9ª ed.).
- CUNHA, Euclides da (1908). Prefácio. In: RANGEL, Alberto. *Inferno Verde*. Genova: Cliches Celluloide Bacigalupi.
- GENETTE, Gerard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- _____. (1982). *Palimpsestes. La Littérature au Second Degré*. Paris: Seuil.
- GOMES, Renato Cordeiro (2000). “Cidade e nação na narrativa brasileira contemporânea: uma guerra de relatos” <http://www.lusitanistasail.net/gomes01.htm> (acesso no dia 2/05/2008). In: *Veredas* (Porto) v. 03, n. 02/2000: 609-619.
- GRECCO, Sheila (2000). “Recepção dos Contos Rosianos: Veredas ou Redemoinhos?” In: DUARTE, Lélia Parreira et alii (Orgs.). *Veredas de Rosa I (Seminário Internacional Guimarães Rosa)*. Belo Horizonte: EDPUC Minas 2000: 639-643.
- HANSEN, João Adolfo (2006). (<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u60447.shtml>; acessado no 25/04/2008).
- ISER, Wolfgang (1996). *O Ato da Leitura. Uma Teoria do Efeito Estético*. Vol.I. e II. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34.
- JACKSON, K.David (2006). “Certo Sertão: Sessenta Anos de Fortuna Crítica de João Guimarães Rosa (1945-2005)”. In: SCARPELLI, M.Fantini/DUARTE, Constância L./ÁVILA, Myriam C. (org.). *O Eixo e a Roda* (Especial Guimarães Rosa: 50º de Grande Sertão: *Veredas e Corpo de Baile*). Belo Horizonte: FALE/UFMG v.12, 2006: 323-342.
- JAUSS, Hans Robert (1994). *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática.
- JURANDIR, Dalcídio (1998). *Chove nos Campos de Cachoeira*. Belém: UNAMA (Ed. Crítica de Rosa Assis).
- _____. (1996) “Um Escritor no Purgatório”. Entrevista por Antônio Torres, Haraldo Maranhão e Pedro Galvão. In: *Escrita*, No. 6/1976. Republicado na revista *Asas da Palavra* (Belém) no. 4/junho de 1996: 28-30.
- _____. (1996) “Tragédia e Comédia de um Escritor Novo do Norte...” (Prefácio da primeira edição de *Chove nos campos de Cachoeira*, da editora Vecchi, Rio de Janeiro); posteriormente publicado na revista *Asas da Palavra*, No. 4/junho de 1996: 14-16.
- LIMA, Luiz Costa (org.) (2002). *Teoria da Literatura em suas Fontes*, Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (3ª edição; 1ª ed. de 1975).
- LIMA, Sônia M. van Dijk (2006). “No Tempo de Sagarana”. In: SCARPELLI, M. Fantini/DUARTE, Constância L./ÁVILA, Myriam C. (org.). *O Eixo e a Roda* (Especial Guimarães Rosa: 50º de Grande Sertão: *Veredas e Corpo de Baile*). Belo Horizonte: FALE/UFMG v.12, 2006: 311-320.
- LINS, Álvaro (1963). *Os Mortos de Sobrecasaca. Ensaio e Estudos (1940-1960)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1941). “Romances de Concurso”, 1941 (cópia sem data exata).
- LYRA, Maria de Lourdes V. (2001). “Guimarães Rosa: Raízes Sertanejas e Identidade Nacional”. In: DUARTE, Lélia Parreira et alii (Orgs.). *Veredas de Rosa II (Seminário Internacional Guimarães Rosa)*. Belo Horizonte: EDPUC Minas 2001: 460-466.
- MANZO, Lícia (2001). *Era uma Vez: Eu. A Não-Ficção na Obra de Clarice Lispector*. Curitiba: Secretária de Estado da Cultura/Xerox do Brasil 1997; Juiz de Fora: EDUFJF.
- MENESES, Adélia Bezerra de (1979). *A Obra Crítica de Álvaro Lins e sua Função Histórica*. Petrópolis: Cortez.

- NUNES, Benedito (2006). “Dalcídio Jurandir: as Oscilações de um Ciclo Romanesco”. In: Id./REREIRA, Ruy/PEREIRA, Soraia R. (Orgs.). *Dalcídio Jurandir. Romancista da Amazônia*. Belém: SECULT/Rio de Janeiro: FCRB: 245-251.
- _____. (2002). “Literatura e Filosofia: (*Grande Sertão: Veredas*)”. In: LIMA, L.C., Vol.1: 199-219.
- _____. (1999). “Universidade e Regionalismo”. Aula Inaugural do ano de 1999. Belém: UFPA.
- _____. (1969). *O Dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva.
- PIRES, Antônio Donizeti (2005). “Coivaras, Palimpsestos & Novas Lavouras”. In: *Terra Roxa e outras Terras* (Londrina) Volume 5, 2005: 62-76.
- PRESSLER, Gunter K. (2001). “A Teoria da Recepção da Obra Literária. Uma Proposta à Revisão da Historiografia Literária (Brasileira)”. In: FARIAS, José Nivaldo de/MALUF, Sheila D. (orgs.), *Literatura, Cultuar e Sociedade*. Maceió: EDUFAL/PPGLL: 123-162.
- QINTELA, Antón C. (2001). “Guimarães Rosa e a Política Cultural do Estado Novo”. In: DUARTE, Lélia Parreira et alii (Orgs.). *Veredas de Rosa II (Seminário Internacional Guimarães Rosa)*. Belo Horizonte: EDPUCMinas: 61-65.
- ROSA, João Guimarães (1965). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio (3ª ed.).
- _____. (1965). *Sagarana*. Rio de Janeiro: José Olympio (7ª ed.).
- RIOS, André (1999). “Narrativa e Ironia no *Grande Sertão* de Guimarães Rosa”. In: <http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo61.htm>; acessado no dia 27/04/2008).
- SCARPELLI, Marli Fantini (2006). “Guimarães Rosa no 50º de *Grande sertão: veredas*”. In: Id./DUARTE, Constância L./ÁVILA, Myriam C. (org.). *O Eixo e a Roda (Especial Guimarães Rosa: 50º de Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile)*. Belo Horizonte: FALE/UFMG v.12, 2006: 33-54.
- VIEGAS, Ana Cristina Coutinho (1992). *Primeiras Veredas no Grande Sertão: a Crítica dos Anos 50*. Rio de Janeiro: Departamento de Letras da PUC/RJ(dissertação de mestrado). <http://www.organizacoeshebron.com.br/tresmarias/andrequice.html> (acesso no dia 2 de maio de 2008).

Vieira escritor e diplomata

Jayme Ferreira Bueno¹

PUCPR – Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Palavras-chave: Literatura; Literatura Portuguesa; Padre Vieira; Estilo; Parenética.

Resumo: Padre Antônio Vieira nasceu em Lisboa, em 1608, e faleceu na Bahia, em 1697. Iniciou seus estudos no Brasil. Ingressou na Companhia de Jesus e em 1934 ordenou-se sacerdote. Viveu intensa vida de pregação, de sucesso e também de dificuldades. Sua principal atuação foi na Bahia, onde pregou os principais sermões. Tornou-se modelo de linguagem, mestre da língua portuguesa. Seu estilo é enérgico, vigoroso, disciplinado pela leitura dos clássicos e dos filósofos. No *Sermão da Sexagésima* deixou verdadeira teoria de pregar. A parenética tornou-se famosa na voz vibrante de Vieira, que falou contra os problemas que surgiam no século XVII, no Brasil e em Portugal. É exemplo o sermão *Pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda*, pregado na Bahia, em defesa do Brasil contra a invasão dos holandeses.

1. Informações bio-biográficas

Antônio Vieira nasceu em Lisboa, Portugal, em 1608 e faleceu na Bahia, em 1697. Veio muito cedo para o Brasil com sua família, já em 1614, onde iniciou seus primeiros estudos. Em 1623, ingressou na Companhia de Jesus. No ano de 1934, ordenou-se sacerdote e, portanto, com a idade de 26 anos.

Viveu uma vida de pregação e de sucesso, mas também de dificuldades, entre Portugal e Brasil. Sua principal atuação, porém, foi na Bahia, cidade onde pregou os seus principais sermões. Essas peças oratórias constituem o que há de mais significativo na prosa barroca de Portugal e Brasil. Tornou-se modelo de linguagem pelo estilo e riqueza de vocabulário.

Vieira deixou uma verdadeira teoria de pregar, principalmente exposta em seu *Sermão da Sexagésima*. A parenética, a arte do pregar religioso, tornou-se famosa na voz vibrante de Vieira, que falou contra os grandes problemas que surgiam no séc. XVII no Brasil e em Portugal. São comuns alguns de seus sermões se tornarem obra de denúncia.

Muitos dos aspectos do Brasil-Colônia são abordados com agudeza de análise por Vieira. As invasões de outros povos, como os holandeses, que cercaram a cidade, então chamada de São Salvador da Bahia. Foi quando pregou um dos mais violentos sermões, *Pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda*.

Vieira, como arguto observador da terra e de seus habitantes, apresentou análise profunda sobre o território brasileiro, sobre os cidadãos e seus costumes. Critica severamente aqueles povoadores que vinham para cá com o intuito único de enriquecer, alcançar fortuna, conseguida de forma nem sempre muito honesta no Brasil, para voltar a viver e gastá-la na metrópole.

¹ Jayme Ferreira Bueno, doutor em Letras, professor de Literatura.

2. Vieira diplomata

Por vontade e a mando de Dom João IV, rei de Portugal, Vieira exerceu várias funções diplomáticas com missões junto às cortes de Itália, França e Holanda. Nesses países, freqüentou a alta sociedade com a finalidade de rastrear informações que viessem a esclarecer certos acontecimentos que se encontravam obscuros no relacionamento dos dois reinos. Em Holanda, pela forte predominância do Calvinismo, não lhe era permitido trajar a roupa de jesuíta e, assim, vestia-se de escarlate, sem a tonsura e com o bigode crescido.

Segundo João Francisco Lisboa:

“Vivia com luzimento à lei da nobreza, freqüentando damas e cavaleiros, assistindo às reuniões, funções e solenidades, dissertando à sobremesa em tom ora sério, ora jovial, já sobre negócios de Estado, já sobre assuntos frívolos e amenos, misturando as observações profundas com os ditos galantes e remoques finos e agudos...”. (LISBOA. *Vida do Padre Vieira*, 1884, p. 123)

Vieira conhecia como poucos a arte difícil de negociar os interesses de países que se encontravam em contenda, como era o caso específico de Portugal e Holanda. Padre Vieira descreveu essa sua experiência no *Sermão da Terceira Domingo da Quaresma*:

“Somos entrados no labirinto mais intricado das consciências, que são os modos, as traças, as artes, as invenções de negociar, de insinuar, de persuadir, de negar, de anular, de provar, de desviar, de encontrar, de preferir, de prevalecer; finalmente de conseguir para si, ou alcançar para outrem tudo quanto deixamos dito.” (VIEIRA. *Sermão da Segunda Domingo da Quaresma*, p. 25-6).

Para Ivan Lins, da Academia Brasileira de Letras, as missões conferidas a Vieira obtiveram amplo sucesso. Ao contrário, para o crítico português Hernani Cidade, nenhuma delas obteve êxito. Referindo-se em especial à missão da Itália, Hernani Cidade se refere às decepções pelas quais teria passado Padre Vieira, que, provavelmente, fizeram com que ele pedisse para regressar ao Brasil, mas, ambigualmente, sempre na esperança de uma ordem do rei para que ficasse. Na viagem de volta, teria meditado seriamente sobre o seu projeto de jesuíta e não de diplomata.

De toda sorte, porém, Vieira viveu a experiência da diplomacia. Com êxito ou com fracasso teve a oportunidade de exercitar o seu poder de argumentar, de dialogar, de persuadir, com o objetivo de alcançar para si e para outrem o que se negociava. Afinal, a decepção, se a houve, serviu-lhe para dar novos rumos à sua vida de religioso.

3. Vieira escritor

Sempre deve ser ressaltado o aspecto literário do prosador que se enfoca. Assim, no Brasil, Padre Vieira e Machado de Assis são considerados os dois principais prosadores e os mestres da língua portuguesa. Há o dito em que se afirma: “Se quiser aprender português, leia Vieira e Machado”. Quanto a Machado, em Julho de 2008, no grande evento literário FLIP – Feira Literária de Paraty, ficou claro esse reconhecimento. Críticos de todo o mundo o exaltaram. A portuguesa Inês Pedrosa teceu comentários favoráveis ao grande romancista de *Dom Casmurro*. Falta um evento similar, para aproximar Vieira de um maior número de leitores. Por enquanto, continua um escritor conhecido apenas de uma minoria acadêmica.

No Brasil, há uma tendência desfavorável aos estudos literários, que é certa indiferença para os autores anteriores ao Romantismo. Talvez haja em alguns um sentimento não-crítico, apenas nacionalista. Existem muitos que consideram ter começado a literatura brasileira com o Romantismo. Talvez guiados por um pensamento que mistura literatura e política.

Em Vieira Escritor temos de considerar as duas facetas de sua copiosa obra: 1.^a – as **Obras Religiosas**, constituída pelos *Sermões* e as *Cartas*; 2.^a – as **Obras Proféticas, Míticas**, que englobam *Quinto Império*, *História do Futuro* e *Clavis Prophetarum*.

Dessas obras se sobressaem, com certeza, as religiosas. Os *Sermões* são por todos considerados a obra mais relevante, seguindo-se-lhe as *Cartas*. As obras proféticas ou míticas têm reduzido valor literário, comprometidas que são por forte ideologia e um visionarismo, que lhe causou sérios problemas perante os tribunais da Inquisição.

Tratemos do Padre Vieira orador, o vibrante pregador dos *Sermões*. Foi nesse mister que se destacou o grande jesuíta. Nesse gênero, tornou-se polêmico, principalmente ao atacar outros pregadores. Defendeu pontos de vista como religioso e como político. Amante da liberdade assumiu para si missões libertadoras, como a defesa da Bahia contra a invasão da Holanda. Enfim, exerceu toda a sua força oratória e brilhou como homem de Letras do Brasil e de Portugal.

3.1. A parenética – a arte de pregar de Vieira

Os sermões políticos de Vieira é a parte de sua obra que primeiro se impõe a um estudo mais profundo. Deve-se não tanto pelo lado pragmático de suas idéias, como pela conversão dessas idéias em argumento teológico. Ele o conseguia mediante engenhoso processo de acomodação analógica entre um ou mais episódios do Velho ou do Novo Testamento e determinado acontecimento histórico, que o pregador tomava a si explicar ou interpretar por esse meio. Conhecendo-se esse processo, fica fácil compreender o método parenético de Vieira, em suas relações mais complicadas com o maravilhoso e o sobrenatural. Foi dessa relação que surgiram o providencialismo e o profetismo.

O principal recurso estilístico de que faz uso Vieira é, sem dúvida, a metáfora. Essa figura de linguagem, no séc. XVII, adquiriu um aspecto insólito, com desconcertantes efeitos sobre a parenética. A metáfora constituía para o Padre Vieira mais um estímulo para a sua rica organização imaginativa. Pretendia dar a entender que estava a ceder a um modismo da época e não ao seu modo próprio de construir o texto. Ele mesmo o afirma no *Sermão de S. Pedro*, de 1644, no qual fez uso vigoroso do recurso, mas com a ressalva:

“Suposto andarem tão válidas no púlpito, e tão bem recebidas do auditório as metáforas, mais por satisfazer ao gosto alheio, que por seguir o gênio, e ditame próprio, determinei na parte que me toca desta solenidade servir ao príncipe dos Apóstolos também com uma Metáfora.” (VIEIRA. *Sermão de S. Pedro*. p. 351.)

Mas o sermão não serve ao homenageado apenas uma metáfora, ele todo segue em consecutivas metáforas, que se vão a desenvolver em várias alegorias, como era próprio do estilo de Vieira.

Encontra-se no *Sermão da Segunda Dominga da Quaresma* o modelo que o pregador devia seguir quanto à aplicação do método acomodatório, *ancilla theologiae*, segundo a *Ratio*:

“A regra certa de conhecer o verdadeiro sentido de qualquer Texto, como ensinam com S. Agostinho todos os teólogos, e intérpretes das Escrituras, é a coerência que tem o Texto com os antecedentes, e consequentes dele. Se o que fica atrás, e o que se segue adiante correm naturalmente, e concordam com que diz o Texto, é sinal certo, e evidente de que aquele é o seu próprio, literal, e verdadeiro sentido.” (VIEIRA. *Sermão da Segunda Dominga da Quaresma*. vol. 1, tomo 3, p. 25-6).

Essa é a lição que ele nos apresenta, mas o exemplo que nos dá é sempre embaraçoso e perturbador pelos efeitos que causavam no ouvinte e que causam em nós leitores. Vieira sempre sabia extrair dos exemplos os grandes ensinamentos, que vinham acompanhados do brilho da sua linguagem.

Um caso de audácia do Padre Vieira como pregador é o *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal Contra as da Holanda*. Nele, as apóstrofes a Deus ultrapassam todas as audácias possíveis para um pregador católico e principalmente um jesuíta. Porém, como Vieira apegou-se estritamente às Escrituras, nem mesmo os tribunais da Inquisição conseguiram incriminá-lo, mesmo por que os *Sermões* são quase sempre em tom de forte ataque. Assim foi quando agiu em defesa do índio e também em defesa do negro. Nada Vieira sacrificava no cumprimento de sua atividade de missionário que sempre assumiu e que exerceu com sincero devotamento e grande coragem.

Ao lado da coragem de Vieira, estava a sua arte de pregar. Vemos claramente esse seu modo peculiar de construir um sermão e de pronunciá-lo. É o caso do *Sermão da Sexagésima*, considerado o exemplo de estruturação da parenética. Nele se encontra a “arte de pregar”, segundo os cânones do sermão clássico e do sermão que Vieira soube criar e cultivar.

Nesse *Sermão*, Vieira narra uma historietta sobre dois famosos oradores que pregavam em Coimbra. Criou-se um júri para decidir quem pregava melhor. Depois de várias opiniões contrárias, um professor que tinha mais autoridade, definiu o julgamento desta maneira: “Entre dois sujeitos tão grandes não me atrevo a interpor juízo; só direi uma diferença, que sempre experimento: quando ouço um saio do sermão muito contente do pregador, quando ouço outro, saio muito descontente de mim”. (VIEIRA. *Sermão da Sexagésima*. Lisboa: Lello, v. I, tomo I, p. 36-7).

E assim conclui:

“Semeadores do Evangelho, eis aqui o que devemos pretender nos nossos sermões, não que os homens saiam contentes de nós, senão que saiam muito descontentes de si; não que lhes pareça bem os nossos conceitos, mas que lhes pareçam mal os seus costumes, as suas vidas, os seus passatempos, as suas ambições, e, enfim, todos os seus pecados.” (VIEIRA. *Sermão da Sexagésima*, p. 37).

Para Vieira, cinco partes são imprescindíveis para se compor um bom sermão. No *Sermão da Sexagésima*, expõe: “No pregador podem-se considerar cinco circunstâncias: a pessoa, a ciência, a matéria, o estilo, a voz. A pessoa que é a ciência que tem, a matéria que trata, o estilo que segue, a voz com que fala”. (VIEIRA. *Sermão da Sexagésima*. Lisboa: Lello, v. I, tomo I, p. 14).

Segundo Vieira, o pregador deve desenvolver essas qualidades ao longo do sermão:

- A pessoa do pregador, que deve ser o próprio pregador, a sua vida e exemplo de vida. Não adiantaria pregar sobre exemplos de obras praticadas por outros. Seriam meras palavras e não ações. Deve-se pregar com ações, com passos, e não nos paços.
- A ciência que o pregador tem. De igual modo, os conhecimentos expostos no sermão pelo pregador devem ser dele próprio, como as obras devem pertencer-lhe. Não pode, portanto, a ciência ser de outros.
- A matéria de que trata no sermão deve ser uma só. O pregador não pode, ao mesmo tempo, tratar de vários assuntos. Como o texto científico, o sermão também deve ter um único tema.
- O estilo deve ser muito fácil e natural. E não aquele estilo que ele, Vieira, chama de empedado, dificultoso, afetado. Pelo contrário, deve ser um texto entendível, para tocar aqueles que o ouvem. O pregador deve ser claro e preciso nas palavras e no conteúdo.
- A voz deve ser uma boa voz. O sermão deve ser bradado e não conversado. Vieira lembra, no mesmo *Sermão da Sexagésima*, que Cristo bradou ao encerrar a parábola do semeador e que João Batista era aquele que bradava no deserto.

Finalmente, Vieira acrescenta uma outra, que é a mais importante: pregar a palavra de Deus. Diz ele que muitos não pregam essa palavra, pregam as suas próprias. Afirma: “Sabeis (cristãos) porque se faz, hoje, tão pouco fruto com tantas pregações? É porque as palavras dos pregadores são palavras, mas não são palavras de Deus.” (VIEIRA. *Sermão da Sexagésima*. Lisboa: Lello, v. I, tomo I, p. 29).

Por tudo, deduz-se que os *Sermões*, e principalmente o *Sermão da Sexagésima*, resumem o método parenético do grande pregador jesuíta. Assim, constituem uma verdadeira arte de pregar.

3.2. A linguagem

Vieira notabilizou-se pelo vigor de sua linguagem, principalmente dos *Sermões*, sua obra mais importante. Linguagem enérgica, vigorosa, disciplinada pela linguagem dos autores clássicos e pela dos filósofos e poetas. Era muitas vezes um discurso cortado, breve e engenhoso, estilo *coupé*, o que se deve à influência do filósofo latino Séneca. Era também uma linguagem alatinada e muitas vezes com citações no próprio latim, por influência dos Livros Sagrados. Vieira sempre esteve apegado à *Ratio*, escola e estilo de pregar e de ensinar dos padres da Companhia de Jesus. (GOMES, p. 86).

Sobre a linguagem, pode-se afirmar ainda que é uma linguagem da mais significativa do Barroco, tanto de Portugal como do Brasil. Impregnada de conceitos. Ao padre Vieira não importava muito o cultismo. Pelo contrário, criticava esse estilo em outros pregadores. Exemplo dessa crítica está bem visível no *Sermão da Sexagésima*. Baseando-nos numa opinião crítica sobre a linguagem de Vieira, temos que o principal recurso lingüístico empregado por esse pregador foi “a metáfora, cuja intensificação de uso no séc. XVII adquiriu um aspecto deliberadamente insólito, com os mais desconcertantes efeitos sobre a parenética.” (GOMES, 11).

A metáfora em Vieira assume característica especial. Assume uma feição nova, transforma-se em alegoria, que é um discurso que faz entender outro. Assim, a alegoria se torna: “Concretização, por meio de imagens, figuras e pessoas, de idéias, qualidades ou entidades abstratas”. Nela, “O aspecto material funcionaria como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional” (MASSAUD, p. 15).

São dois exemplos de alegoria: o primeiro, de um teórico da retórica clássica e o seguinte da obra de Vieira:

“Se amanhece o Sol, a todos aquece: e se chove o Céu, a todos molha. (...) Mas não sei que injusta condição é a deste elemento grosseiro em que vivemos, que as mesmas igualdades do Céu, em chegando à terra, logo se desigualam. Chove o Céu com aquela igualdade distributiva que vemos; mas em a água chegando à terra, os montes ficam enxutos, e os vales afogando-se.” (LAUSBERG, p. 249-250).

“O rico é avarento, e não sabe usar da riqueza; o sábio é imprudente, e não sabe usar da sabedoria; o valente é temerário, e não sabe usar do valor; e até os que têm as coroas na cabeça, e os ceptros na mão, não têm cabeça nem mãos para saber reinar.” (VIEIRA. *Sermão de S. Pedro*, p. 351).

O estilo de Vieira

O estilo no caso de Vieira é peculiar. Primeiro, deve-se notar a efusividade do elemento imagístico. Entrecruzam-se por todo o discurso os símiles, as metáforas e as alegorias, com tal profusão de volutas ou arabescos. E aí se encontra um dos mais expressivos exemplos, em prosa portuguesa, daquela *figura serpentinata*, em que exuberou o estilo barroco na arquitetura, desde artistas como Miguel Ângelo.

Embora o pregador jesuíta se insurgisse declaradamente contra o que denomina "ouvidos de ver", era afinal a estes que se dirigiam as suas palavras, quando dava a seu estilo o aspecto de uma réplica à arte mais ousada do século. Fenômeno peculiar à sensibilidade ou à imaginação barroca, dominada pelo frenesi de explorar o chocante, o estarrecedor. Era o que levava o pregador a advertir os seus ouvintes, no exórdio do *Sermão do Quarto Sábado da Quaresma*, em 1640, na Bahia: “Na segunda (parte ou divisão do discurso) lhe inculcarei um novo motivo (que porventura nunca ouvistes), o mais eficaz, o mais forte, e o mais terrível, que pode haver para nunca jamais pecar”.

O *Sermão da Sexagésima* é uma das peças mais reveladoras do barroquismo de Vieira. Não obstante conter violentíssimo libelo contra a linguagem afetada, dita gongórica ou cultista, o pregador nele recaiu freqüentemente, tanto nesse como em outros sermões, embora haja sempre praticado o conceptismo em escala muito maior. Esse Sermão permite um estudo da prosa e da parenética de Vieira em quase toda a sua diversidade de aspectos, tornando-se particularmente indicado para o exame do emprego da metáfora, do respectivo desenvolvimento em alegorias, além de vários outros recursos oratórios. (GOMES, Apresentação, em VIEIRA, António. *Sermões e cartas* 11, p.10).

A Vieira agradam os conceitos, os argumentos, as frases de efeito. O cultismo era criticado nos pregadores da época, que, segundo Vieira, faziam um sermão formal, vazio, e não falavam com originalidade, aquela voz que deve vir do próprio exemplo.

Com referência ao estilo e à estilística de modo geral, estudo crítico aponta a metáfora como uma das figuras preferidas do grande pregador. Inclusive, o *Sermão de S. Pedro* é tido como exemplo do estilo metafórico empregado por Vieira.

O texto transcrito a seguir é todo ele uma grande metáfora. Vieira aqui procura uma metáfora especial que identificasse Pedro, o Apóstolo:

“Busquei-a primeiramente entre as pedras, por ser Pedro pedra, e ocorreu-me o diamante: busquei-a entre as árvores, e ofereceu-se-me o cedro: busquei-a entre as aves, e levou-me os olhos águia: busquei-a entre os animais terrestres, e pôs-se-me diante o leão: busquei-a entre os planetas, e todos me apontaram para o Sol: busquei-a entre os homens, e convidou-me Abraão: busquei-a entre os anjos, e parei em Miguel. No diamante agradou-me o forte, no cedro o incorruptível, na águia o sublime, no leão o generoso, no Sol o excesso da luz, em Abraão o patrimônio da fé, em Miguel o zelo da honra de Deus.” (VIEIRA. *Sermão de S. Pedro*, p. 355).

Ao explicar por que foi infrutífera a busca da metáfora nas palavras e nos seres que pesquisou, atribui o fato a não ter recorrido ao Evangelho:

“Como se o mesmo Evangelho me repreendera de buscar fora dele o que só nele se podia achar, as mesmas palavras do tema me descobriram e ensinaram a mais própria, a mais alta, a mais elegante, e a mais nova metáfora, que eu nem podia imaginar de S. Pedro. E qual é? Quase tenho medo de o dizer. Não é cousa alguma criada, senão o mesmo Autor e Criador de todas. Ou as grandezas de S. Pedro se podem não declarar por metáforas, como eu cuidava, ou se há, ou pode haver alguma metáfora de S. Pedro, é só Deus.” (VIEIRA. *Sermão de S. Pedro*, p. 355-6).

3.3. A linguagem: influências recebidas

Padre Vieira, como religioso, recebeu forte influência da filosofia patrística (séc. IV), que sempre esteve muito ligada ao pensamento jesuíta. O principal pensador desse tempo é Santo Agostinho, uma espécie de guia para os pregadores e escritores católicos.

Outra corrente que era cultuada, principalmente na época do Barroco, pelos pregadores foi a proveniente do platonismo. Ela chegava filtrada pelo pensamento católico, principalmente dos místicos espanhóis, como Santa Teresa do Menino Jesus, São João da Cruz, São João de Ávila e São Luís de Granada.

Ainda uma terceira fonte foi a linguagem marcada pela Escolástica (séc. XIII), uma filosofia, mas também método de ensino, muito empregado pelo ensino católico. Essa tendência conseguiu unir o platonismo ao aristotelismo, numa síntese produtiva para o pensamento religioso católico. O principal representante desse pensamento é São Tomás de Aquino.

4. A temática dos *sermões*

Vieira, ao lado de outras obras, teve tempo e dedicação para produzir mais de 200 sermões. Na edição consultada, a de Lello e Irmãos Editores, são ao todo 15 volumes e 212 textos. A temática desses textos é a mais variada possível. Com temas religiosos e sociais. Ia o autor com muita facilidade de um assunto para outro, sempre cuidadoso no analisar e no criticar o que considerava falho no sistema político e mesmo entre os pregadores católicos. A crítica e a denúncia social fizeram parte assídua de seus escritos. Atacava acerbamente seus compatriotas portugueses que vinham enriquecer no Brasil e desfrutar de seus bens em Portugal.

A crítica religiosa caía principalmente sobre outros pregadores, aqueles que pregavam nos paços e não com passos, com jogo de palavras que era outro recurso bastante explorado por Vieira. Criticava, portanto, aqueles que não saíam para percorrer as terras inóspitas dos sertões, principalmente do Maranhão, para lá pregar aos índios. São exemplos *Sermão da Primeira Domingo da Quaresma* e *Sermão da Segunda Domingo da Quaresma*, ambos sobre o indígena brasileiro. Sobre os pregadores, a sua crítica dirige-se principalmente aos dominicanos. Um dos mais criticados e, inclusive, ironizados, era Frei Domingos de São Tomás. Essa crítica está clara no *Sermão da Sexagésima*. (GOMES. Apresentação, em VIEIRA, António. *Sermões*. 11, p.86).

Sobre temas sociais, era comum Vieira defender o Brasil, tanto o seu território, como seus bens. Defendia-o contra exércitos estrangeiros, contra funcionários que roubavam e contra aqueles que “roubavam” o tempo, por não exercerem suas funções nos empregos, para os quais eram contratados e bem pagos pela metrópole. É exemplo o *Sermão do Bom Ladrão*. Na defesa do território, o mais incisivo é o *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as de Holanda*, já algumas vezes referido.

Vieira pregou a favor dos menos favorecidos. Falou, principalmente, em defesa do índio e dos escravos, ambos explorados pelos portugueses, que queriam com o trabalho deles e com eles próprios, vendendo-os como mercadorias, obterem grandes lucros e tirar maior proveito económico.

5. Considerações finais

O que se pôde observar e o que os estudiosos mais ressaltam é a grande importância da prosa de Vieira. Uma prosa que se adapta perfeitamente ao sermão religioso e, portanto, à arte de pregar. É por esse motivo, que o grande jesuíta nascido em Portugal, mas que adotou o Brasil como sua terra, destaca-se entre os autores do séc. XVII. O seu conceitualismo sempre impactou os seus leitores e deve ter impressionado muito os seus ouvintes, quando, no Brasil, pregava nas igrejas da Baía e do Maranhão, principalmente.

Como se sabe os conceitos constituem os fundamentos da oratória barroca. Vieira deixou exemplos grandiosos nos principais sermões que pregou e que teve a paciência de uma vida toda para revê-los com vista a uma futura publicação. Seus sermões eram peças perfeitamente preparadas para a leitura.

Outro motivo da sua importância para a literatura de língua portuguesa são os juízos e julgamentos que faz dos problemas do Brasil. Estava perfeitamente entrosado com a vida brasileira e conhecia a fundo a cultura. Conhecia também os principais problemas. Conhecia e denunciava os ataques de forças estrangeiras, em busca do território brasileiro, como dos azaques dos seus senhores, atrás dos bens que então a Colónia já produzia à profusão.

No campo da religião, criticava sem piedade seus opositores nas lides da profissão de sacerdote. Ensinava Vieira que se devia pregar com força, com convicção, com veemência. O sermão deveria ser vibrante e não pronunciado com voz débil, como faziam muitos dos seus opositores de púlpito.

No conjunto de suas obras de diferentes gêneros, inclusive alguns de cunho sebastianistas, messiânicos, proféticos, as cartas e principalmente os sermões são os que se destacam pelo peso literário, pelo conteúdo rico, pela linguagem variada e pelo estilo que atraía a todos que o ouviam e hoje o lêem.

Os *Sermões* de Vieira representam obra fundamental para o conhecimento da língua portuguesa. Vieira é modelo, verdadeiro paradigma de bom escritor, de bom prosador, inexcedível na arte de pregar, um dos maiores prosadores do Brasil e de Portugal.

Como documento histórico, os *Sermões* de Vieira são importantes para se conhecer o Brasil-Colônia. Por eles, tomamos conhecimento dos problemas sociais, das relações humanas em tempos de mudanças de um país que começava a se firmar e a se impor no cenário mundial.

Se escolhermos algumas opiniões críticas e de escritores e poetas sobre Vieira, teremos, por exemplo, a opinião do grande historiador baiano Pedro Calmon: “Alinha-se entre os grandes oradores universais: que maior não produziu a língua portuguesa.” (CALMON, *apud*. GOMES, Apresentação, em VIEIRA, Antônio. *Sermões*, p. 133).

Para o teórico da literatura e historiador da literatura brasileira, Alfredo Bosi: “Existe um Vieira brasileiro, um Vieira português e um Vieira europeu, e essa riqueza de dimensões deve-se (...) à sua estatura humana em que não me parece exagero reconhecer traços de gênio.” (BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 49).

O poeta Fernando Pessoa, em sua obra *Mensagem*, em que à moda de Camões, mas poeticamente diferente de Camões, canta as glórias da nação, dos povos e dos feitos portugueses, ao se referir ao grande pregador sacro, assim se expressou:

“O céu estrela o azul e tem grandeza.
Este, que teve a fama e a glória tem,
Imperador da língua portuguesa,
Foi-nos um céu também.”

(PESSOA. *Mensagem*, p. 86).

O poeta brasileiro, sulmatogrossense, Manoel de Barros, segundo confessa, depois de ler Vieira, interessou-se pela construção da frase, sempre trabalhada, exemplo para escritores:

“Eu tive a sorte de conhecer um professor, padre Ezequiel, um homem culto e de espírito aberto, que marcou profundamente minha formação. Quando eu tinha 13 anos, ele me deu para ler um livro do padre Vieira. Fiquei alucinado. Vieira despertou em mim o gosto pela frase, pela sintaxe, pela construção sofisticada. Se quiser tornar-se escritor, poderá tornar-se.

(BARROS. <http://cristianccss.wordpress.com/category/entrevistas/>. Acesso em 28.12.08).

Vieira é, portanto, um autêntico artista da palavra, modelo de prosador, exemplo a ser seguido. Ele sabe conquistar os leitores com a fluidez de sua linguagem, com o brilho de seus argumentos e com a lucidez de sua análise sobre os problemas do Brasil no séc. XVII, que parecem ser os mesmos de nossos dias.

Referências bibliográficas

- ALVES, Gonçalo (1959). Duas palavras de apresentação, em VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Porto: Lello. 5 vols.
- BARROS, Manoel. <http://cristianccss.wordpress.com/category/entrevistas/>. Acesso em 28.12.08).
- BOSI, Alfredo (1970). *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- CALMON, Pedro. História da literatura baiana. *Apud*. GOMES, Eugênio. In VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Porto: Lello. 5 vols.

- CIDADE, Hernani (1985). *Padre António Vieira*. Lisboa: Presença.
- GOMES, Eugênio. Apresentação, em VIEIRA, António. *Sermões*. Rio de Janeiro: Agir, 1968. (5ª ed.).
- (LAUSBERG, Heinrich (1972). *Elementos de retórica Literária*. Lisboa: Gulbenkian. (2ª ed.).
- LINS, Ivan (s. d.). *Sermões e cartas do padre António Vieira*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- LISBOA, João Francisco (1884). *Vida do Padre Vieira*. Rio de Janeiro: (4ª ed.).
- MOISÉS, Massaud (1978). *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix. (2ª ed.).
- PESSOA, Fernando (1968). *Sermões*. Rio de Janeiro: Agir. (5ª ed.).
- _____ (1969). *Mensagem*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- VIEIRA, António (1959). *Sermões*. Porto: Lello. 5 vols.
- _____ (1959). *Sermões*. Porto: Lello. vol.1, tomo 1.
- _____ (1959). *Sermões*. Porto: Lello. vol. 1, tomo 3.
- _____ (1959). *Sermões*. Porto: Lello. vol. 3, tomo 7.

A latência sensual consciente da narrativa machadiana

José Linhares Filho

Universidade Federal do Ceará

Entendemos que em grande parte da ficção machadiana da segunda fase existem duas camadas narrativas que se conectam: uma patente, realista, e uma latente, naturalista e ao mesmo tempo simbolista, de um peculiar Simbolismo. É da simbólica machadiana que mais intensamente se gera a sensualidade, a ironia, o *humour* e a tragicidade da narrativa em estudo.

No *Dom Casmurro*, impõe-se um relacionamento entre a expressão “mar da Glória” e dois antropônimos: “Capitolina”, de que se derivou o hipocorístico “Capitu”, e “Glória”, que denomina a mãe de Bentinho. Como sabemos, a escolha dos antropônimos e topônimos da ficção de Machado não é gratuita. Vale-se o autor, alterada ou cumulativamente, da etimologia (aspecto diacrônico), do estado sincrônico, da motivação fonológica, da significação histórico-cultural dos antropônimos e topônimos, que passam a constituir-se em valores semânticos ou símbolos para a construção da estrutura profunda da narrativa ou, antes, do *entre-texto*¹ desta.

O nome “Capitolina” esclarece a sugestão intencional do autor, ao utilizar a expressão “mar da Glória” e, afinal, toda a semântica marinha e latente do livro em análise. “Capitolina” é nome adjetivo que significa “do Capitólio; que diz respeito ao Capitólio”, que é o “templo dedicado a Júpiter e cidadela da antiga Roma”, tendo o sentido figurado, dicionarizado, de “glória, triunfo, esplendor”.

Podemos concluir que, se os órgãos genitais de Capitu, a Mulher, são um mar de glória, Da. Glória, a Mãe, é, pela grandeza da maternidade, que por meio dos órgãos genitais dá origem à vida, também um mar de glória. Contudo, por sabermos da atitude pessimista da obra machadiana negar a vida, haja vista o capítulo “Das negativas” nas *Memórias Póstumas* (“Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”), bem como passagem de “O delírio” de Brás Cubas, na qual a Natureza, a grande Mãe, origem da vida, se confessa “mãe e inimiga”, e, ainda, pela própria transformação, no *Dom Casmurro*, do mar glorioso num mar de perfídia, deduzimos que também no *entre-texto* de tal livro há uma grande ironia consciente à vida, a qual se entrevê na antítese entre a derrota do narrador-personagem (qualquer que fosse a conduta de sua mulher) e o significado do próprio nome da genitora de Bentinho e, ainda, entre aquela derrota e a concepção de que os órgãos genitais de Capitu são um mar de glória.

Cremos que o nome Escobar haja sido escolhido pelo romancista sem fundamento na etimologia ortodoxa, mas em alusão ao rio Cobar, em cujas margens o profeta Ezequiel recebeu a vocação de Deus para pregar (veja-se a introdução a essa profecia: 1,1-4). Dirigindo-se as águas dos rios para o mar e chamando-se Ezequiel o filho de Capitu, sugerir-se-ia que o menino proviesse de Escobar, denunciado este pela expressão “és Cobar”. Escobar seria, ou o seu sêmen, por metonímia, um rio que corresse para o mar de Capitu, entendendo-se que a personagem homônima do profeta se originasse de Escobar, como a vida profética do Ezequiel bíblico se

¹ Jayme Ferreira Bueno, doutor em Letras, professor de Literatura.

originou às margens do rio Cobar, metonimicamente desse rio. Observe-se a insinuação maliciosa de José Dias, chamando o menino de “Filho do homem” como Deus denominava o profeta, recebendo o agregado, por isso, a reprovação de Capitu, que assim se traía, conforme suscita a visão de Bentinho.

Explicando mais a razão do mar significar no *Dom Casmurro* os órgãos genitais femininos (o que implica simbolizar o mistério poético da vida apesar do negativismo do autor), e confirmando o *entre-texto* que vamos desvendando, lembramos a informação cultural de teor evolucionista de que o mar geográfico é tido, sendo parte da Natureza, como a origem imediata da vida. Suscita o autor que a Mulher, por meio de sua função genital, que é mar, representa a Natureza, que, no seu potencial dialético e absurdo, é prazer e dor, mãe e inimiga, benefício e traição, vida e morte.

O humorismo das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* anuncia-se logo nas palavras preliminares sob o título de “Ao leitor”, escritas pelo “autor defunto”, entre as quais se lê sobre a “Obra de finado”: “Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio”.²

O humorismo das *Memórias Póstumas*, que se estende em maior ou menor intensidade à maior parte da obra machadiana, a partir de 1881, possui características ora de ironia, ora de *humour*. Acreditamos que a latência sensual da obra machadiana, latência que consideramos seja, em maior escala, consciente, é cheia de “causas secretas”, de ambigüidade, de segundas intenções, o que torna essa obra extremamente *aberta* segundo a compreensão de Umberto Eco.³

Comprova-se a intencionalidade da latência não só pelo fato do autor sugerir ocultar processos e incitar o leitor a descobrir enigmas, mas também pela constatação de certa frequência de ocorrências do discurso ficcional, nas quais se correlacionam vários símbolos, frequência essa que nos leva a crer, sem prejuízo da intuição artística, na consciência da arquitetura de uma espécie de polissignificação, a cuja interpretação chegamos, sentindo-nos dirigir pelo escritor. Torna-se, pois, de suma importância em Machado de Assis a leitura do aspecto paradigmático da narrativa numa dimensão profunda ou, usando-se a teoria de Eduardo Portella, uma leitura do *entre-texto*.

Afrânio Coutinho afirma que “a obra de Machado de Assis é fundada sobre três grandes motivos: o humorismo, a tragicidade e a simbologia”.⁴ Podemos adicionar a esses aspectos a sensualidade, sobretudo numa camada subjacente, a nosso ver constituída mais intencional que preterintencionalmente. O símbolo valoriza o sensual, levando este, o humorismo e a tragicidade à plenitude estética. Justifica-se a insistência de sensualismo na parte latente de narrativas machadianas precisamente por esse constituir um campo fértil para a exploração do tragicômico.

Segundo Bergson, “O riso deve ter uma significação social.”⁵ Para muitos pensadores, sociólogos como Jankelevitch e Paulhain, o riso possui uma função corretiva dos atos sociais e humanos. No entanto, o humorismo em Machado não apresenta com nitidez essa missão pragmática; pelo contrário, parece mais lúdica. Não traz objetivo moralista, não conduz a vontade de edificar, mas de destruir, lançando-se indiretamente maldição contra o Autor ou o suposto Autor do universo.

² ASSIS, M. de (1962) p. 511. Daqui por diante, convencionamos a abreviatura “OC” para aludir ao volume da *Obra completa* do autor relacionada na bibliografia.

³ Cf. Eco, U. (1971).

⁴ COUTINHO, A. (1966) p. 111.

⁵ BERGSON, H. (1980) p. 14.

Pois a essência da filosofia ficcional de Machado é o ódio entranhado à existência, a negação da vida pelo que de imperfeito e infeliz esta encerra.

Muitas vezes Brás Cubas parece dirigir sua ironia e seu *humour* contra si mesmo, no entanto é contra Deus e/ou contra a Natureza que em verdade os dirige. Zombando de todos e de tudo, Brás Cubas zomba particularmente do leitor desde a ameaça de dar-lhe piparote até chamá-lo de obtuso.

Buscamos acima de tudo, na presente análise, o intrínseco literário, seguindo os ditames da Crítica Estética. Adotamos, pois, os métodos da interpretação literária (Hermenêutica em sentido amplo), ajudando-nos com a Retórica, a Semântica, a Estilística e a Etimologia.

No nosso ensaio *A Metáfora do Mar no Dom Casmurro* comentamos as insinuações de Machado de Assis sobre os seus processos e o desafio ao leitor, examinamos casos de anomalias sugeridas como os de Eugênia e Marcela, analisamos símbolos marítimos, o do dinheiro e o dos calçados na ficção do escritor, e apresentamos várias teorias não extrínsecas, mas estéticas, em que se baseia a nossa análise da latência sensual consciente nas mais importantes produções machadianas e em alguns escritos de Eça de Queirós (“Singularidades de uma Rapariga Loura”, “Um Poeta Lírico” e “José Matias”).

A Dor humana, motivo do tema das *Memórias Póstumas*, é, metonimicamente, ou seja, por contigüidade, representada aí por uma dor específica, a do conflito sexual, refletido sobretudo nos símbolos: o emplasto, a política e a solda da opinião.

Sabemos que Rubião e Brás Cubas não seguiram, aquele por não a entender, este por desprezá-la, a filosofia do Humanitismo de Quincas Borba, novo Pangloss pelo otimismo leibniziano e homossexual sugerido, com a sua teoria do benefício, que não era solidariedade humana, nem cristianismo, nem austeridade epicurista, mas uma indignidade masoquista disfarçada em conformação com o sofrimento, como suscita Machado com a latência consciente. Contra o otimismo de Leibniz, o pessimismo de Schopenhauer.

A significação etimológica de Virgílio, de origem latina, segundo alguns autores, “é discutida”.⁶ Mário de Freitas, por exemplo, assim a considera sem indicar o significado do nome. Janete de Andrade registra a significação de “varinha, raminho”.⁷ Nadia Maggi consigna “Virgilius, verga, vara, vareta”.⁸ Chegamos a aceitar uma falsa informação de que Virgílio proveria de *vir-vigilis* com síncope, do que resultaria o conceito de homem vigilante numa dedução que hoje vemos fugir a toda lógica das normas etimológicas. Interessante, porém, é que a idéia de homem vigilante, que se modifica na compreensão de mulher vigilante ou vigilância, liga-se à sugestão fonológica e semântica do nome “vigília”, diante do designativo da personagem Virgília. Esse entendimento vai ao encontro do significado etimológico de Virgílio como “varinha, verga, vara, vareta”. O combate psíquico ou vigília representa-se pela etimologia dos nomes Virgílio, Virgília, pois uma varinha pode ser um instrumento de luta.

Pelo contexto simbólico do livro, Virgília quer, realmente, dizer mulher vigilante ou vigilância.

Virgília (ou a vigilância) conforme deduções ligadas ao etimológico e ao contexto do livro, representa uma espécie de *superego*, que não se liga ao inconsciente, como na psicanálise, mas ao consciente. Não é somente mulher, mas está no íntimo de

⁶ FREITAS, M. de. (1965).

⁷ ANDRADE, J. de. (1994).

⁸ MAGGI, N. (1994).

Brás Cubas e simboliza o apego exagerado, inquieto, vigilante, que o solteirão da Gamboa muitas vezes demonstra ter à integridade viril. A idéia de combate psíquico prende-se ao verso virgiliano *arma virumque cano*, escrito “muitas vezes, ao acaso” por Brás Cubas, verso que, por sua vez, lembrou ao pai de Brás Cubas o nome da noiva do filho, Virgília. No capítulo III, “Genealogia”, das *Memórias*, sugere-se o dever de Brás Cubas regenerar com a conduta viril, a seu modo, o nome da família de tanoeiros (moralmente indignos segundo a latência intencional do contexto).

Sendo Brás Cubas um homem preocupado, no enredo subjacente, com a sua própria virilidade, insurge-se contra a conformação físico-moral da Obra Criada ou da Natureza, (nisto como um representante da filosofia negativista, de niilismo absoluto de Machado), e ainda no enredo implícito não quer aceitar –, o que denota, pelo absurdo da rejeição, um estado de conflito e insegurança da masculinidade –, que o indivíduo do sexo masculino, pelo menos ele, Brás Cubas, possua partes parassexuais semelhantes às da mulher. Assim, por vários aspectos examinados em nosso trabalho *Ironia, Humor e Latência nas Memórias Póstumas*, o narrador-personagem desse livro sugere que o emplasto seria um frustrado e burlesco remendo anal, com que corrigiria a Natureza.

A humorística e frustrada invenção do emplasto assemelha-se à solda da opinião pública. Refere-se a solda, no nível patente da narração, à reputação do Lobo Neves como homem que fosse respeitado pela mulher. No plano latente, porém, a solda relaciona-se ao bom juízo que o público deva fazer do comportamento moral do Lobo Neves, já que o narrador-personagem sugere possuir aquela personagem tendências para o homossexualismo passivo, o que comprovamos no ensaio. O símbolo do livro na afirmação “e estava fechado o livro da vida sem nenhuma página de sangue” liga-se, pelo contexto latente da narrativa, ao da solda. Esta se prende ao símbolo da política, que se relaciona com o que representam os números 13 e 31, assinaladores dos dois atos de nomeação do Lobo Neves para presidente da província.

As superstições de Dona Plácida são simbólicas e relacionam-se à latência sensual consciente.

A expressão “flor dos homens” forma subjacentemente uma metáfora sensual e equivale à “flor da hipocondria”, que em Brás Cubas humoristicamente “recolheu-se ao botão para deixar a outra flor menos amarela, e nada mórbida, – o amor da nomeada, o emplasto Brás Cubas”. (*OC*, p. 548) A expressão “o amor da nomeada” liga-se ao respeito pela opinião, portanto à solda. Em Quincas Borba, a “flor dos homens” seria a “Escrófula da vida”. (*OC*, p. 573) A expressão “maior número” do cap. “A solda” identifica-se com o zero e equivale à “flor dos homens”.

A ponta do nariz e o chapéu constituem-se em símbolos sensuais e humorísticos dos mais explorados por Machado, representando o nariz o falo, e o chapéu, pelo recurso da hipálage, representando os órgãos genitais femininos e sobretudo as partes parassexuais masculinas e femininas. O conto “O Segredo do Bonzo” ratifica a representação que indicamos para o nariz, que nas *Memórias Póstumas* apareceria simbolizando o falo nos seguintes capítulos: IV, XVIII, XXVI, XXIX, XCVII, CXV e CXVII. O conto “Capítulo dos Chapéus” confirma com a crônica de 04 de julho de 1883, publicada em *Balas de Estalo*, o símbolo indicado para o chapéu, que apareceria representando o que apontamos nos seguintes capítulos das *Memórias Póstumas*: XI, LIX, LXXVII, LXXXVIII, CIV, CXVI, CXXVII, CXXXVII e CXLII.

Os conselhos ambíguos do pai de Brás Cubas a este no capítulo XXVIII – “Contanto que...” lembram o conto “Teoria do Medalhão”, texto zombador do

maquiavelismo e em que o pai, pelos símbolos e a ambigüidade do contexto, sugeriria ao filho, escabrosamente, normas da “política” do homossexualismo. E *Esau* e *Jacó* prima pela simbólica política.

O onanismo representar-se-ia nas *Memórias Póstumas*, entre outras coisas, pela atitude do faquir (cap. XLIX), pela pêndula (cap. LIV) e o movimento de rotação (cap. CL). A Ordem Terceira do cap. CLVII – “Fase brilhante”, simbolizaria, pela ironia machadiana, uma terceira opção de função sexual, em que o benefício é uma ajuda anormal conforme as sugestões do contexto. E a palmatória de Ludgero Barata representaria, segundo o raciocínio da hipálage, as partes parassexuais de “ossudo e calvo” desse “guerreiro célebre” (da etimologia do seu nome, proveniente do germânico). Conforme a mente do travesso menino Brás Cubas ou do adulto narrador-personagem, essas partes parassexuais, simbolizadas pela palmatória, realizavam o *compelle intrare* das lições que Ludgero “incurti no cérebro” (símbolo da glândula) de Brás Cubas. A barata que se prende ao nome de Ludgero, constitui-se no símbolo caricato da, por assim dizer, passividade sexual ativa da personagem, pois tal inseto, mesmo o macho, se relaciona sexualmente por suas partes traseiras.

Concluimos que a latência sensual consciente sublinha e redimensiona a ironia e o *humour* do escritor.

Comprova-se a grande experiência psicológica de Machado de Assis, humorista e trágico, que como poucos soube compreender a condição humana, interpretar a Dor existencial, manipular com tamanho arrojo e destreza o simbólico, enfim manifestar-se com tanta grandeza e verdade artísticas quer no espaço da fala quer no do silêncio.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Janete de. *Étimo dos nomes próprios*. São Paulo: Editora Thirê, 1994.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.
- BARRETTO FILHO. *Introdução a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: São José, 1966.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- FREITAS, Mário de. *Dicionário de nomes próprios*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.
- GOMES, Eugênio. *O enigma de Capitu*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.
- LINHARES FILHO. Linguagem e filosofia de Machado de Assis. In: *O Caboré*. Fortaleza, 2 (2): 48-56, jun. 1967.
- _____. *A metáfora do mar no Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- _____. *Ironia, humor e latência nas Memórias Póstumas*. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1992.
- MAGGI, Nadia. *Origens e significados de nomes para o seu bebê: mais de 8 mil*. São Paulo: Nova Sampa, 1994.
- MEYER, Augusto. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- PORTELLA, Eduardo. *Fundamento da investigação literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

Dada a exigüidade necessária do espaço da presente comunicação, deixamos de provar com argumentos e exemplos a maioria das afirmações aqui feitas, e que poderão parecer estranhas, levianas ou gratuitas ao leitor. Este, porém, encontrará a comprovação delas nos trabalhos do autor indicados na bibliografia.

Conto de escola: Mérimée em Machado de Assis

Karin L. Hagemann Backes

(pucri)

Palavras-chave: Machado de Assis, Conto brasileiro, Conto de escola, Prosper Mérimée, Conto francês

Resumo: Segunda língua de Machado, mais da metade de sua biblioteca está em idioma francês, mas a influência da língua de Molière ainda é menos vista que alguns nomes ingleses que o próprio escritor declina, como Laurence Sterne. O texto trata da relação direta entre um conto do autor francês Prosper Mérimée, *Mateo Falcone*, publicado em 1830, e uma das obras-primas machadianas, *Conto de escola*.

Numa conferência sobre Prosper Mérimée proferida na Taylor Institution, Oxford, em dezembro de 1890, o crítico e esteta inglês Walter Pater afirma que seu conto *Mateo Falcone* está entre as histórias mais cruéis que já foram escritas (PATER, 1910: 26).

Mestre do gênero, Mérimée é hoje mais conhecido como o autor de *Cármem*, a história da inconstante e infiel cigana espanhola que mais tarde foi tema da ópera de Georges Bizet. O conto *Mateo Falcone* sai em uma revista parisiense, com a assinatura do autor, em maio de 1830. É a estréia da Córsega como cenário de enredos violentos, fato repetido com a novela *Colomba*, ainda que o autor só venha a conhecer a terra de Bonaparte alguns anos mais tarde, numa viagem feita em 1839.

Tal como Machado de Assis, também Prosper Mérimée está mal assentado quando o objetivo é enquadrar sua produção num lugar fixo. Mesmo seu gosto romântico pelo místico, que chega até o sobrenatural em contos como *Visão de Carlos IX*, não compensa o pessimismo e a ironia velados saídos de sua pena que o une aos realistas. São essas características, que a crítica percebe como as mais destacadas no autor, que primeiro o aproximam de um escritor, também ele irônico e melancólico, que leu suas obras com muito cuidado, Machado de Assis. No caso do primeiro conto publicado por Prosper Mérimée, *Mateo Falcone*, julgamos haver influência direta sobre uma obra-prima machadiana, *Conto de escola*.

Uma olhada na biblioteca de seu fundador na Academia Brasileira de Letras, ou do que restou dela, nos mostra que ela ainda contém, depois de uma inundação, oito volumes de obras de Mérimée. Diz Lúcia Miguel Pereira ser “quase um truísmo lembrar que as influências, por mais ilustres que sejam, só fecundam aqueles que uma disposição anterior prepara para as receber” (PEREIRA, 1988: 61). Tal é o caso entre Machado e a literatura que o precedeu, tanto da nacional quanto da estrangeira.

Para Antônio Cândido, a escrita de Machado de Assis radica da obra alencariana, particularmente dos volumes em que o cearense aproxima seus personagens da investigação psicológica, como *Lucíola* e *Senhora*. No entanto, julgamos que entre as influências estrangeiras que o próprio Machado aponta, como Xavier de Maistre e Laurence Sterne, cabe um lugar para a literatura francesa, com franca influência de Mérimée. Uma visão panorâmica da ficção machadiana inclui esses escritos entre aqueles que Júlia Kristeva denomina de “intertextos compartilhados”, ali divididos entre autores nacionais, ingleses e franceses, formando o conhecido

“mosaico de citações”, mas com certeza um exemplar de matriz bizantina. Na verdade, em obra dedicada exclusivamente as relações entre a literatura machadiana e a francesa, destacando nesse estudo dois de seus romances, *Esau e Jacó* e *Memorial de Aires*, Gilberto Pinheiro Passos percebe que

(...) a cultura francesa se faz presente (...) ora às escâncaras, no próprio idioma de Molière, ora por meio de traduções nem sempre fidedignas, ou mesmo por referências aparentemente anódinas a personagens e autores, estabelecendo associações insuspeitadas à primeira vista, mas sempre indiciadas pelas narrativas (...)¹.

Quanto às influências literárias de Mérimée, algumas delas são reveladas pelo autor através do conto *O padre Aubain*, que lista treze autores diferentes, a maioria deles também presente na biblioteca de Machado, como Lord Byron, Lamartine e Virgílio. No entanto, seus autores preferidos eram, na verdade, Aristófanes, Rabelais e Cervantes, fontes de inspiração de sua veia satírica.

Nas contas de Jean Michel Massa, a predominância da língua francesa na biblioteca machadiana aponta na direção de uma “pista essencial para a pesquisa e o estudo da obra” (Apud JOBIM, 2001: 97). Contudo, é o intelectual probo por trás da figura de Machado quem nos dá a dica reveladora, apontando para as fontes de sua inspiração em *Várias histórias*, já na introdução que se segue a uma epígrafe de Diderot:

As *Várias Histórias* que formam este volume foram escolhidas entre outras, e podiam ser acrescentadas, se não conviesse limitar o livro as suas trezentas páginas. É a quinta coleção que dou ao público. As palavras de Diderot que vão por epígrafe no rosto desta coleção servem de desculpa aos que acharem excessivos tantos contos. É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. ***Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros da América*** (...) (grifo nosso)².

A força dos textos de Machado, para Lúcia Miguel Pereira, está menos nas linhas gerais que atestam a inimizabilidade do ser humano, apenas sugeridas, que nos pormenores que denunciam as fraquezas e que são quase sempre reiterados. A ensaísta alega ser esta a razão da supremacia dos contos sobre os romances do autor, pois sua força estaria nesses flagrantes que focalizam as debilidades humanas de modo particular. Os dois contos dessa análise se encaixam nesse parâmetros. *Mateo Falcone* e *Conto de escola* falam de fraquezas cometidas enquanto o homem ainda está em formação, na tenra idade de dez anos, numa dura aprendizagem da delação e da corrupção.

A fábula de Mérimée conta a história de um camponês corso, pai de três filhas e cujo caçula, Fortunato, tem dez anos de idade. Certa manhã, Mateo sai de casa para vistoriar seus rebanhos em companhia de Josefa, sua mulher, e o pequeno fica para tomar conta da casa. Horas depois, ele ouve uma série de disparos, quando surge Gianetto Sanpiero, um bandido ferido perseguido pela milícia, os “golas amarelas”. Reconhecendo o filho de Mateo, ele pede para ser escondido, mas Fortunato recusa. O fugitivo o ameaça de morte, porém ele não se dobra. Mas em seguida o

¹ PASSOS, Gilberto Pinheiro. *As sugestões do conselheiro: a França em Machado de Assis: Esau e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996, p. 15.

² ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, v. II, p. 476.

pequeno faz uma proposta e pergunta o que Gianetto lhe dará em troca. Ele retira da bolsa uma moeda de cinco francos, de prata. O menino sorri e o esconde num monte de feno sobre o qual acomoda uma gata e seus filhotes, tapando depois as marcas de sangue da estrada com terra. Após alguns minutos, aparecem seis homens de uniforme comandados pelo adjunto Teodoro Gamba, que pergunta a Fortunato se não passou por ali um homem de casaco preto. O menino não responde, irritando Gamba, que também o ameaça, mas ele usa o nome do pai, assustando os outros policiais. Então Teodoro saca do bolso um relógio de prata e oferece a ele, que nesse momento ergue a mão esquerda e indica o monte de feno. Enquanto os atiradores prendem o fugitivo, chegam Mateo e a mulher, a quem o adjunto conta como conseguiu a captura graças à ajuda de Fortunato. Então, o preso cospe no chão e insulta Mateo, dizendo: “Casa de traidor”. Eles se vão, e por dez minutos o curso fica calado. Josefa avista a corrente do relógio saindo da camisa do filho e pergunta de onde o objeto surgiu. Com a resposta, o pai espatifa a o relógio contra a parede. O pequeno soluça alto e Mateo diz a Josefa que se despeça do menino. Joga a arma no ombro e juntos seguem o caminho do matagal.

Reproduzir com outras palavras que não as do próprio Mérimée as últimas linhas do conto retira o impacto causado por sua linguagem e seu poder de concisão, que não utiliza duas palavras se pode fazer melhor. Portanto, optamos por reproduzir aqui o texto integral, na tradução de Mário Quintana:

– *Fortunato, vai para junto daquela pedra grande.*
O menino fez o que lhe ordenavam, depois ajoelhou-se.
 – *Reza as tuas orações.*
 – *Meu pai, meu pai, não me mate.*
 – *Reza! – repetiu Mateo com voz terrível.*
O menino, balbuciando e soluçando, rezou o Padre-Nosso e o Credo. O pai, com voz forte, repetia Amém! no fim de cada prece.
 – *São só essas orações que tu sabes?*
 – *Eu sei também a Ave – Maria, meu pai, e a ladainha que minha tia me ensinou.*
 – *É muito longa, mas não importa.*
O menino terminou a litania com voz apagada.
 – *Terminaste?*
 – *Oh! Meu pai, por amor de Deus, perdoe-me! Eu não farei mais! Pedirei tanto ao meu primo caporal, que não de perdoar ao Gianetto!*
Continuava a falar, enquanto Mateo armava a espingarda e apontava-a, dizendo-lhe:
 – *Que Deus te perdoe!*
O menino fez um desesperado esforço para se erguer e abraçar-se aos joelhos do pai; mas não teve tempo. Mateo fêz fogo, e Fortunato caiu morto.
Sem olhar para o cadáver, Mateo retomou o caminho de casa, em busca de uma enxada para enterrar o filho. Mal dera alguns passos, encontrou Josefa, que corria alarmada com o tiro.
 – *Que fizeste?*
 – *Justiça.*
 – *Onde está ele?*
 – *Lá embaixo, no barranco. Vou enterrá-lo. Morreu como cristão, mandarei rezar missa por ele. Dize ao meu genro Teodoro Bianchi que venha morar conosco*³.

³ MÉRIMÉE, Prosper. *Novelas completas*. Trad. de Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1960, p. 39.

Nas palavras de Walter Pater, nós sabemos que piedade e terror formam a estrutura essencial do senso trágico, porém em *Mérimée* temos somente o terror, e ao lê-lo, é quase possível perceber como escreve, com uma serpente enrolada na mão.

Na narrativa de Machado, Pilar, menino de dez anos como Fortunato, é morador de um subúrbio carioca, filho de pai militar, e cabulador contumaz no humilde sobrado onde funciona a escola. Mas naquele dia escolhe deixar a pipa de lado e comparecer às aulas. Raimundo, filho do professor, aluno fraco que tem dificuldade de aprender a lição e muito medo do pai, oferece uma moeda de prata para que Pilar lhe ensine o ponto. Curvelo, colega de ambos, observa a transação e delata os dois meninos para um Policarpo que lia, indignado, as notícias de jornal que davam conta do adiamento da maioridade de D. Pedro II por meio de um golpe político. O mestre-escola dá um sermão nos dois e joga a moeda pela janela. Pilar ainda pensa em se vingar de Curvelo, que não vai à aula de tarde, mas depois desiste; no dia seguinte, sai para brincar de calças novas, sonhando recuperar a moeda, mas por fim correndo atrás do batalhão de fuzileiros que toca *Rato na casaca*.

Conto de escola é publicado pela primeira vez na *Gazeta de notícias* de oito de dezembro de 1884, e está incluído no conjunto que sai em volume em *Várias histórias* no ano de 1895. Na linha da crítica psicológica estabelecida por Lúcia Miguel Pereira, Josué Montello considera que ele é

(...) tão perfeito nas suas minúcias urbanas e tão bem composto no seu tom evocativo, entre os grandes textos machadianos, que dificilmente deixaria de ser uma página de memória, viva, flagrante, humana, com a figura do mestre, o ambiente da escola, a evocação da sala de aula, e a experiência do menino, tudo a deixar sentir o flagrante da via autêntica, que a evocação do adulto teria ido buscar no íntimo de suas recordações⁴.

É um narrador com alguma distância em relação ao tempo da ação que nos conta a história, numa linguagem cuidada que Roberto Schwarz vê como “a desenvoltura intelectual do narrador, em desproporção com o mundo acanhado das personagens, funciona [ndo] como um meio de lhes compensar o isolamento histórico (...) compondo uma mistura e uma fala peculiares, que vieram a ser marca registrada do autor” (grifo nosso), operando assim o que ele denomina de “desprovincianização e universalização” (SCHWARZ, 2004: 10) no sentido literal desses termos.

Prosper Mérimée faz uso desses mesmos recursos narrativos em seus contos. O narrador é em geral um forasteiro, um viajante, enfim, alguém que está de passagem, emprestando com o olhar supostamente distanciado de quem não presenciou os fatos diretamente, maior verossimilhança ao relato que, por sua vez, transmite ao leitor, como n’*A partida de gamão*, *Cármen*, em *Mateo Falcone* e na novela *Colomba*, mencionada por Machado em uma de suas crônicas (ASSIS, 2004: 752).

Como em Machado, o narrador-viajante de Mérimée escapa ao padrão mediano, recebendo de seus anfitriões a deferência devida a pessoas de alguma importância, em especial quando o cenário é um lugar distante, ou até mesmo exótico, validando a narrativa ao desvincular o espaço da pequenez da província e conduzi-lo ao estatuto de relato universal, através da condição intelectual ou social diferenciada desse narrador. Em *Conto de escola*, é um Pilar já adulto quem narra a passagem da infância, contando ao tempo da narrativa, como Fortunato, dez anos de idade. Quando

⁴ MONTELLO, Josué. *Memórias póstumas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 181.

rememora a facilidade com que na meninice se desincumbia da lição, e depois se ocupava em delinear o nariz do mestre, lista

(...) cinco ou seis atitudes diferentes, das quais recordo a interrogativa, a admirativa, a dubitativa e a cogitativa. Não lhes punha esses nomes, pobre estudantes de primeiras letras que era, mas, instintivamente, dava-lhes essas expressões⁵.

Tal comprova o desenvolvimento operado não só por conta da passagem do tempo que marca a diferença entre infância e idade adulta, mas o alargamento das perspectivas de seu intelecto dando validade universal a essa narrativa, como quer Schwarz.

A medida do tempo também se mostra através da transformação do Rio de Janeiro, cenário por excelência do escritor, em espaço urbano, onde o campo de Sant'Ana não é mais "o espaço rústico, mais ou menos infinito, alastrado de lavadeiras, capim e burros soltos" (ASSIS, 2004, p. 549), mas um parque no qual passeiam senhores da burguesia ascendente. Na cidade que avança em direção ao espaço antes ocupado pelas lavadeiras, o cenário rural aos poucos vai se alterando, tanto no aspecto como na função. Com sua brevidade, Machado coloca de maneira sucinta, mas eficiente, o desenvolvimento urbano carioca que aponta, como já percebia Raymundo Faoro, o equívoco de se considerar a sociedade brasileira do século XIX ligada de modo privilegiado ao mundo do campo. O ensaísta sustenta que havia, desde os primórdios da formação dessa sociedade, uma classe de comerciantes e de donos de capitais ao lado da aristocracia que cultivava açúcar e café. O rápido desenvolvimento dos arredores da urbe, com o auxílio dos testemunhos literários de Machado, vem confirmar essa impressão.

Paul Dixon percebe nos contos de Machado de Assis narrativas estruturadas de modo dialético, onde as possibilidades dividem um sujeito que fica indeciso diante de uma realidade que lhe oferece escolhas diversas, mas excludentes, e que, no entanto são igualmente convincentes (DIXON, 1992: 52). Tal é o caso de Pilar, que em *Conto de escola*, como um narrador preso a dois tempos, infância e maturidade, passado e futuro, inicia a história dividido entre o morro de S. Diogo e o campo de Sant'Ana, indeciso entre planalto ou planície, até que por fim, vence a parada entre dois espaços abertos o espaço fechado, a escola. A decisão de estudar em vez de brincar é imputada a duas traquinagens feitas na semana anterior, que resultaram numa surra de vara de marmelo dada pelo pai. Tal figura, Machado aproxima mais dos contornos de Mateo Falcone, como um "velho empregado do Arsenal de Guerra, ríspido e intolerante" (ASSIS, 2004, p. 548), e com certeza, também familiarizado com o trato de fuzis e armas de fogo que marca a personagem do corso. Como Fortunato, seu par no conto de Mérimée, também Pilar, apesar de valente, tem medo do pai.

A economia com que o autor delinea o lugar do início da história comprova a já apontada antipatia de Machado pelo uso excessivo da natureza como expediente para transmitir ao texto "cor local" e nuances de brasilidade (Apud SÜSSENKIND, 2006: 266). É o próprio autor quem declara a Magalhães de Azeredo que não é indiferente a ela, mas que a preocupação basilar de sua escrita é o homem (Apud PEREIRA, 1988: 169).

A ação em *Mateo Falcone* está centrada entre a morada do corso e o mato, a meia légua de Porto-Vecchio. Mérimée gasta muito mais tinta que Machado na descri-

⁵ ASSIS, Machado de. Op. cit., p. 550.

ção da floresta espessa que cresce entre os incêndios ateados pelos lavradores para limpar o terreno, mas pela boa razão dela ocupar um lugar relevante na história. Além disso, o “mato” também funciona como o correspondente natural da alma corsa, numa relação metonímica que entrelaça Mateo, seu habitat e sua gente. Selvagem, denso e impenetrável, é ainda uma metáfora da personagem. Enquanto Mérimée não precisa o ano de sua fábula, Machado é mais direto. Seu conto tem ano, mês e até dia da semana, porque ali corre a história paralela do golpe que adiantou a maioria de D. Pedro II, ainda que a segunda-feira que consta do texto não fosse o dia da publicação do decreto que causa a raiva de Policarpo (GLEDSON, 2006: 391).

Machado dá a Policarpo a idade de Mateo Falcone, em torno de cinquenta anos. Bastante diferente de Mateo, o jeito a princípio afável do professor é definido com sutileza machadiana pelo caminhar, “o andar manso do costume”, e também do traje que denuncia sua condição econômica precária, “em chinelas de cordovão, com a jaqueta de brim lavada e desbotada, calça branca e tesa e grande colarinho caído”. Enquanto Machado ressalta um tipo de estatuto que localiza sua personagem na pirâmide social, Mérimée destaca o aspecto exterior de Mateo como reflexo direto de sua dura cepa interior, “Imaginal um homem baixo, mas robusto, de cabelos crespos, negros como ébano, nariz aquilino, lábios delgados, olhos grandes e vivos, e uma pele cor de couro cru” (MÉRIMÉE, 1960: 30). Mateo Falcone, nas palavras do autor, era homem de posses e vivia na condição privilegiada de não ter que trabalhar para viver, sobrevivendo de seus rebanhos.

Apesar de desfrutar de situação confortável, não há indicação por parte de Mérimée de que sua personagem seja homem ilustrado, enquanto o autor brasileiro escolhe como personagem um humilde mestre-escola, mas politizado leitor de jornal. Como pais dos meninos corrompidos, eles se diferenciam também na razão de sua fúria. Mateo obedece a um código de honra que exige o estrito cumprimento das leis severas que regem seu grupo social, no qual a compaixão está descartada. A acusação de Gianetto é afronta intolerável, e o nome da família deve ser reparado de acordo com o costume ancestral que manda lavar o insulto com sangue, e que não admite questionamentos. Policarpo, afável até chegar à escola, vai-se transformando à medida que lê as notícias do golpe da maioria nas folhas do jornal, com exclamações e pancadas na mesa. A indignação com a política se traduz na raiva extravasada quando a oportunidade de punir se apresenta diante dele com o episódio da corrupção. Sem poder tomar qualquer providência, pois pertencia a uma classe alijada das decisões políticas, há tempos esquecida pelos dois partidos que se alteravam no poder, vai à forra quando a ocasião lhe apresenta um caso de decomposição moral bem na sua frente. Portanto, os meninos pagam duas vezes, primeiro pelo seu próprio erro, e depois, pagam também por conta de um evento que acontece muito longe de suas vidas de arrabalde, pois mesmo que não seja uma espingarda, com certeza a palmatória bateu mais forte naquele dia. Enquanto a fúria de Mateo obedece sem vacilar a um código moral de extrema rigidez, Policarpo se enfurece por conta das maquiavélicas trocas de favores e do descumprimento da lei, num país em que a ética política frouxa permite o golpe da Maioridade.

A corrupção entre meninos que ainda são crianças é convertida por Machado num microcosmo que incide de maneira direta na política do Segundo Reinado. Esse olhar pessimista, que retroage ao tempo em que D. Pedro II era um rapaz de quatorze anos, apenas quatro a mais que os meninos, talvez ilustre por meio do conto uma hipotética formação moral das classes políticas e comerciais atuantes na época em

que foi escrito, mais de quarenta anos depois, oportunizando uma visão desse macrossistema a partir de sua origem. A criação ficcional não nos explica qual é o ofício ou a atividade a qual se dedica o narrador, auto-intitulado como inteligente, mas de poucas virtudes. Se ele está ou não incluído entre os políticos que atuavam a época que precedeu a queda do Segundo Império, num período em que o país estava mergulhado no caos, ou se acabou cumprindo o sonho do pai de ser caixeiro, é mais uma lacuna machadiana, que o bruxo nos deixa para preencher. A respeito disso, Roberto Schwarz observa que as referências, alusões e datas de fatos históricos não seriam, num escritor escrupuloso como Machado, notas aleatórias. Num posfácio a uma obra de John Gledson, ele nota a percepção do inglês a respeito de

(...) um funcionamento simbólico de cenas e personagens da vida privada, que, mediante indicações calculadas, parecem ter equívoco na arena política, a que pela feição entretanto não pertencem⁶.

Tal ponto de vista é comprovado com o uso da hipertextualidade, ao levar uma história passada numa ilha europeia longínqua para a turbulência que caracterizou o início do Segundo Reinado, transportando para a geografia brasileira e seu modo de ser peculiar o mesmo tema da corrupção e da delação, mas aplacando a brutalidade que tanto impressionou Pater. A solução encontrada para a violência da arma de fogo foi a singela, porém eficaz palmatória, mas que, segundo o próprio narrador, “com seus cinco olhos do diabo” (ASSIS, 2004: 551), era suficiente para aterrorizar os petizes submetidos a ela naqueles tempos.

As quatro funções desempenhadas pelas personagens no conto, corruptor, delator, corrompido, vingador, são solapadas por Machado em *Conto de escola*, pois afinal, longe de ser uma imitação grosseira, ele altera a estrutura armada por Mérimée fazendo com que obedeça aos seus próprios desígnios como autor, desconstituindo a narrativa para recolocá-la, a seu gosto, dentro da realidade local em que alguns críticos já citados percebem ecos de sua infância.

Assim, Mateo Falcone tem seu correspondente direto no mestre Policarpo como o vingador que aplica o castigo, seja espingarda ou palmatória, ao menino que foi corrompido, porém permanece oculto atrás de Pilar o velho empregado do arsenal, figura paterna que apresenta as mesmas características violentas e a mesma familiaridade com as armas delineadas na personagem do corso.

Pilar, o corrompido que não resiste à tentação da moeda de prata, está ligado a Fortunato, no entanto o filho de Mateo está dividido num triplo papel. É corruptor, quando ele próprio se oferece ao suborno de Gianetto, delator, ao entregar o bandido, e corrompido, quando aceita o relógio de Gamba.

Um equilíbrio de forças maior em Machado coloca como delator um Curvelo apenas um ano mais velho que Pilar e Raimundo, depositando sobre Fortunato a força esmagadora da acusação adulta ligada ao insulto proferido por Gianetto que decreta seu destino. Mérimée observa que a moeda utilizada pelo assassino para subornar Fortunato talvez estivesse guardada para comprar pólvora, sua necessidade mais premente. Sem opção, o bandido a entrega a contragosto ao menino para salvar a vida. É interessante notar a inversão de papéis feita por Mérimée. É um fora-da-lei já adulto quem é obrigado a dar a moeda a uma criança, enquanto esta assume o lugar

⁶ SCHWARZ, Roberto. A contribuição de John Gledson. In: *Machado de Assis: ficção e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p. 323.

do corruptor. Gianetto, um bandido procurado pela polícia, compra sua segurança por cinco francos ao menino sem o ônus da corrupção. Quando assume o lugar de delator, está numa posição diferente de Curvelo, que é movido pela perversidade, pois o pouco que este teria a ganhar seria a suposta aprovação do mestre-escola.

Segundo José Veríssimo, depois dos velhacos sem talento, os personagens que Machado mais despreza são os tolos (VERÍSSIMO, 1976: 158). É este o lugar ocupado pelo adjunto Gamba na história de Mérimée, que faz papel de parvo ao revelar a ajuda que teve do filho do corso. O segundo corruptor de *Mateo Falcone* revela uma incrível ignorância do código de conduta local, ao menos que se coloque a hipótese terrível da vingança deliberada contra o menino por conta da perda do relógio. A menção à delação premiada do filho de Mateo no relatório é a pá de cal que sela a sorte de Fortunato.

Enquanto Mérimée deixa clara a esperteza de Fortunato, com o estratagema do monte de feno e da gata, seguidos do cuidado que toma ao esconder os rastros de sangue, Machado inverte a feição da personagem que toma a iniciativa do suborno na sua história. Aqui Raimundo é o parvo, de “inteligência tarda”, apesar de ser aluno aplicado. Na linha do que Lúcia Miguel Pereira distingue como a inimputabilidade das personagens machadianas, ao filho de Policarpo é dado um alibi pelo autor que, se não justifica, ao menos explica a razão do menino pagar pela lição que lhe custa aprender sozinho, o medo que tem do pai. De situação econômica mais abastada que a família do mestre-escola, Fortunato não mostra um motivo ao menos razoável que esclareça seu gesto, a não ser a moralmente condenável ganância. Como Bowman observa, ele é altivo e não teme nem as ameaças de Gianetto nem as de Gamba, escudado na reputação de seu pai, este sim, causador do medo que desata as lágrimas diante do temor do castigo próximo; é um herói degradado, mas quando se amedronta, é por um bom motivo.

No entanto, Machado segue o caminho de Mérimée quanto ao destino da peça que motivou a corrupção. Tanto Mateo quanto Policarpo, enraivecidos, atiram bem longe a moeda e o relógio. Nas duas obras os autores distinguem trechos que expõem os meninos, hipnotizados, diante do objeto do desejo. Pilar cai depois que “ele pegou dela e veio esfregá-la nos joelhos, à minha vista, como uma tentação... realmente, era bonita, fina, branca muito branca (...) e a pratinha fuzilava-lhe entre os dedos, como se fora diamante...” (ASSIS, 2004: 552). Teodoro Gamba oferece o relógio a Fortunato e o coloca bem diante de seus olhos, enquanto o objeto “(...) oscilava, volteava no ar, e às vezes lhe batia na ponta do nariz. (...) o quadrante era azulado... a caixa fora recentemente brunhida... e ali, ao sol, parecia toda de fogo” (MÉRIMÉE, 1960: 35).

Machado e Mérimée exploram visualmente a moeda e o relógio, colocados em movimento diante dos meninos, fazendo-os temer que desapareçam, que entrem pelos bolsos de Raimundo e Gamba para nunca mais, além de exibir o brilho reluzente que os fascina e os cega, até a rendição final. Quando a fúria de Policarpo e de Mateo os alcançam, eles reagem de acordo com os dez anos que têm. Choram e pedem perdão, mas acabam castigados, Fortunato pagando com a vida, e Pilar, com doze bolos da temida palmatória. No ato de atirar fora a moeda que contém a efígie de D. João VI, John Gledson também percebe da parte de Policarpo uma rejeição à monarquia (GLEDSON, 2006: 95).

Prosper Mérimée é muito específico nas linhas do conto dedicadas a evidenciar que tipo de atirador era Mateo Falcone:

A oitenta passos, colocavam uma vela acesa por trás de um transparente de papel do tamanho de um prato. Ele fazia mira, depois apagavam a vela, e, ao cabo de um minuto ou mais na mais completa escuridão, fazia fogo; em três vezes sobre quatro, conseguia atravessar o transparente⁷.

Tais minúcias são inseridas de modo insistente pelo autor ao longo do conto e servem mesmo como indício da resolução do conflito, mas é a serpente que Pater vê enrolada em sua mão que dita a ironia terrível dessa habilidade ser completamente desnecessária para o tiro mais importante de sua vida, quando fuzila o próprio filho à queima-roupa.

Essa crueldade se associa ao ferrenho anticlericalismo na última parte do conto, quando o Mateo ordena ao filho que reze as suas orações. Para o pai, cumpre-se nas litâneas religiosas uma regra tão rígida e inquestionável como seu código de honra, e em sua visão estreita não percebe que, para cumprir a segunda, está descumprindo a primeira, pois não pretende perdoar Fortunato. Mas um último fiapo de esperança talvez permaneça em alguns leitores enquanto a criança desfia as ladainhas, e só se desfaz quando Mateo faz fogo. O distanciamento ao expor de modo cru e sem adornos esse fato chocante é essencial no estilo do autor, e traz mais impacto à cena. O curso nem sequer olha para o filho morto. Com seu estilo seco, o narrador de Mérimée descreve estritamente os acontecimentos, sem julgar nem comentar as atitudes das personagens.

A eleição para narrador de um Pilar já adulto recuperando um episódio da infância já perdida no tempo possibilita a Machado emitir por meio de sua voz os sentimentos que o assaltaram quando menino. Como homem maduro, ele relembra os termos da proposta e a lição de troca de favores envolvendo recompensa financeira no aprendizado da corrupção e da delação. O medo e a necessidade que moveram o corruptor Raimundo e a delação gratuita de Curvelo, o momento em que, seduzido, decide ficar com a moeda, mesmo sabendo que daria a lição de graça, possibilitam nessa auto reflexão recuperar o instante de transição que dividiu sua vida entre infância e idade adulta. Inveja, ganância, fúria, orgulho, aparecem no conto mascarados por um primeiro plano de narrativa que ilustra um episódio de crime e castigo entre crianças, com punição no fim.

Os dois contos se passam no espaço de um mesmo dia, mas em Machado a personagem sobrevive para acordar na manhã seguinte e seguir para a rua. No mesmo esquema do conto francês, faz uma menção religiosa no texto, mas a sua é singela e indica o destino sofrido pelo pobre Fortunato de Mérimée, “saí de casa, como se fosse trepar ao trono de Jerusalém” (ASSIS, 2004, p. 554).

Pilar sai para brincar de calças novas, dadas pela mãe, “por sinal que eram amarelas”. A princípio, a cor das calças pode parecer detalhe irrelevante, porém “golas amarelas” era a denominação da milícia corsa no conto de Mérimée, e quase podemos perceber de Machado uma mensagem à moda de Sterne, a mofa à nossa custa que diz, “Se não percebes por que razão as calças são amarelas, caro leitor, o problema é teu”. Os fuzileiros, esses são colocados pelo autor nas últimas linhas do conto, e não no início da história como faz o escritor francês. Pilar segue o batalhão, rasga as calças e esquece a escola, mencionando a melodia *Rato na casaca*, de que Machado faz uso para retomar o assunto da Maioridade do jovem imperador e da degradada classe política. Sob um pano de fundo ensolarado, a pena melancólica e

⁷ MERIMÉE, Prosper. Op cit., p. 30.

pessimista mostra o menino plenamente recuperado do episódio, esquecido dos bolos e só pensando na moeda. Ao sair de casa, ainda tenta poupar as calças novas, mas as boas intenções são deixadas pra lá em pouco tempo. O olhar que percebe em algumas obras de Mérimée um arcabouço semelhante ao *Bildunsroman* (BOWMAN, 1962: 144) pode ser acoplado aos dois contos em questão, como histórias de formação, de aprendizagem, na fala de Pilar, “o primeiro conhecimento”, que em Mérimée não continua porque no autor o primitivo não respeita a vida humana.

Prosper Mérimée e Machado de Assis compartilham entre si a ironia, o distanciamento das personagens, a penetração psicológica e uma situação literária indefinida pelos padrões ortodoxos, mostrando nesse mosaico realismo, influências românticas e uma busca de modelos que descarta seus contemporâneos e retroage algumas décadas na procura de padrões de afinidade. Pessimistas e ateus, ambos permaneceram fiéis às suas convicções até o fim da vida, apesar dos problemas de saúde dos quais ambos se queixavam e da aproximação da morte. Dividem ainda um mesmo desejo de ascensão a uma classe social que não era a sua. Mérimée nasce burguês na cidade que abrigava a corte mais esnobe da Europa, e Machado, mulato e gago, dentro de uma sociedade que tentava lustrar através das aparências. Ambos alcançam seu intento por meio tanto do talento literário que os faz respeitados, como da aptidão para os relacionamentos sociais. Por toda a vida ocupam cargos públicos e freqüentam a melhor sociedade de seu tempo, e vivem o suficiente para ver a derrocada da monarquia em seus países, os dois um tanto céticos quanto às possibilidades de progresso com a troca de regime. Do mesmo modo, o relativismo e a inimpugnabilidade de Machado são também intrínsecos aos textos de Mérimée por conta de sua visão do homem como um ser alijado da vontade própria, cuja conduta individual é condicionada pelo tempo histórico em que vive; portanto, ele não pode ser responsabilizado pelos seus atos, pois é arrastado pelas circunstâncias que o fazem ser quem é, mesmo que elas não sejam moralmente aceitáveis. Segundo Frank Bowman, é esse o caso de Mateo Falcone (BOWMAN, 1961: 82). E concordamos que é, igualmente, o caso de Pilar, que cresce na percepção de uma realidade econômica e social desfavorável contra a qual terá de lutar. É nessa pré-condição perversa que Machado percebe o germe que fermenta a política de favores, a troca de benefícios, seja ela legítima ou não.

Por fim, esperamos ter comprovado a relação de hipertextualidade entre *Mateo Falcone* e *Conto de escola*. São duas obras-primas, uma radicada da outra, mas se podemos dizer, partindo de um texto base, e construindo o seu de modo mais enxuto que o de Mérimée, Machado expressa mais que seu modelo. O autor francês alguma vez foi censurado pelo seu distanciamento das personagens, e como já foi dito, tem aí a companhia de Machado. Porém o escritor brasileiro, mesmo sem julgar e apresentando os fatos de modo direto, aprofunda algumas questões psicológicas, como na reflexão de Pilar sobre o problema da corrupção e da delação, que fazem com que sua narrativa cresça até sobrepujar a de Mérimée. Talvez a grande força de *Mateo Falcone* esteja na espantosa violência do trecho final. Em menos linhas, o autor brasileiro explora aspectos do espaço urbano, discute questões políticas e históricas do Segundo Reinado, e sendo Machado, como dizia José Veríssimo, um escritor forrado de filósofo, dá pano para manga na abordagem do aprendizado de vida e de suas dolorosas lições acontecendo a par do turbulento período de transformação que divide infância e idade adulta.

Numa crônica datada de 16 de agosto de 1896, Machado rememora a discussão que teve com um grupo de amigos acerca da sobrevivência de livros e de autores daquele século, o XIX. Nas palavras de Machado:

(...) não foi pequeno o nosso trabalho abatendo cabeças altivas. Nem Renan escapou, nem Taine: e se não escapou Taine, que valor pode ter a profecia dele sobre as novelas e contos de Mérimée? *Il est probable qu'en l'an 2000 on relira la PARTIE DE TRIC-TRAC, pour savoir ce qu'il en coûte manquer une fois à l'honneur.* Taine não fez como os profetas hebreus, que afirmam sem demonstrar; ele analisa as causas da vitalidade das novelas de Mérimée, os elementos que serviram à composição, o método e a arte da composição. O tempo dirá se acertou; e pode suceder que o profeta acabe antes da profecia e que no ano 2000 ninguém leia a *História da Literatura Inglesa*, por mais admirável que seja este livro.

Mas no ano 2000 os contos de Mérimée terão século e meio. Que é século e meio! [Diz Taine] que não se pode julgar seguro o renome de um homem antes de 100 anos depois dele morto (...). Em tal caso, o autor de *Cármem* estará igualmente seguro, se o seu profeta acertou. Resta lembrar que a vida dos livros é vária como a dos homens. Uns morrem de vinte, outros de cinquenta, outros de cem anos, ou de noventa e nove, para não desmentir o poeta (...).⁸

Tal crônica nos apresenta dois fatos. O primeiro é que Machado conhecia bem a obra de Mérimée, e, mais que isso, sua análise por outros autores, como é o caso de Taine, nas minúcias enumeradas acima. O segundo é que Taine foi bom profeta quando previu que a obra de Mérimée sobreviveria, e Machado também, pois o profeta na verdade acabou antes da profecia; enquanto Taine anda esquecido, é possível ler *Cármem* em vários idiomas. Machado, enfim, também pode contar, passados cento e dez anos de sua crônica, com a sobrevivência de seus livros, semelhante ao vaticínio que previu para Mérimée. Pelo andar da carruagem, ou do *coupe*, ainda vão longe. É o que esperamos.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. vol. I e II.
- BOWMAN, Frank Paul. *Prosper Mérimée: heroism, pessimism, and irony*. Los Angeles: University of California Press, 1962.
- DIXON, Paul. *Os contos de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- GLEDSOON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Trad. Sônia Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras: Topbooks, 2001.
- MÉRIMÉE, Prosper. *Novelas completas*. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.
- MONTELO, Josué. *Memórias póstumas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *As sugestões do conselheiro: a França em Machado de Assis: Esaú e Jacó e Memorial de Aires*. São Paulo: Ática, 1996.
- PATER, Walter Horatio. *Prosper Mérimée. Miscellaneous Studies: a Series of Essays*. London: Bibliobazaar, 1910.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

⁸ ASSIS, Machado de. Op. cit., v. III, p. 724.

- SCHWARZ, Roberto. *A viravolta machadiana*. Caderno Mais! Folha de São Paulo, São Paulo, n. 640, 23 de maio de 2004. p. 10.
- SOUZA, Antônio Cândido de Mello e. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VERISSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 1ª. série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

Reencontro com Vieira: o ser na escrita em Inês Pedrosa

Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

Universidade Federal Fluminense

Palavras-chave: ser; metalinguagem; utopia; intertextualidade; desejo

Resumo: A partir dos estudos imanentistas da arte literária, muito se discutiu sobre o papel da metalinguagem na constituição dos romances. Passado este momento e concluído também, no plano das idéias, o ciclo utópico das metanarrativas, observa-se hoje uma atenção para a palavra enquanto fundadora do Ser. No fluxo intenso das mudanças de tempo e espaço, a identidade se fragmentou, se diluiu ou se multiplicou, instalando uma inquietação que remonta ao mundo barroco de Vieira para além dos rótulos cultista ou conceptista. Sob a inspiração de dois conceitos vieirianos, a “eternidade” e o “desejo”, Inês Pedrosa faz uma viagem ao Ser da linguagem em fragmentos dos *Sermões*, para reencontrar a frescura de uma reflexão feita à medida para o mundo contemporâneo.

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.

*Livro dos Conselhos*¹

Introdução

A partir dos estudos imanentistas da arte literária, muito se discutiu sobre o papel da metalinguagem na constituição dos romances. Passado este momento, que gerou estimulantes obras e não menos interessantes análises literárias centradas na linguagem, e concluído também, no plano das idéias, o ciclo utópico das metanarrativas, observa-se hoje uma atenção diferente para a palavra enquanto produtora do ser, numa convergência de estudos entre filosofia e literatura. No fluxo intenso das mudanças de tempo e espaço, a identidade se multiplicou ou se diluiu no multiculturalismo ou no pós-modernismo, cedendo lugar a uma inquietação que remonta ao mundo barroco de Vieira para além dos rótulos cultista ou conceptista que caracterizaram a sua época. Sob a inspiração de dois conceitos vieirianos aparentemente opostos, Inês Pedrosa, no seu último romance, intitulado exatamente *A Eternidade e o desejo* (2007), faz uma viagem ao ser da linguagem valendo-se de fragmentos ou excertos dos *Sermões*, como forma de recuperar a frescura de uma reflexão seiscientista que se mostra adequada ao mundo contemporâneo. Ao entretecer enunciações de vários personagens com imagens colhidas nos *Sermões*, a autora dá prevalência aos relatos de Clara, uma jovem professora portuguesa que volta ao Brasil para re-elaborar as circunstâncias que provocaram a sua cegueira definitiva. Entre lágrimas e risos, ela vive experiências de amor e amizade cuja compreensão é iluminada pelas palavras de Vieira.

Para quem conhece seus romances anteriores, não é surpresa a originalidade com que Inês Pedrosa realiza esta última experimentação literária que celebra a afirmação dionisiaca de uma mulher que passou ao largo da depressão “pós-moderna” e acolheu a alegria em meio a dissabores pessoais. Clara é uma heroína que supera os

¹ Saramago, 1995, p. 9.

impasses vividos por Cláudia em sua iniciação amorosa no romance inaugural da autora, *A instrução dos amantes*, de 1992; que sintetiza a sabedoria herdada das gerações metonimicamente representadas por Jenny, Camila e Natália do romance *Nas tuas mãos*, de 1997; e que ultrapassa a dor da morte para afirmar a potência da amizade em *Fazes-me falta*, de 2002. Ao fazê-la renascer propositalmente no Brasil, e não em Portugal, a autora retoma questões da identidade cultural que tanto influência exercem hoje sobre a trajetória das individualidades, conectando desejo e eternidade numa narrativa que homenageia a pregação fulgurante do padre jesuíta, passados quatro séculos do seu nascimento.

1. Palavra e ser

No romance português contemporâneo três vozes femininas caminham na direção de uma nova utopia. Em obras de Teolinda Gersão, Maria Gabriela LLansol e Inês Pedrosa observamos uma revigoração da escrita, não mais apenas como recurso de liberação do feminino, mas como lugar para a re-fundação do ser diante do fim das certezas e da falta de esperanças de nosso tempo. No romance em pauta, esta reflexão percorre todo o livro de Pedrosa e se aloja, em especial, nas “enunciações” contidas nos blocos parentéticos da personagem Clara, como duplo da autora, preocupada com a desesperança que marca o sujeito na contemporaneidade. Frente à crua realidade de que “somos turistas flanando à superfície da terra durante umas décadas” (Pedrosa, 2007: 37), Clara lamenta ver “(...) tão pouca eternidade nos sonhos das pessoas” (Pedrosa, 2007: 28) que funcionam como um “bando de gente condenada à mortalidade, em busca de motivos de atordoamento” (Pedrosa, 2007: 38). Em resposta a este estado de coisas, sua utopia parece ser a da palavra como possibilidade de construir o mundo e o próprio sujeito, tal qual a placenta que alimenta o corpo e neutraliza o impacto:

(...) Preciso do barulho aquático que as palavras recortam em torno dos fragmentos de tempo. A carne dos corpos, alimentando-se de palavras para não morrer, matando as palavras para não chorar. Corpos. Pedacos de tempo que o tempo vai matando (...) Resta-me a terra da palavra, o tom e o toque, a modulação das vozes, os dedos dentro dos sons, os dedos tornados sílabas, curvados como lágrimas, cravados na esfera dos olhos.)” (Pedrosa, 2007: 15-16)

No entanto existem palavras e palavras. Esta *escriptora* de linhagem barthesiana “precisa de arrefecer as palavras” para as adequar à temperatura do seu corpo, tornando-as parte de si, *s’escrivendo* por elas um pouco à moda de LLansol. Ela quer “fugir do palapântano” onde pode se afundar sob o fascismo ou a impostura segundo as visões, respectivamente, barthesiana ou llansoliana da língua. A palavra clara que Clara almeja não é fácil pois “O que se vê nunca se pode narrar com rigor”, percebendo que a escrita não tem o poder de representar o mundo, mas o transforma, o cria constantemente, porque “As palavras são caleidoscópios onde as coisas se transformam em outras coisas” (Pedrosa, 2007: 13-14). Ela está imersa na noite da representação, mas dela procura evadir-se “tacteando palavras” para servirem de semáforos, “lavrando antros” que substituam “palalantros” por “palaluzes” ou “palalavras”, o que nos recorda Guimarães Rosa e Mía Couto no jogo que fazem com a linguagem. Desencantada com a intenção pretensiosa de reprodução da realidade, Clara começa a perceber que “as esquinas do mundo concreto tornaram-se

abstractas” (Pedrosa, 2007: 19), ou seja, descobre que a objetividade é etérea e que só a palavra pode inventá-la desde que rompa os seus seculares limites.

Cansada da racionalidade que a leva a “escolher as palavras e as arredondar” (Pedrosa, 2007: 172) para agradar aos outros, Clara faz uma opção (provisória?) pelo Brasil e pela poesia, acreditando que nesses espaços pletóricos possa livrar-se das palavras “ladras” que a roubam, a estafam e a intoxicam. Ela está em busca de “palavras novas, uma língua muda, de palavras escritas e lidas em silêncio” (Pedrosa, 2007: 153). Há, pois, neste romance, um ritual de passagem da personagem que deseja libertar-se das amarras da cultura portuguesa e europeia, ao mesmo tempo em que quer se afastar da linguagem da representação, feita de “palavras estilhaçadas”, “despalavradas” (Pedrosa, 2007: 153), que já não mais a protegem. Trata-se, portanto, de uma narrativa de iniciação para recuperar a sua voz anterior “a voz misturada, modulada, radiofônica” que ela possuía “quando ainda não tinha entrado no abissal túnel das vozes” (Pedrosa, 2007: 153). Para encontrar forças, sente vibrar atrás de si a “voz de um homem desbravando a fé nas palavras, fazendo de cada palavra uma catapulta, um forno, um berço, um gesto de reconstrução do mundo” (Pedrosa, 2007: 19) que, além disso, é capaz ainda de despedaçar o chicote dos homens que escravizaram outros.

Preciso das tuas palavras, António Vieira, porque dentro delas o Sol e a Lua e as estrelas e a Natureza ressuscitam em maiúscula (...) dessa tua capacidade para transfigurar a Fé em Razão Pura ou a Pura Razão em Profecia (...) desse talento que te fazia dobrar o tempo e o rosto da História à medida dos teus desejos (...) (Pedrosa, 2007: 55)

O ser não é um dado *a priori* como preconizava o cogito cartesiano do qual Vieira parece se afastar. Segundo a sua ontologia própria, “os homens amam as coisas, não como são, senão como imaginam” (Pedrosa, 2007: 44), donde decorre que a subjetividade e as obras que os sujeitos realizam “são filhas do pensamento e da idéia com que cada um se concebe, e conhece a si mesmo” (Pedrosa, 2007: 20). Assim o ser se constitui e se manifesta a partir do desejo, como expressa Sebastião, o amigo de Cláudia que a deseja em vão: “Desejamos antes de desejarmos: somos desejados pelo desejo” (Pedrosa, 2007: 23). Mas para Clara é a palavra que urde o desejo, “um engenho para caminhar no escuro, como fez Vieira” (Pedrosa, 2007: 26), cujo exemplo é Cristo que “deixou aos homens o arbítrio e o triunfo da palavra escrita” (Pedrosa, 2007: 26). Segundo Clara, o sermônista jesuíta “tinha o poder de transformar o mundo através da palavra (...) como mais ninguém até hoje” (Pedrosa, 2007: 25), trabalhando “como se vivesse no futuro” (Pedrosa, 2007: 26), sabendo que seus sermões lhe sobreviveriam.

Nos olhos de um professor chamado António, Clara aprendera a ler Vieira, assim como no corpo deste amante brasileiro aprendera a “saborear o desejo infinito, o desejo como experiência de eternidade” (Pedrosa, 2007: 28). Sempre ávida de saberes novos, ela precisa das palavras de pedra de Vieira “para amparar a precariedade” (Pedrosa, 2007: 55) do seu caminho, para atribuir um sentido a sua história pessoal de modo a libertá-la do acaso e do aleatório, cimentando o curso do destino, dotando-o de objetivo, livrando-o do caos. Para isso vale-se da memória que, por sua vez, é o arranjo do acontecido em palavras, concluindo que “não se consegue amar completamente senão na memória” (Pedrosa, 2007: 59) onde se sedimentam os conectores lingüísticos de nossa história, que dão sentido à multiplicidade de fatos à nossa volta. Num outro diálogo imaginário, a narradora rememora o famoso “estalo” de Vieira diante de Nossa Senhora que o arrastou para os estudos, como forma de

reconhecer a sua filiação à voz do jesuíta: “diante do que as tuas palavras ainda são, vou agora descobrindo quem posso eu ainda ser” (Pedrosa, 2007: 71), num pensamento que alia o ser à linguagem como exercício do ouvir e do falar. No entanto, esta ânsia da personagem esbarra no paradoxo da representação, pois, como nos ensina Blanchot e outros, é na impessoalidade que o ser se escreve e pode ser, pensamento que funciona bem se aplicado ao sujeito da enunciação, ao autor, que se despersonaliza nas personagens que cria.

No final do livro, Clara inventa um poema – “A minha língua” (Pedrosa, 2007: 173) – num contraponto implícito à célebre declaração pessoana (“Minha pátria é a língua portuguesa”), ao mesmo tempo em que se opõe ao fascismo e à impostura da língua:

A minha língua cheira a ligaduras / tintas de sangue e a vinho, / ou álcool puro. Língua macha, / derramada em desvergonha, / trilho de esperma / marcando o sabor do mar profundo. (...) Língua violenta e secreta, / mafiosa, (...) Língua-labirinto, feita para super-heróis. (...) Língua naufraga, (...) língua salgada e sôfrega, / talhada pela raiva dos sobreviventes. (...) Língua velha, entrapada, mal criada, / sem roupa interior nem espartilhos, / escrava do sonho do mando, / entorpecida de incensos católicos/ descaradamente puta e política. (Pedrosa, 2007: 173).

Na última reflexão parentética do livro, Clara mergulha de novo na metalinguagem para resgatar a língua de Vieira que despertou o sono dos anjos, ateou o lume das suas asas e revelou a eternidade que os engendrou: “A voz de um homem lançando o fogo das estrelas sobre a noite dos séculos. Palavras, coisas de pedra que ateiam o incêndio do instante e guardam as suas cinzas” (Pedrosa, 2007: 203).

2. Estruturação romanesca intertextual

O título de uma obra é um troféu e muitos títulos, segundo Compagnon (1996: 47) são citações. A epígrafe, por sua vez, é a citação por excelência, o posto avançado, símbolo que tem relação lógica, homológica com o texto, decoração ostensiva no peito do autor. Em *A eternidade e o desejo*, o título é recortado de uma citação de Vieira que figura como epígrafe da obra, realizando, portanto, as duas funções acima especificadas. Esta convergência paratextual acentua as relações entre o texto e a sua autoria, embora não responda pela interpretação cabal da obra que, de resto, permanece sujeita a uma pluralidade de leituras.

A articulação dos dois semas, tanto no título quanto no sermão de Nossa Senhora do Ó, sugere um movimento pendular entre instâncias aparentemente opostas: a *eternidade* fincada no passado, o *desejo* no presente e no futuro. Também se pode ler este binômio na forma da apresentação tipográfica dual para as duas grandes vozes do romance, em que o negrito é utilizado para marcar a diferença entre ambas, tal como a autora já empregara em *Fazes-me falta*. Assim, numa alternância entre sístoles e diástoles, a respiração do texto se faz entre os excertos de Vieira – que não são simples citações, mas carne da sua obra valorizada em negrito –, e as “enunciações” em primeira pessoa de Clara e seus amigos (Sebastião, a outra Clara, Emanuel). Por vezes o ritmo binário deste coração é suspenso por um silêncio metaforizado em meditações da protagonista colocadas entre parênteses, como já nos referimos antes. Também o corpo do livro se duplica em dois capítulos ou momentos, cujos nomeação reproduz a ordem do título: o primeiro é a Eternidade que, como uma extensa diástole, dura 2/3 do romance; o segundo é o Desejo e, assim como a contração cardíaca, é mais curto. Há, portanto, uma expressiva estruturação romanesca que obedece a um ritmo e a um

sentido que se complementam mutuamente numa mesma direção: celebrar corpo e escrita sob a inspiração do *desejo* e da *eternidade*.

Em ambas as partes um forte “trabalho de assimilação e de transformação” (Jenny, 1979: 10) dos sermões vieirianos é realizado pelo “texto centralizador, que detém o comando do sentido” (Jenny, 1979: 14), dando ao romance uma estruturação predominantemente intertextual. Num extenso diálogo encenado *in praesentia*, a matéria narrativa expõe ao leitor, de forma explícita e sem disfarces, as suas conexões intertextuais com as imagens e o pensamento do orador seiscentista. Mais do que as diferenças, estão em destaque as afinidades entre as duas escrituras, em especial a mesma paixão pela palavra e a mesma inconformidade diante das mesquinhas mundanas. Se, por um lado, a ética dos comentários de Vieira se derrama sobre a narrativa principal, por outro, o objeto de análise é reformado, deslocando-se do eixo do sagrado para o terreno do profano.

Os demais narradores geralmente dão seguimento aos relatos, independentemente das inserções vieirianas, que se relacionam sobretudo com as falas de Clara. Esta tem um papel destacado por ser a narradora em feminino que tem por detrás a autora em sua “mesa de comando” (Jenny, 1979: 28) a operar um jogo intertextual às avessas que alcança por vezes um teor sacrílego mas que não atinge o plano degradado da paródia pois valoriza os *Sermões* numa forma de apropriação qualificada estilizante.

3. A questão da cegueira

A cegueira da personagem principal é auto-explicada: “(...) gosto de pensar que foi para que eu me inventasse melhor que o meu amor pelo António me devorou os olhos” (Pedrosa, 2007, 22). Atraída pela paixão acadêmica deste professor brasileiro pela obra de Vieira, a protagonista paga caro pelo rompimento das convenções, quando vai ao seu encontro no Brasil e, infelizmente, é atingida nos olhos por uma das balas que feriram mortamente o seu ídolo. No entanto, ela não se arrepende de sua audácia e, apesar do infortúnio, admite que realizou seus desejos:

Nos olhos dele [António] aprendi a ler Vieira, como no seu corpo aprendi a saborear o desejo infinito, o desejo como experiência da eternidade. Para essa experiência não tenho palavras. Nem sequer silêncio. Dessa experiência, sobrou-me o que sou. (Pedrosa, 2007: 42)

Há, pois, no romance uma des-vitimização do portador de deficiência que se livra de qualquer dramatismo, como demonstra Clara: “diria que fiquei cega para conseguir valorizar o escuro e o silêncio, o não saber o caminho” (Pedrosa, 2007: 47). Ela gosta de dizer que sente que, de certa maneira, agora vê melhor, porque olha para dentro, vendo o interior das coisas que dantes lhe escapava. Num diálogo com um fragmento de Vieira sobre a luz e as sombras, Clara fala desta outra luz que emerge da cegueira, diferente da distração “das visões que (...) dominam [os outros]”: “A cegueira obriga-me a ver o que é meu” (Pedrosa, 2007: 101). Segundo o texto de Vieira, a luz que Deus criou só passou a ter sentido depois que foi vista. No entanto, ao justapor-se às reflexões da protagonista, este comentário vieiriano do Gênesis ganha nova interpretação no texto de Pedrosa, que pode ser a seguinte: sem as criaturas dotadas de olhos para ver (em especial o homem), a luz é equivalente a uma “desgraça da luz” (Pedrosa, 2007: 109), não por falta de obras (de Deus), nem por falta da luz, senão por falta de olhos” que a vejam. Mas Clara, ao perder os olhos

que vêem, rompe o sentido teológico da passagem, fazendo nascer a luz para dentro do sujeito que assim vê melhor não só a si mesmo como ao outro, reencenando de outra forma o mito de Prometeu que roubou a luz dos deuses.

Ao viajar pelo Brasil em busca dos lugares freqüentados pelo seu mestre do passado, Clara começa a perceber as coisas para além da magnificência barroca das igrejas de Salvador. Por detrás dos altares ricamente lavrados em ouro, ela consegue enxergar a mancha da escravidão que construiu os templos que se tornaram monumentos de extasiar turistas. Enquanto Sebastião lhe fala da arte dos azulejos portugueses que revestem em azul e branco o convento da Ordem Terceira de São Francisco, Clara pensa na cor negra da pedras do chão que lhe “trazem ecos de chicotes, a visão do sangue negro que erigiu palácios e catedrais” (Pedrosa, 2007: 125), hoje mantidas pelos emolumentos matrimoniais pagos pela elite baiana. Clara é uma turista atípica, uma cega que vê o que outros não vêem ou não querem ver. Por vezes ela deseja ficar só para “Escutar, não tanto a superfície das conversas, mas a dor que dentro delas nada, silenciosamente” (Pedrosa, 2007: 137).

4. Do desejo à eternidade

A certa altura, depois de refletir sobre uma carta imaginária a ela dirigida por Vieira, Clara nega-se a prosseguir viagem no rastro do pregador, recusando a visão turística do mundo e atendendo ao seu desejo, movimento interno que marca o segundo capítulo do romance, motivadamente chamado *Desejo*. Começa outra transformação. Ela havia mudado de hemisfério e de sotaque, deixando o mundo conhecido na ilusão de uma nova descoberta. Mas falha, “como falham todas as revoluções, suicidadas por essa arrogância que sofismamos em candura (...) porque ninguém pode, nem verdadeiramente quer, começar do zero” (Pedrosa, 2007: 151). Queria libertar-se do passado e do senso comum em nome de “palavras novas, uma língua muda, de palavras escritas e lidas em silêncio” (Pedrosa, 2007: 153); queria safar-se da palavra como “utensílio sofisticado que serve para tapar a voz” (Pedrosa, 2007: 152); mas descobre que ao ficar cega desenvolvera um super olvido:

Na amabilidade das palavras oculto o rumor de desolação que me treme na garganta – mas a cegueira conduziu-me a esse dom que eu não queria, de ver as vozes à transparência das palavras. (Pedrosa, 2007: 152)

Tentando equivocadamente começar do zero, a dor se tornara maior. Assim ela desmitifica a sua arrogante aventura iniciática, numa carta (talvez e-mail) que escreve ao amigo e “cão-de-guia” Sebastião, que prosseguira com o grupo para o Maranhão na mimetização do percurso feito por Vieira. Clara descobre seu desejo: “Eu não quero viajar mais, não posso viajar mais – tudo o que tenho para ver está dentro de mim” (Pedrosa, 2007: 169). Para encontrar o espírito do pregador, ela não precisa mais repetir os seus os passos literais na terra brasileira ou no texto dos *Sermões*: “Mais do que as suas palavras”, move-a a arquitectura do seu pensamento: “linhas circulares [os OO do sermão a Nossa Senhora do Ó], de um barroco expansivo, que abre círculos em vez de os fechar” (Pedrosa, 2007: 158). Assim para Clara, a obra de Vieira é significativa porque é um

templo de textos em espiral onde (...) o rosto humano da eternidade surge em contornos nítidos. É da Terra e das pessoas, para a Terra e para as pessoas, que fala António Vieira, sem se deixar amainar pela perspectiva da vida eterna (Pedrosa, 2007: 164)

O desejo de eternidade em Vieira lido por Pedrosa não o afastou da efemeridade do mundo mas, ao contrário, arrastou-o ao um mergulho profundo na sociedade de sua época, cujas contradições apontou com argúcia. Apesar de sua condição religiosa, percebeu que a construção da eternidade, iniciada pelo Verbo de Deus, deveria prosseguir pelo verbo humano como única possibilidade de constituição do próprio humano na Terra. Como se pode observar, a leitura de Pedrosa contribui para recolocar a episteme vieiriana no cerne das pesquisas filosóficas contemporânea.

5. Conclusão

Se a intertextualidade é “texto absorvendo uma multiplicidade de textos, embora centrado num só sentido” (Arrivé, *apud* Jenny, 1979: 23), é ocasião de perguntar sobre a direção que orienta a narrativa de Pedrosa. O objetivo é modernizar a palavra do orador seiscentista ou revelar a eterna modernidade do seu pensamento? Em outros termos, a intenção é fazer reviver um discurso esquecido, reavivando-lhe os sentidos ou a de buscar um antídoto para o desamparo e o vazio da pós-modernidade? De todo modo sem a pretensão de recolher uma resposta única, certamente pode-se dizer que escrever hoje uma obra ficcional que exponha a textualidade de Vieira – e não simplesmente a sua figura como personagem –, significa abrir uma janela na contemporaneidade para a aprendizagem gerada pela leitura deste clássico seiscentista cuja escrita, despojada da ilusão representativa do discurso, faz uma ponte entre duas épocas e nos permite entendê-las melhor por força de suas afinidades. O texto de Vieira confessa a falácia da transparência, o equívoco da correspondência unívoca palavra-coisa, a impossibilidade da ciência pura no universo cartesiano que se forjava para além dos Pirineus. A sua saída do impasse é a invenção, as analogias, as correspondências que se podem criar em nome de uma tábua de valores, o que *falta* nos dias de hoje embora *sobeje* desencanto com a ciência e as palavras.

Do “passado estoirado pelas costuras” (Pedrosa, 2007: 205), a autora levanta uma obra que celebra a vida em torno do desejo a construir a eternidade. O desejo de Vieira, tornando-se escrita, estimulou a escritura da narradora que, em troca, eterniza o Verbo seu e dele. Dito de outra forma, Pedrosa profaniza ou moderniza o desejo ajustando-o à escrita de uma mulher cuja cegueira não lhe impede de se distrair e de viver as emoções do corpo na carne e na linguagem. Ela vislumbra a finitude (ou a morte) por entre as relações de amizade e de amor, mas a vive como infinitude graças à assunção do desejo em sua inteireza, afirmando o Sim à vida que endossa o eterno retorno nietzscheano. Neste ponto ela se afasta do comum das pessoas que repetem os passos dos outros, ou seja, a tradição. A obra é, pois, um libelo em nome do desejo que se substancia na escrita, a exemplo da obra de Vieira, ainda hoje vivo para quem tenha olhos de ver.

Como lhe ensinara o professor que a levou à paixão e depois à cegueira, “Antonio Vieira fizera implodir as convenções da escrita e do pensamento da sua época (...)” (Pedrosa, 2007: 49-50), antecipando uma reflexão atual que discute não só a crença no realismo da representação mas ainda põe em cena a constituição do ser que, como anunciou Heidegger, tem a sua morada na linguagem.

6. Referências bibliográficas

- COMPAGNON, Antoine (1996). *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- JENNY, Laurent (1979). A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Trad. Clara Crabbé Rocha (*Poétique*, n.º 27), Coimbra: Livraria Almedina, p. 5-49.
- PEDROSA, Inês (2007). *A eternidade e o desejo*. 3.ª ed., Lisboa: Dom Quixote.
- SARAMAGO, José (1995). *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia das Letras.

Ficções do sebastianismo brasileiro. Do Sertão ao Quinto Império

Maria Margarida de Maia Gouveia

Universidade dos Açores

Palavras-chave: Messianismo, Sebastianismo, Quinto Império, Lins do Rego, Suassuna.

Resumo: Os acontecimentos de Pedra Bonita, tão socialmente relevantes e ficcionados no conhecido romance de Lins do Rego com o mesmo nome (*Pedra Bonita*), podem alargar-se simbolicamente num traço ou num estigma da cultura sertaneja, dando voz aos sonhos de justiça social de um povo cansado da opressão, da fome, do abandono a que se vê votado. Retomados em deliberada atitude simbólica por Ariano Suassuna em *Romance d' A Pedra do Reino*, esses acontecimentos já possibilitam uma outra focalização, talvez designável por épico-identitária, que absorve magistralmente o grande tema luso-brasileiro do Quinto Império.

o religioso aparece como metáfora do social, como também ocorreu na Europa quinhentista.

Lígia Vassalo

a história de Dom Sebastião, o Desejado, transcende os limites puramente individuais e nacionais para ser um Mito humano.

A. Suassuna

Maria Isaura Queiroz, conhecida estudiosa dos movimentos messiânicos, considera o Messianismo “uma ideologia sócio-política, vasada dentro de um molde religioso” (Queiroz, 1977: 21). No caso do Brasil, as manifestações messiânico-sebásticas assumem um forte carácter religioso e ascético, congregando consciências crentes na vinda de um salvador e esperança de um mundo melhor. Reveste-se de uma religiosidade activa, anti-contemplativa, isto é, que busca a solução de problemas aqui e agora, na construção de um paraíso na terra, afinal ideia-base para a existência de crenças messiânicas. Afasta-se do fundo político que marca o caso português, que se traduziu numa esperança passiva, impelindo a resistência ao invasor, móbil primeiro de sentimentos patrióticos em épocas de crise, mas em momento algum promotor de revoluções. (Leal, 1981: 75) No primeiro caso, o brasileiro, é um problema de crise económica; no segundo, o português, é um problema de sobrevivência nacional. Particularmente no Nordeste brasileiro, num quadro de desajustes culturais e económicos entre o interior e o litoral, de débito civilizacional, da estrutura latifundiária, do analfabetismo, de pressões sociais, do rígido esquema social, “avulta o sucesso de beatos, penitentes, santos, líderes religiosos leigos, tidos como representantes de Deus, que operam verdadeiras revivescências ético-religiosas no meio rústico.” (Vassalo, 1994: 62)

Quando se fala de Sebastianismo no Brasil deve entender-se como uma derivação e um alargamento: de mitogenia política a utopia social. É um Messianismo de salvação social, de reino de abundância. Transplantado para os trópicos, torna-se mais primário, é o *opium* dos pobres (cansado chavão marxista), é o salvador dos desgraçados. Em tal contexto, mais facilmente se podem comprovar as teses marxis-

tas: a classe mais desprotegida espera a vinda do salvador. D. Sebastião voltou a ser o Salvador das terras inóspitas, herdando o carisma salvífico do Messianismo hebraico original. Assim também se compreende a profecia de um mundo às avessas (onde o pobre vira rico, o negro branco, o sertão mar) e eventuais presenças de paródia e de carnavalização.

O fanatismo religioso pode ser entendido como uma contestação da sociedade de *dentro para fora*, com tal peso de exagero, que não exclui a loucura. A esse respeito refere ainda a mesma autora: “o religioso aparece como metáfora do social, como também ocorreu na Europa quinhentista, pois ambos os grupos são vítimas da organização social injusta e anunciam um espírito inconformado.” (*Ibidem*: 63)

Os principais movimentos messiânicos brasileiros, que datam do século XIX, tiveram antecedentes traduzidos por vezes em movimentações em tribos primitivas, desde o século XVI ao séc. XVIII. Através de ritos e crenças sanguinários buscavam a Terra sem Males onde teria lugar uma Idade de Ouro. Mas, para Euclides da Cunha, Portugal e os portugueses seriam o grande agente da continuidade do Sebastianismo no Brasil, amalgamando o mito da Terra da Promissão com o mito do antepassado índio. Regista em *Os Sertões*:

Uma grande herança de abusões extravagantes, extinta na orla marítima pelo influxo modificador de outras crenças e de outras raças, no sertão ficou intacta. Trouxeram-na as gentes impressionáveis, que afluíram para a nossa terra [...]. Vinham cheias daquele misticismo feroz em que o fervor religioso reverberava à candência forte das fogueiras inquisitoriais, lavrando intensas na Península. [...] E da mesma gente que após Alcácer Quibir, em plena ‘cachexia nacional’, segundo o dizer vigoroso de Oliveira Martins, procurava, ante a ruína iminente, como salvação única, a fórmula superior das esperanças messiânicas. (Cunha, s.d.: 109)

Facilmente se conclui, portanto, que o projecto ideológico de Vieira largamente aproveitou a atmosfera de sincretismo da realidade cultural do Brasil, da feição psicológica do brasileiro, do cadinho cultural que era o Novo Mundo. Povoamento, colonização, etnias, crenças criaram terreno especial para proliferar o Sebastianismo levado pelo jesuíta. João Lúcio de Azevedo fala da Companhia de Jesus como “foro activo dos sebastianistas” (Azevedo, 1947: 68), deixando entrever que a actividade de cariz sebastianista do autor de *Os Sermões* se desenvolveu quando este se encontrava no Brasil (1653-1661). *Esperanças de Portugal, História do Futuro, Clavis Prophetarum* constituem um *corpus* de interpretação providencialista da História e de crença sebastianista. Uma nova dimensão do Sebastianismo é então apresentada, *joanista*, isto é, alusiva a D. João IV, em quem o povo deve ver a encarnação de D. Sebastião. Era, de resto, uma ideia para apoiar a Restauração. E no “Sermão de S. Sebastião” (1643), cuja ambiguidade intencionalmente criada leva a que seja considerado, por alguns, um discurso panegírico a S. Sebastião e, por outros, uma sátira ao Sebastianismo, cruza-se a esperança messiânica sebastica com a mística do martírio de D. Sebastião:

Assim sahiu Sebastião daquela batalha, e assim foi achado depois della: na opinião morto, mas na realidade vivo: *opinione mortuum, vivum repertum*. Atam a Sebastião a um tronco [...] voam as settas, empregam-se os tiros, despejam-se as aljavas, desaparece o corpo, pregam-se já umas settas em outras settas: quem não crerá que está morto Sebastião? [...] mas que importa que Sebastião esteja morto na opinião, se estava vivo na realidade? Isto é ser Sebastião o encoberto; porque encobriu a realidade

da vida debaixo da opinião da morte: *opinione mortuum, vivum repertum*. (Vieira, 1907: 316)

Fusão de rei e santo, de História e de lenda, “Sebastião Encoberto” é síntese da questão sebástica tal como persistiria no imaginário popular e em algumas leituras de fenômenos messiânicos por escritores brasileiros.

Creemos útil considerar algumas implicações do lado brasileiro do Sebastianismo, tendo em conta a ideia que Lins do Rego tem e constrói do Nordeste e do ser brasileiro. No romance *Pedra Bonita* (1938), os aspectos sacrificiais e de redenção são mais evidenciados do que os traços de violência, de loucura e crime. O sentimento religioso, ainda que distorcido, apaga uma interpretação de heresia. É a fé rude e instintiva do povo que mais impressiona o romancista. Na trama da ficção, a verdade brutal dos factos aparece exaltada à luz da crença e o povo *urrando, berrendo, correndo* para o acampamento, o santo e a multidão gritando, as fisionomias como feras, tudo lembra a movimentação de um filme com o pitoresco das séries de Indiana Jones.

Atente-se na seguinte passagem:

Com pouco mais se ouviu o rugido da multidão cantando o bendito. Padre Amâncio levantou-se. Bento viu a palidez do seu padrinho.

– Deus me mandou – gritava o santo. – Deus me mandou.

E o povo urrando lá fora.

– O padre quer levar o santo – disse uma mulher aos berros – o padre quer levar o santo. A coisa correu pelo acampamento. O padre tinha vindo para levar o santo, e o arraial inteiro começou a se agitar para a casa do profeta. Bento compreendeu o perigo da situação. O santo não parava de gritar. E a multidão urrando na porta. Estavam perdidos.

Aí o padre chegou na porta da casa. As fisionomias que ele viu eram de feras. Era o momento maior de sua vida, a hora amarga. Viu-se perdido. E sem que pudesse explicar, chegou-lhe naquele instante uma vontade de morrer despedaçado, de morrer como os mártires. (Rego, s.d.: 229)

— verbos de movimento (levar, correr), frases curtas, sensações intensas, gritos, palidez, pânico (“estavam perdidos”, “viu-se perdido”) configuram um quadro intenso e trágico de fatalismo, a violência do fanatismo religioso que caracteriza o ser sertanejo, e que o narrador já sintetizara páginas antes com estas palavras: “o povo, quando chega ao ponto de andar atrás de santo, fica até com raiva de padre.” (*Ibidem*: 223) Pouco convincente era o discurso do Padre Amâncio, sendo o seu racionalismo (que encara a crença no beato como heresia, uma “perdição”) vencido pelas superstições e impulsividade fanática do povo.

Messianismo judaico-cristão, sebastianismo genuinamente português, primitivismo sertanejo combinam-se para criar quadros paradigmaticamente nordestinos e sertanejos. Na versão popular da História da Pedra reaparecem conotações da história de Trancoso (“Parecia uma história de Trancoso o que Naninha lhes contava”), Sebastião é o Rei e o Santo, o Rei português que nasceu no dia do Santo, no dia 20 de Janeiro (“Sebastião, é o teu dia. Vai salvar o mundo que se perde. [...] faz o mundo andar direito”) (*Ibidem*). O rei português está agora ao serviço das multidões desesperadas do sertão.

Bentinho, apesar de crente, descrê dos valores da religiosidade católica, e, por seu lado, o Padre Amâncio, racionalista, descrê de uma fé tão distorcida, descambada em heresia. O sertão gera assim os seus mártires, não de um cristianismo tradicional,

sereno, resignado, compungido, mas exaltado, brutal, primitivo. Ao Deus do sacrário, escondido no pão e no vinho, mais abstracto e teológico, prefere-se um agente de carne e osso, chefiando os miseráveis, que lhe pedem e esperam a salvação, justiça, fortuna.

Será fatal o desfecho, repetindo atavicamente a tragédia, estigmatizando de vez o modo de ser brasileiro e nordestino sertanejo? Numa primeira leitura, parece-nos que Bentinho se deixa arrastar pelas forças atávicas do sangue dos Vieiras, apesar de ter sempre rejeitado a credence, influenciado pela educação que o padrinho lhe dera. No entanto, o escritor cria uma ambiguidade no final do romance. Vejamos o texto:

Bento montou outra vez. Domício teria que saber de tudo. O santo teria que salvar o seu povo. Esporeou o cavalo. A madrugada avermelhava o céu. Os pássaros da caatinga começavam a cantar.

E Bento partiu a galope para Pedra Bonita. (*Ibidem*: 250)

Bentinho parte a galope para repetir a desgraça que lhe está no sangue ou para inverter os acontecimentos e criar uma nova ordem social? Poderá ser ele o “Santo”, o *Desejado*, (com traços caracteriológicos que lembram D. Sebastião) que parte a cavalo, impelido pelo Sonho? Será ele o homem “instruído” a quem cabe ser agente de mudança, como deseja Padre Amâncio?

“É a sua gente. Você precisa estar com eles. [...] Procure viver bem com eles, ajudá-los. Você leva daqui experiência. Você é mais instruído. [...] Naquele tempo não apareceu um homem de juízo que tivesse força de levar os pobres pelo bom caminho. [...] Deus um dia dará o sinal de sua graça. Iluminará o coração dessa gente.” (*Ibidem*: 107-108)

Essa é a luta contra o fanatismo e o atraso dos povos.

Lins do Rego em *Pedra Bonita* ficcionaliza um facto histórico, criando personagens de intervenção social, não de puro fatalismo ou reiteração atávica de desgraças. A este respeito, conviria lembrar as diferenças entre um Euclides da Cunha, quase *mero* repórter com doutrinações positivistas e sociológicas, e Lins do Rego, animando as cenas de *Pedra Bonita* com grandes dramatizações e sendo já o escritor voz de preocupações sociais que a própria época do romance de 30 exigia, e que mantêm nos dias de hoje plena actualidade.

No *Romance d’A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, estes mesmos acontecimentos históricos são alvo de uma outra focalização, hipoteticamente designável por épico-identitária, rodeada, no entanto, de elementos picarescos encarnados pelo peculiar narrador Pedro Quaderna. Obra exigente, que reclama uma intertextualidade constante, tal é o compacto de informações que mobiliza cultural e literariamente o leitor, de traços de lusitanidade inevitavelmente visíveis na cultura brasileira, de crenças e mitos sertanejos, de marcas de quixotismo.

Quaderna, Samuel e Clemente são as três personagens que integram a “Academia dos Emparedados do Sertão da Paraíba”, partilhando entre si a crença no regresso de D. Sebastião, distanciando-se, no entanto, nos fundamentos ideológicos que sustentam esta mesma crença. Intelectuais e políticos, representantes dos antagonismos ideológicos que marcaram o Brasil, Clemente e Samuel defendem um Sebastianismo social e violento: o primeiro, ligado à esquerda revolucionária e republicana, sonhava com um chefe revolucionário que promovesse uma acção popular justiceira; Samuel, “católico, reacionário e obscurantista”, como se apresenta,

crê na vinda de um Cavaleiro *arturiano*, capaz de, pela força das armas, reconduzir o Brasil ao “caminho ibérico e fidalgo dos Conquistadores e sertanistas”. (Suassuna, 2005: 187-188) Pedro Dinis Quaderna, avesso a banhos de sangue, *louco* inteligente e sábio, megalomaniaco intelectual, projecta ser Rei do Sertão e Génio da Raça Brasileira, estatuto que progressivamente vai sendo apresentado ao leitor, alimentado pelo sonho sebástico de um Reino de justiça e paz, que as diversas gerações familiares fazem reviver persistentemente no próprio nome Sebastião (D. Pedro Sebastião Garcia-Barreto; Sinésio Sebastião, o filho mais novo deste, mais conhecido pelo Donzel do Cavalo Branco).

Como o Cavaleiro da Mancha, os cavaleiros de Ariano Suassuna dialogam em cavalgadas teóricas sobre os ingredientes necessários para a busca de um Génio da Raça. E este, na sua *quidicidade*, tem uma alma ibérica e cavalheiresca repassada dos sofrimentos de exclusão social do sertanejo e carregada de aspirações sebástico-universais do Quinto Império. A expressão cavalheiresca e autoritária é encarada por Samuel, sangue de fidalgo ibérico, e a revolta popular dos oprimidos, banho de sangue revolucionário, vem nas palavras de Clemente:

– Mas como é que a pessoa é escolhida para ‘Gênio da Raça’? Qual é seu tipo de atividade? Rei? Soldado? Capitão? Ladrão? Proprietário de terras? Vaqueiro? Cangaceiro? Chefe revolucionário?

– Não, nada disso! – respondeu Samuel. – [...] você sabe que esse é meu sonho para o Brasil: o de um Cavaleiro que se pusesse à frente de hostes e hostes de Soldados e desse, em nossa Pátria, um banho de sangue purificador, reconduzindo o Brasil a seus caminhos, o caminho ibérico e fidalgo dos Conquistadores e sertanistas!

– Nada disso! Rosnou Clemente de lá. – Que venha o banho de sangue, mas dado pelo Povo, pelos descendentes de Negros e Tapuias, unodos em torno de um verdadeiro Chefe revolucionário! (*Ibidem*)

Contra estes banhos de sangue de sinal contrário, a possível síntese de Quaderna, unindo Sebastianismo ibérico e Sebastianismo negro “numa nova espécie de ‘Sebastianismo castanho’ que realizasse o sonho da pedra do reino num futuro ainda mais ensolarado e acastelado!” (*Ibidem*: 238)

A história da batalha de Alcácer-Quibir, que ocupa todo o Folheto XXXV, chama a atenção para a componente mítica do romance de Suassuna, o Sebastianismo brasileiro, claramente enraizado no português através da personagem Sebastião Barreto, antepassado de Quaderna e de toda a família Garcia-Barreto, que desembarcou no Brasil, segundo Samuel, exactamente no ano da batalha de Alcácer-Quibir. Seu filho, Sinésio, o Alumioso, é o paladino da justiça, a esperança dos pobres e dos deserdados da sorte no sertão. No entanto, este humanitarismo é quixotizado no modo aciganado como se processa a entrada na vila: “desfilada moura”, “comboio de mal-assombrados”, “Cavalgada de ciganos”, refere o narrador. (*Ibidem*: 413)

Cruzando misticismo, Sebastianismo e quixotismo, o *Romance d’A Pedra do Reino* dá expressão ficcional ao Sebastianismo no Brasil, não deixando de realçar o papel do pensamento do Padre António Vieira na cultura brasileira:

Dom Sebastião monta, e, foi nesse cavalo branco do pernambucano [Jorge Albuquerque Coelho] que o rei morreu, ou melhor, que se encantou, desaparecendo, ‘encobrendo-se’, para voltar um dia [...] a fim de instaurar o Quinto Império do Brasil, sonho messiânico e profético de António Vieira e de outros visionários da nossa Raça! (*Ibidem*: 223)

Lembremos que o mito do Quinto Império, na perspectiva de Vieira, conjuga Messianismo nacional e missionarismo sem fronteiras, de acordo com o ideal da própria Companhia de Jesus, e talvez mesmo traços do messianismo judaico difundido pelos cristãos-novos. Daí que Samuel dê voz a um Império de “Sonho e Legenda”, na sequência dos impérios históricos tradicionais, um “Império da Justiça e da Liberdade Individual”, como, de resto, o próprio Suassuna define o Império proposto por Vieira¹. Algumas páginas depois, insiste-se na ideia de o Brasil ser herdeiro do sonho do autor dos *Sermões*: “O Brasil poderia ficar mais importante do que o império de Filipe II, realizando nós, aqui, o Quinto Império profetizado por António Vieira: ” (*Ibidem*: 687)

Mas para Quaderna, fruto talvez de uma visão meio pessoana, a vitória final será uma obra que espelhe a missão do Brasil no mundo, que consubstancie o “Génio da Raça Brasileira” e, por extensão, o “Génio da Humanidade”. O Quinto Império de Quaderna é, pois, muito mais do que o *joanismo* de Vieira, do que o Sebastianismo social do sertão (o do Reino Encantado, como designado pelos académicos desde o século XIX) ou do que a visão messiânica do Integralismo.

Expressão de Sebastianismo quixotesco, o *Romance d’A Pedra do Reino* aproveita a moldura de Vieira e do Quinto Império para dentro dela pintar um quadro onde o Messianismo fará incarnar uma alma ibero-latino-americana e afro-asiática. À tradição imperial latina acrescenta-se, pois, a solidariedade entre os oprimidos, “todos os Povos submetidos e explorados [...] qualquer que seja a sua cor”: “Daí, a solidariedade que deve haver entre nós, Latino-americanos, os Negros e os Asiáticos!” (*Ibidem*: 629) Apologia do Brasil, mas também do Génio Latino que ele contém, contra a frieza, o racionalismo e a arrogância dos povos anglo-saxónicos e ao seu tipo de colonização:

Seríamos o Povo indicado para se opor à sacrílega, subalterna e desumana cruzada industrial dos Americanos, herdeiros da brutalidade fanática e puritana dos Nórdicos, do egoísmo e do apego ao dinheiro dos anglo-saxões. (Suassuna, 2005: 627)².

Suassuna retira do marxismo o lado mais sublime que ele possa ter, isto é, a solidariedade ideológica humanitária, conferindo-lhe a força anímica de Quinto Império. A atitude de missão teorizada por Suassuna não se assemelha, como do projecto vieirino disse Esteves Pereira, de um “discurso existencial” que “é, acima de tudo, uma mensagem integradora para um tempo de desenganos, de direccionamento da apetência dos povos a soluções milagrosas” (Pereira, 2004: 126) Em ambos, Vieira e Suassuna, julgamos inferir um projecto futurante de paz ou solidariedade referidas a um tempo a cumprir.

Suassuna, nesse “romance-memorial-poema-folhetim”, como lhe chama Carlos Drummond de Andrade³, soube captar o sentido universal de todos os Messianismos, independentemente do seu maior ou menor grau de caracterização identitária. Com efeito, no romance *d’A Pedra do Reino* “não há que buscar [...] o folclore, o regional, o ocasional, o circunstancial, e sim o universal, o permanente. Como em

¹ “Daniel é um profeta muito importante para o Sebastianismo, porque foi ele quem profetizou o quinto império, que era a busca do Padre Vieira: o Império da Justiça e da Liberdade universal.” (Entrevista a *O Globo*, 23 de Fevereiro de 2002)

Confronte-se a afirmação de Suassuna com a teorização de Vieira em *História do Futuro*.

² Confronte-se com Vieira, *Sermão pelo Bom Sucesso das Armas de Portugal contra as Armas da Holanda* in *Sermões, Obras Completas do Padre António Vieira*, Vol XIV, Porto, Livraria Chardron, 1908.

³ Nota na orelha da capa da edição.

D. Quixote”⁴. De resto, a atitude messiânica, essa é universal, como claramente defende a personagem Samuel:

- Mas Samuel, o Sebastianismo não é assunto Português?
- Tanto faz dizer Português como Brasileiro, Quaderna! Por outro lado, a história de Dom Sebastião, o Desejado, transcende os limites puramente individuais e nacionais para ser um Mito humano: o do homem sempre desejoso de se transcender, alçando-se, pela Aventura, pelo delírio, pelo risco, pela grandeza, pelo martírio, até ao Divino! (*Ibidem*: 161-162)

O Sebastianismo não é, de facto, assunto só português, nem só brasileiro... A universalidade do Messianismo talvez absorva e explique todos os Sebastianismos, de condição política ou social, e de nacionalidades diversas. O Messianismo é uma manifestação de busca de redenção, de Absoluto, sentida pelo ser humano.

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, João Lúcio de (1947). *Evolução do Sebastianismo*. Lisboa, Clássica Editora.
- CUNHA, Euclides da (s.d.). *Os Sertões*. Lisboa, Livros do Brasil.
- LEAL, Maria Teresa (1981). “El Sebastianismo en Portugal y Brasil: la trayectoria de un mito”, *Revista de Cultura Brasileira*, nº 52. Madrid.
- PEREIRA, José Esteves (2004). “O sol e a lua. Designios políticos de Vieira” in *Percursos de História das Ideias* (pref. de António Braz Teixeira), Lisboa, Imprensa-Nacional.
- QUEIROZ, Maria Isaura (1977). *O Messianismo no Brasil e no Mundo*, São Paulo: Alfa-Ómega, 2ª edição.
- REGO, José Lins do (s.d.). *Pedra Bonita*. Lisboa, Livros do Brasil.
- SUASSUNA, Ariano (2005). *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 5ª edição.
- VASSALO, Lígia (1994). *O Sertão Medieval. Origens Europeias do Teatro de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- VIEIRA, Padre António (1907). *Sermões* (pref. e revisão de Padre Gonçalo Alves). Porto, Lello&Irmão, vols.VI e XIV.

⁴ Carlos Lacerda. Nota na orelha da capa da edição.

***Brasíliada ou Portugal imune e salvo:* a epopeia em tempos de adversidade**

Maria Teresa Nascimento
Universidade da Madeira

Palavras-chave: epopeia, cânone, intertextualidade, Camões, D. João VI

Resumo: *Brasíliada ou Portugal imune e salvo*, cuja configuração genológica tentarei delinear, é o título de um poema épico em doze cantos, da autoria de Tomás dos Santos e Silva, publicado em 1815.

A transferência da corte para o Brasil, protagonizada pelo Príncipe D. João, futuro D. João VI, representada no último Canto com a chegada da armada ao Rio de Janeiro, constitui o gesto notável de um herói que apenas vem confirmar o enaltecimento que ao longo da epopeia lhe foi sendo prodigalizado. Num contexto político e social conturbado pelo avanço das tropas francesas, a epopeia irrompe como uma forma de revitalização do espírito pátrio.

Brasíliada ou Portugal imune e salvo é o título de um poema épico da autoria de Tomás dos Santos e Silva, em verso branco, “perto de doze mil” (SILVA, 1815: p. V) publicado em 1815 sob os auspícios de D. Francisco de Almeida Mello e Castro, a quem se endereça o texto preliminar cujas reflexões se revestem de algum proveito para a consideração da especificidade desta epopeia, outras, atinentes às condições da própria escrita, postas, por agora, de parte. Assim sendo, atentamos nos dois assuntos que merecem a atenção do autor: o primeiro deles assenta no distanciamento temporal a estabelecer entre os factos da História e a sua constituição como matéria épica – “A minha Acção, ou a judiciosíssima Evasão de S. A. R para os seus Estados do Brasil está inteiramente consumada; e é indiferente o cantá-la passados sete anos, ou após um Século extinto, etc.” (SILVA, 1815: p. V); o segundo, que deriva do primeiro, considera, sem deixar de convocar a necessidade da verosimilhança (ARISTÓTELES: 2003, 1460 a) 158), as diferenças entre Poesia e História:

“Sei que a Arte recomenda e o mesmo é na Tragédia, que para a Epopeia não se escolha uma Acção ou tão antiga, que a obscuridade dos Factos os denegue totalmente no conhecimento do Leitor, ou tão moderna que o Leitor possa desmentir a veracidade dos mesmos Factos; se acaso um Poeta, sabendo conter-se nos limites de uma estrita verosimilhança, pode, ou deve jamais ser desmentido?”¹ (SILVA, 1815: p. VIII)

Sem ser nosso propósito aferir o modo como cada facto histórico se converte em Poesia nesta epopeia, ou julgar da pertinência da afirmação do autor, de jamais essa relação ter sido tão próxima, a verdade é que a escolha de D. João VI como Herói e a da sua partida para o Brasil, como matéria épica, pode ter colhido de surpresa alguns leitores. Na verdade, a visão que nos chega deste acontecimento, dividida entre os ditames de salvação nacional avançados por exemplo por Francisco Soares Franco (FRANCO, 1808: pp. 3-9), ou os da cobardia denunciada por José Liberato Freire de Carvalho (CARVALHO, 1830: p. 156)² não parecem coadunar-se

¹ A justificar esta opção, evoca o autor a prática de Milton, de Camões ou do próprio Homero.

² Leia-se, por exemplo, o seguinte passo: «Um ministério imbecil, senão corrupto, e vendido à política estrangeira, e demais presidido por um Príncipe sem carácter, fraco e medroso, não tinha sabido ou não tinha

com a configuração do Príncipe regente como um Herói. Em sintonia, aliás, com a ideologia veiculada através do ensino ministrado nas escolas portuguesas, como verificamos ainda no séc. XX, com Ana de Castro Osório, escritora e pedagoga, numa das suas obras destinadas à instrução no Ensino Primário:

“Não achas, Felizarda, que ao ver esta terra de beleza e opulência, não admira que o rei D. João VI não quisesse mais voltar ao país, onde o esperavam tantas lutas? (...) – o que não impede que tenha feito uma triste figura, deixando Portugal numa hora de tamanho perigo, e que não tenha dado ao mundo o mais desgraçado exemplo de covardia governativa. – Sim, tu falas bem, mas que queres? A Natureza não o fadara para herói!...” (OSÓRIO, 1923: p. 61)

Não o pensou assim o poeta desta epopeia, como já veremos, que nela vislumbrou seguramente uma forma de revitalização do espírito pátrio.

Dividida em doze cantos, compostos por estrofes de extensão variável, cada um deles precedido por um argumento resumidor, *Brasilíada ou Portugal imune e salvo* obedece à estrutura canónica de proposição, invocação, dedicatória e narração. Narra-se a História de Portugal entre 1807 e 1808, evoca-se a Revolução Francesa, dedica-se a obra ao conselho de regência, não sem antes se solicitar inspiração para cantar o que anuncia a proposição:

“O denodo e o Varão de peito invicto,
e Mente mais qu’humana, Sábio e Forte;
Que resistindo a Homens, Astros, Fados
A Pátria, e os Numes Pátrios salvar soube
Em novo clima que de novo esmalta,
E donde a liberdade augura ao Orbe;
Verão sobre os Gofredos, sobre os Gamas,
E qu’a primeira vez Guerreiro, e Pio,
Filósofo e Monarca hão visto os Povos
Cantar eu vou, se tanto cabe em Metro.”

(SILVA: 1815, CI, p.11)

O Varão, desta vez assim mencionado na epopeia, doravante cederá lugar, umas vezes, ao Príncipe, outras, ao Herói, alto, excelso, insigne, sublime, guapo, magnânimo, prudente ou imortal – epítetos que enunciámos sem exaustividade.

Que Herói é este que assim encontramos designado desde os primeiros versos? Que acções comete ele? Em que se giza a sua actuação? São perguntas a que responderemos, percorrendo todo o poema e circunscrevendo a nossa leitura aos momentos de intervenção do Príncipe ao longo do poema. No primeiro Canto, instado a responder aos apelos da filha Teresa que teme pela sua segurança e pela do Reino, D. João responde com uma mensagem de firmeza na salvaguarda da sua protecção, bem como no repúdio pela guerra que, se necessário, se empenhará em refrear. No Canto II, perdido na tempestade, não o atemorizam os elementos. Depois, já, no Canto III, há-de passar revista ao exército, e em pleno acampamento militar, receber os dois nuncios de Jorge III, perante os quais, resistindo a todo o custo à transferência da Corte para o

querido fazer a paz nem a guerra; e desta forma desamparou cobardemente o terreno que era obrigado a defender com a mesma precipitação e desacordo com que ordinariamente se foge de uma casa que se vê de repente incendiada, e quando já não há mais tempo senão para salvar o corpo e a vida.»

Brasil, apresenta os mais elevados protestos de lealdade para com o monarca inglês, no cumprimento de uma aliança que perdurava no tempo. Na corte, logo, em plena montaria, organizada em honra dos convidados será a vez de o Príncipe manifestar os seus dotes de exímio caçador. Reunido, depois, com Stangford e Smith deverá anuir à força das suas razões que insistem na transferência da Corte para o Brasil. A bordo, já, uma forte tempestade assola as naus. O Príncipe reza, mas acaba desfalecendo.

“Noites, e noites, dias sobre dias
Assim dispersa a Frota, e derrotada
Vagava; cada dia, e cada noite,
Sendo mor a avaria, mor o estrago!
Quando o prudente Herói, João sublime
Afoito, destemido, e a pé constante,
Entre cruéis rajadas n’um frequente
Aturado balanço, e as catadupas
Do alto Olimpo a seu prumo desatadas
(...) Os olhos ergue ao Céu
(...) Disse e dizia; quando d’improviso
A seus olhos chofrando fuzil feio
De medonho trovão lh’absorve,
E o priva do precioso ar vital, e o desfalece!”

(SILVA, 1815: CX, pp. 309-310)

Pese embora o esboço necessariamente breve que aqui trouxe da acção narrativa desempenhada pelo Príncipe regente, fica claro que são raras as ocasiões em que a epopeia oferece ensejo para a confirmação do estatuto de herói que o poeta entendeu outorgar. Tal não obsta, contudo, que haja vários momentos em que o leitor pode construir um retrato de D. João onde são visíveis os traços de firmeza nas convicções, o arrojo nas declarações de resistência ao invasor, emulando antigos heróis lusos que esparziram o seu sangue sobre a Pátria, bem como a pertinaz lealdade a Jorge III, a que já me referimos. Uma dessas situações em que o Herói – chamemos-lhe nós, também assim, – é posto à prova, ocorre no Canto II. Convocadas aos diversos quartéis, ao som de troantes tambores, e postas em marcha, as tropas portuguesas, munidas de toda a sorte de instrumentos bélicos, não podem passar despercebidas a Satanás que durante o poema tudo fará para auxiliar os designios de Napoleão, vindo conseqüentemente a revelar-se um forte opositor dos Portugueses. Reunido em concílio com os sequazes, que do alto dos seus domínios se apressa a chamar, e com ele assentem, concorrendo com as mais diversas estratégias no sentido de travar as pretensões dos Lusos, decide Satanás atravessar no caminho do Príncipe o esqueleto de Fanzini, seu antigo preceptor. Perdido das tropas a quem dispersara uma tremenda tempestade que se abatera sobre a terra, e interpelado pelo esqueleto, representação alegórica da Lisonja, num quadro, típico do *locus horrendus*, vê-se o Príncipe intimado com razões que tentam demovê-lo de partir com a corte rumo ao Brasil.

Se nos encontramos nesta epopeia perante uma mudança do paradigma clássico relativamente à combinação das intervenções mitológicas com as alegóricas (Ciúme, Discórdia, Lisonja) o que não contraria a tendência do género, na época em apreço, são, por outro lado, omnipresentes os traços que certificam a vinculação à tradição do cânone, a começar pela já referida divisão em partes, das quais se destacam a invocação, pelas referências que ela comporta, relativamente ao universo do modelo virgiliano:

“Tu Délfico Fulgor, q’ao Mantuano
 Entre os arvos buscaste, e a preza língua
 Soltando-lhe primeiro, a rude avena
 Lhe fizeste trocar à Tuba Heróica,
 Qém mágicos accents, sons divinos
 Imune transmitiu além dos evos
 Ao exulado Herói, que da abrazada
 Tróia aflicta as relíquias preciosas
 Levou ao grande Tibre, onde os cimentos
 Erigiu de mais amplo, rico Empório!...”

(SILVA: 1815, CI, p.12)

Nova invocação, desta vez, dirigida às musas de Homero é aquela a que procede o general inglês Smith, havendo de solicitar inspiração para a sua narrativa:

“Musa d’Homero que, mendigo, e cego
 Trocando a um pão cansado versos d’oiro,
 (...) Socorre, vale a outro, q’igual fado,
 Porém não igual mérito sentindo
 Traze aos olhos (aos olhos que só conto
 Da minha retentiva) causa, e efeitos
 De vertigem maior, maior estrago,
 Com dignas expressões, e factos dignos
 Do Herói, qu’os teus venceu, em frase, em obra
 Mais forte Aquiles, mais facundo Ulisses.”

(SILVA: 1815, CV, pp. 131-132)

É que também em *Brasiliada*, como noutras epopeias, operam analepses que seleccionam matéria diegética que possa vir entroncar no presente da narrativa, contribuindo, dessa forma para a sua explicitação. Da responsabilidade de outro narrador que não o sujeito poético, essas outras narrativas surgem habitualmente como resposta à formulação de um pedido manifestado por uma das personagens. A instâncias da princesa Benedita, o general Smith toma a seu cargo a História da Revolução Francesa e durante dois Cantos, o V e o VI, a sua voz far-se-á ouvir para através dela ecoarem testemunhos de sangue e atrocidades sobre os quais não se exime de prodigalizar juízos de valor. Outros narradores responsáveis por segmentos discursivos menores são, no Canto VII, Araújo, a pedido da rainha Carlota, que complementará a narrativa anterior, mas igualmente a duquesa de Luxembourg, Myrtille e Ramiro, desta vez com matérias de natureza amorosa, imprimindo um cunho lírico à epopeia e simultaneamente facultando momentos de distensão a toda a Corte, ao conseguir arredá-la por algum tempo das preocupações relativas ao invasor.

Num outro plano se situam outros episódios que introduzem alguma variedade na diegese ao colocarem numa dimensão transcendente o sucesso ou insucesso da acção épica. Esta epopeia não foge ao cânone quando extrema dois campos de forças em que se movem oponentes e adjuvantes em torno do destino de Lísia. De um lado, como já vimos, as forças do mal, corporizadas por Satanás, e do outro, Jove, que se refere ao Reino de Portugal como o “luso paraíso que eu trago na pupila de meus olhos” (SILVA, 1815: CI, p.28) vindo ambos a valer-se dos meios considerados mais eficazes para o alcance dos respectivos desígnios. Logo no Canto I, a mando de Jove, sobe a Fortuna ao Olimpo a quem se ordena que guarde, acompanhe e vigie

João “mormente contra insídias, e ciladas desse monstro infernal”(SILVA, 1815: CI, p. 29). No Canto X, é novamente a vez de Deus, agora assim mencionado, se apiedar do Príncipe que entretanto desfalecera, interpelando a Fortuna a que convoque a Bonança para que apazigue a tempestade entretanto desencadeada por Satã, que prefere despenhar-se num abismo a confrontar-se com a própria derrota.

A viagem pressupunha longa rota de perigos, como aquela que cantara Camões na sua epopeia e a escrita de *Brasiliada* não passará indiferente à intertextualidade com a do grande épico português. Pondo de parte as curtas alusões que atestam a presença de *Os Lusíadas* em *Brasiliada* e mesmo até a convocação do mito inesiano, por Ramiro, no episódio lírico que há pouco citávamos, porque a sua fortuna poderia dispensar a exclusividade da fonte camoniana, terei que realçar o momento inequívoco da despedida da frota em Belém, rumo ao Brasil, em que explicitamente se invoca essa outra partida para longes terras, criticada pelo Velho do Restelo:

“Viste de ti partir os teus insignes,
primeiros Argonautas
que em seus dobres
Augurando-lhe a perda os roucos sinos,
E maldizendo o Velho, a guerra insana”

(SILVA. 1815: CIX, p. 269)

Mais adiante, são ainda outras as similitudes com a epopeia camoniana, quando a voz de um homem que assistia isolado à partida, se destaca, fazendo-se ouvir as palavras que dirige ao Príncipe. E no gesto, é o verso de Camões que perpassa perante nós: «Três vezes a cabeça meneando». (SILVA. 1815: CIX, p.274)

Desta vez, contudo, o sentido do discurso do Velho é outro. Não se reprova a partida, antes ela se incentiva. Não é uma derrota a que experimenta o Príncipe, mas apenas o trampolim para novas glórias, à escala de um espaço geográfico maior do que aquele donde parte.

Depois, no decurso da viagem, às portas do Cabo da Boa Esperança, será a ocasião de fazer o Adamastor a sua aparição, por via do pensamento de Satã:

“Deixando atrás forçados os cancelos,
Que o velho Adamastor cerrava há muito
Com pezado ferrolho: oh Gente insana!
(Satán cuida inda ouvir ao gram Gigante.
Com voz que á do trovão s’assemelhava,
A boca negra, os dentes amarelos,
Tocando os pés o chão, a testa as nuvens,
E dois distantes escabrosos montes
Servindo-lhe d’espadas) como é crível
Que de tão longe a tanto custo, e prigo,
Tu comigo t’arrostes? ”

(C X, p. 285)

Arrostar com o perigo, se merece punição, pode também suscitar a elevação do homem acima do comum dos mortais.

Não falta a esta epopeia ainda, um motivo por demais comum ao género épico – conceder ao Príncipe o conhecimento daquilo que está vedado aos comuns mortais. Antes de chegar ao fim desejado, conduzido pela Fortuna, ao longo dos Cantos XI e XII, ao Herói será agora possível penetrar nos segredos futuros do Universo

directamente relacionados com o destino de Lísia. Mas não serão neste momento as musas de Homero ou de Virgílio as invocadas, como anteriormente. Para esta narrativa proléptica convocar-se-á o próprio Milton de quem se recordará a cegueira não impeditiva do seu canto sobre o Éden. Possa agora guiar ele, com o seu estro este outro poeta, igualmente cego, que tem de cantar o Éden de Lísia. Transportado em sonhos pela Fortuna, ao Príncipe é oferecido visitar aqueles que partiram já deste mundo. Penando se encontram os Franceses. Desfrutando das glórias celestiais, os reis portugueses, dignos de memória. Mas mais a Fortuna mostrará: os triunfos das tropas inglesas e as derrotas napoleónicas.

A mensagem final da epopeia é, portanto, também, uma lição ética sobre as atrocidades de uma guerra que devastava nações.

A chegada da corte ao Rio de Janeiro, depois de ter repousado na Baía, constituiu por isso a possibilidade de revitalização de um reino cujo governo se transfere de um mundo velho para outro novo. Qual Canaã se apresenta, pois o Brasil, uma comparação que será sempre de ampla fortuna entre os escritores que exaltam as suas grandezas:

“Se o centro lhe profundam, são diamante
As pedras, oiro a terra, prata a areia;
E se lhe olham a vasta superfície
São o cardo a farinha, a silva o açúcar
Jardins os Matos, Bálsamos os Lenhos”

(SILVA: 1815, C XII, pp. 377-378)

A Pátria foi salva pelo Herói e no Mundo Velho se aguardará o seu antigo esplendor – tal é a mensagem final da epopeia.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES, (2003). *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CARVALHO, José Liberato Freire de (1830). *Ensaio Histórico-Político sobre a Constituição e Governo do Rei de Portugal, onde se mostra ser aquele Reino, desde a sua origem, uma monarquia representativa, e que o absolutismo, a superstição, e a influência da Inglaterra, são as causas da sua actual decadência*. Paris: Casa de Hector Bossange.
- FERRO, Manuel (1997). “Épica” in *Biblos*, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa, vol.II. Lisboa: Verbo, col. 305-314.
- FRANCO, Francisco Soares (1808). *Reflexões sobre a conduta do Príncipe Regente de Portugal*. Coimbra: Real Imprensa da Universidade.
- OSÓRIO, Ana de Castro (1923). *Viagens aventurosas de Felício e Felizarda ao Brasil*. Lisboa: Lusitânia.
- SILVA, Tomás António dos Santos e (1815) *Braziliada ou Portugal immune e salvo*: poema épico em doze cantos composto debaixo dos auspícios do excellentissimo senhor D. Francisco de Almeida Mello e Castro. Lisboa: Imprensa Régia.

Referências históricas na obra narrativa de Manuel Lugrís Freire¹

María Vilariño Suárez
Universidade da Coruña

Palabras chave: Manuel Lugrís Freire, narrativa histórica, pedagogía, nacionalismo.

Resumo: mediante a análise dun conxunto de trece relatos trataremos de determinar o uso que Manuel Lugrís Freire fai dos elementos históricos nas súas narracións así como as técnicas polo autor empregadas para aproximar eses datos históricos aos seus textos e aos posíbeis lectores.

A intención primeira do presente traballo é identificar aqueles relatos de Manuel Lugrís Freire ambientados en diferentes épocas históricas para, a seguir, clasificalos segundo o período histórico ao que pertencen. Cómpre precisar que non se trata de afirmarmos a existencia dunha liña temática histórica particularizada dentro da narrativa lugrísiana senón de determinar o emprego da historia como medio transmisor tal e como iremos vendo a través dos textos do autor.

Unha análise máis polo miúdo dos relatos delata a nosa premisa inicial: o feito de traballarmos con narracións breves imprime no traballo sobre a narrativa histórica unha serie de particularidades e dificultades características, entre elas a práctica imposibilidade de realizarmos unha análise exhaustiva dos personaxes normalmente máis suxeridos que definidos nos textos, a dificultade á hora de atender a outros aspectos xenéricos como a estrutura da narración ou a propia reflexión sobre os teóricos receptores dado que o medio de difusión de moitos das historias é a prensa periódica.

Como narrador, Lugrís, ten xa publicados múltiples relatos en xornais e revistas² cando en 1909 realiza a primeira escolla destes que verá a luz co título de *Contos por Asieumedre*³. A edición orixinal contén vinte e oito contos, vinte e cinco deles son comúns á edición máis divulgada que é a de 1920, onde se eliminan tres e se engaden dous novos co que esta segunda edición consta dun total de 27 relatos. A día de hoxe existe unha compilación completa, realizada por Xabier Campos Villar⁴, que deixa a cifra final en 56 relatos que constitúen o total da produción narrativa de Manuel Lugrís Freire. Dezasete deles conteñen algún tipo de referencia histórica,

¹ Esta comunicación foi realizada ao abeiro do proxecto de investigación «Narrativa. Discurso da historia e construción da identidade en Galiza» desenvolvido na Facultade de Filoloxía da Universidade da Coruña e financiado pola Consellaría de Industria da Xunta de Galicia, con código PGDIT07PXIB104151PR dentro do Programa de promoción xeral da investigación, desenvolvemento e innovación tecnolóxica (INCITE).

² Entre elas cómpre citar: *O Tío Marcos da Portela* (Ourense, 1876-1889), *A Gaita Gallega* (A Habana, 1885-1889), *El Eco de Galicia* (Montevideo, 1892-1926), *Revista Gallega* (A Coruña, 1895-1907), *Galicia* (A Habana 1902-1930), *El Barbero Municipal* (Rianxo, 1910-1914), *Eco de Galicia* (A Habana, 1917-1936), *Vida Gallega* (A Habana, 1938-1951) e, por suposto, *A Nosa Terra*, publicación en que suma máis de oitenta colaboracións entre as dúas etapas da mesma.

³ A utilización de pseudónimos por parte de Manuel Lugrís Freire é un feito recorrente ao longo da súa vida. Os máis frecuentes son: K. Noto, L.U. Gris, Asieumedre, Manecho ou Roque d'as Mariñas; este último figura como director de *A Gaita Gallega* (A Habana, 1885-1889) xunto con Chumín de Céltegos (Ramón Armada Teixeira).

⁴ Campos Villar, Xabier (2006, reed.): *A obra narrativa en galego de Manuel Lugrís Freire*, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela. Todos os textos cos que traballamos serán citados por esta edición.

nalgúns casos moi próxima ao tempo da escrita. Malia ser este un aspecto que provoca discusións entre a crítica da novela histórica non desbotaremos relatos por recollen feitos próximos temporalmente ao intre da súa redacción senón por se traten de narracións nas que o feito ou a referencia histórica non ten relevancia para o desenvolvemento da trama ou para camuflar a intencionalidade do autor. Tomamos como referencia ao respecto a afirmación feita pola profesora Celia Fernández Prieto cando sinala acerca desta cuestión que «la novela histórica, por su parte, sitúa su diégesis en un período del pasado, más o menos lejano, pero en cualquier caso *reconocible como histórico* por los lectores» (Fernández Prieto, 2003: 189)⁵. É dicir, non atenderemos tanto a ser rigorosos na cualificación daquilo que pertence verdadeiramente ao pasado como a que os feitos recollidos no relato resulten significativos para os lectores e sexan identificados por eles como tal pasado; suceso que consideramos que se dá naqueles casos en que o acontecemento elixido resulta particularmente significativo pola transcendencia na sociedade da época. Esta débeda adquirida coa percepción que o lector ten do pasado non sempre pode sen aplicábel mais resulta de grande utilidade na análise que dos relatos de Lugrís Freire posto que, como sinalábamos, incluimos na nómina de narracións a analizarmos algunhas que amosan unha temporalización interna situada arredor de vinte anos antes da súa creación; xustificando a súa escolla no feito de seren textos que reflicten acontecementos sociohistóricos de grande importancia. Así incluimos baixo esta categorización os relatos «O carneiro» e «Tiña razón» que responden a un tempo vivido xa polo autor aínda que situado na súa infancia e «A labor do poeta» que diverxe xenericamente das restantes narracións polo que conta como veremos cunha especificidade propia.

Entre os anteriormente mencionados dezasete relatos con algún tipo de referencia histórica seleccionamos trece que aparecen relacionados no cadro da paxina seguinte segundo a cronoloxía da súa publicación. Desbotamos catro relatos por conteñen referencias puntuais e imprecisas que non afectaban en absoluto á confección e análise dos mesmos e presentamos dentro dos escolleitos «O penedo do crime» polo cualificativo de novela breve que se lle ten outorgado e que trataremos a seguir.

Adiantamos xa que iremos vendo a través destes relatos como Manuel Lugrís Freire pon a narrativa ao seu servizo co obxecto de acadar un obxectivo superior, a grande teima de toda a súa obra e, por extensión, de toda a súa vida que é colaborar no espertar das consciencias dos galegos, facelos conscientes dos abusos que o centralismo lles está a impor e da necesidade de reivindicación das súas orixes que debe ser un paso fundamental no proceso de dignificación do seu presente. Precisamente neste aspecto é onde entra en xogo o emprego narrativo da historia que, como apuntabamos anteriormente, non se erixe en motivo central da narración pois esta debe aspirar a máis altas causas senón que se pon é modelado polo autor co obxecto de exemplificar os abusos sufridos historicamente polo pobo galego e propor modelos de actuación desde un criterio de *auctoritas* fundamentado precisamente nesas alusións ao pasado. A mensaxe final da maioría dos relatos enriquecese coas referencias históricas e, por tanto, non é xa unicamente a transmisión dun modelo de actuación para os galegos senón que permite a adquisición, por parte dos lectores, do coñecemento de que a revolución xa está feita (ou xa estivo feita), a rebelión non só é posible senón tamén lexítima posto que vén referendada pola historia.

⁵ A itálica é nosa.

Relato	Data de publicación	Órgano de publicación	Marco xeográfico/temporal
O penedo do crime	14-IX-1884	<i>El eco de Galicia</i>	1790
Pola patria. (Episodio da guerra da Independencia en Galicia)	1-V-1898	<i>Revista Gallega</i>	01-VII-1809
O primeiro sangue	11-IX-1907	<i>A Nosa Terra</i>	terras do Nilo «nos vellos tempo dun Tolomeo» ⁶
A illa milagreira	26-IX-1907	<i>A Nosa Terra</i>	Illa de Sálvora 1840
Unha regueifa	19-XII-1907	<i>A Nosa Terra</i>	1337
A espada do fidalgo	4-II-1908	<i>A Nosa Terra</i>	7-IX-1658
O carneiro	19-II-1908	<i>A Nosa Terra</i>	«aló polo ano 72... »
Tiña razón	26-II-1908	<i>A Nosa Terra</i>	12-II-1873
A labor do poeta	21-III-1908	<i>A Nosa Terra</i>	«Aló polo ano de 1888... »
O francés	27-V-1908	<i>A Nosa Terra</i>	1823
A liberdade, o lobo e mail-o can	4-VI-1908	<i>A Nosa Terra</i>	«Consta dun vello pergameo, atopado nos cimentos dunha pirámide exipcia, que aló nos comenzos da historia, dinantes de que os fillos de Tiro e Sidón viñesen nas súas barcas raras e fermosas a visita-las praias da Iberia...»
O verbo	1920	<i>Contos de Asieumedre</i> (2ª edición)	«Nos tempos en que Zoroastro...»
Lenda de Brigo	1-VII-1924	<i>A Nosa Terra</i>	século XXX a. C.

Por outra banda se ben a profesora Fernández Prieto (2003: 90) sinala que «la novela histórica viene a satisfacer una demanda social, un deseo de conocer el pasado de la nación que la historiografía no estaba aún en condiciones de cumplir. La novela histórica ocupó ese vacío y en ella el público lector encontró respuesta a su sed de conocimientos de historia» ao abordarmos a narrativa lugrisiana non podemos considerar ao cen por cen a validez desta afirmación posto que, como indicamos nun primeiro momento, a brevidade do xénero imponlle outras características que afectan tamén á repercusión que o elemento histórico terá nel. Así, en primeiro lugar, debemos considerar que, pese a súa posterior compilación, non se trata de libros, de obras que o

⁶ A situación cronolóxica deste relato é sumamente imprecisa, con todo podemos aproximar que a Dinastía Tolomaica reinou entre os anos 305 e 30 a.C. contando cun total de dezaioito rexentes, quince deles chamados Tolomeo.

lector teña que procurar partindo dun certo preconceito, dunha aspiración sobre as mesmas; son relatos breves, publicados en xornais e revistas, reimprimidos nun importante número de ocasións e que chegan, por tanto, ás mans do lector sen que este os demande e mesmo en tempos cronoloxicamente distantes. Tendo en conta estas peculiaridades quizais non debamos considerar que a intención fundamental é a de satisfacer os gustos do público (que debe existir tamén, por contra non sería posíbel a publicación de textos de Lurgís durante décadas) senón xerar, crear un interese por Galiza e todo o que con ela teña a ver. Lurgís non trata de suplir a inexistencia dunha historiografía oficial senón que a súa intención sitúase nun ámbito máis xeral, nunha pedagogía da nación galega que pretende transmitir. Este didactismo da narrativa lugrisiana converxe cunha das características do xénero histórico na etapa contemporánea, onde o obxecto principal da narración non é a recreación fidedigna dos feitos senón a súa reconversión co fin de pór a historia a disposición do narrador e non ao contrario. Non se trata de narrar a historia senón de refacela empregando e modificando ao gusto do autor os acontecementos elixidos; así a historia intervéen como un recurso máis que achega verosimilitude ao relato sen que esta verosimilitude sexa o fin último.

La novela histórica moderna continúa la tradición genérica anterior que respetaba en sus líneas básicas los hechos históricos establecidos. Pero ahora el objetivo no es reconstruir los hechos sino ofrecer una interpretación moral, emocional, incluso espiritual de los mismos. Los materiales históricos (hechos, personajes, escenarios...) se someten a los proyectos estéticos del autor y no a la inversa (Fernández Prieto 2003: 127).

Iremos vendo en cada un dos relatos seleccionados como malia á utilización persoal que Lurgís Freire fai do elemento histórico cumpre con outras marcas xenéricas clave como a apertura do relato co dato exacto da súa situación cronolóxica e, en moitas ocasións, xeográfica ou a aparición como personaxes activos ou pasivos dentro da narración de figuras históricas reais, que se empregan como accesorios que facilitan o pacto de verosimilitude co lector ao tempo que axudan a Lurgís a desenvolver con maior efectividade o relato e a acadar a pretensión didáctica posta neste.

Feitas estas consideracións previas entramos de cheo na análise dos relatos, clasificando en dous grupos principais as trece narracións seleccionadas para a nosa análise atendendo á súa cronoloxía interna. Esta mesma división proporcionaranos, como veremos, certo achegamento á estruturación dos textos segundo unha perspectiva intencional; así nunha primeira aproximación encadramos os relatos de Lurgís Freire en dous grandes períodos históricos: Idade Antiga e Idade Contemporánea, deixando fóra desta clasificación tres textos. Estas excepcións non encadrábeis temporalmente en ningún dos períodos antes mencionados son: «O penedo do crime» (1884), «Unha regueifa» (1907) e «A espada do fidalgo» (1908)⁷. Este último ambiéntase en 1658 e ten por protagonista a un personaxe histórico: Pedro de Aldao, fidalgo da Taboexa⁸. O fidalgo é presentado no relato como o único heroe galego consciente da súa galegui-

⁷ Para consultar unha análise demorada deste relato pode acudirse á seguinte referencia: Vázquez Souza, Ernesto (2007): «A espada do fidalgo. I. Sobre un conto lusista de Manuel Lurgis Freire» en *Portal Galego da Lingua* (<http://www.agal-gz.org/modules.php?name=News&file=article&sid=3520>, consultado por última vez en decembro de 2008).

⁸ Existen dous Pedro de Aldao (tío e sobriño) nun mesmo período histórico. O relato de Lurgís semella feito sobre unha mestura dos dous personaxes, corroborando así que o autor non precisa personaxes históricos para que a narración pareza seguir fielmente a realidade senón que estes forman parte dos recursos por el empregados para que o texto semelle real.

dade e comprometido coa súa terra ao ser deostado por outro nobre, o señor de Guimarei, cando rexeita participar na guerra contra os portugueses. A xustificación ofrecida por Pedro de Aldao para se negar á intervención bélica constitúe a maior parte do corpo do relato e fundaméntase na unidade histórica de galegos e portugueses, esquecida agora polos primeiros que desatenden aos seus irmáns lingüísticos e culturais por se acharen baixo a opresión castelá. O fidalgo racha a súa espada antes de verse obrigado a loitar con ela contra os portugueses renegando así do seu propio pasado.

Non sabedes, meu nobre parente, que estades forxando os grilóns da cadea que ten de escravizar para sempre á nosa patria, que despois verá os seus costumes, a súa fala, as súas leises, todo canto é seu, aldraxado, perseguido por xentes que nós desprezian moito [...]

[...] ¡Seguíde vós esas bandeiras! Eu teño que oír a voz da razón, que me di que Portugal é noso irmán e que co el debemos vivir baixo das mesmas tendas! (Lugrís Freire, 2006: 184).

O motivo temático *oculto* tras estas liñas é evidente; a desunión e o confronto con Portugal non trae máis que angustia e desastres para os galegos que, en renegando dos portugueses, renegan tamén de si mesmos e asimílanse cada vez máis co poder castelán. A parte fundamental do relato está constituída pola reflexión neste sentido de Pedro de Aldao, episodio de imposible contraste coas fontes históricas mentres que a guerra de secesión de Portugal (1640-1668), feito abundantemente documentado fica relegada ao plano exclusivamente contextual.

O segundo dos textos excluído dos grandes bloques cronolóxicos é «O penedo do crime». Subtitulado «Lenda das Mariñas»⁹, presenta particularidades dentro do conxunto da narrativa lugrísiana posto que a súa superior extensión fronte aos restantes relatos fai que veña sendo considerado tradicionalmente como unha novela breve (Campos Villar, 2006: 39 e Fernández Costas, 2006: 88). Publicado por entregas en *El eco de Galicia* entre setembro e decembro de 1884 baixo o pseudónimo de L.U.Gris, ábrese coa seguinte referencia temporal: «Eran as doce dunha noite de febreiro do ano de 1790» (Lugrís Freire, 2006: 81).

O texto carece de interese desde o punto de vista da narrativa histórica posto que o motivo temático é sentimental, de tipo folletinesco e a ambientación temporal non ten relevancia algunha para o desenvolvemento da trama. Malia isto non podemos deixar de salientar a citada anteriormente inclusión de referencias a personaxes históricos co obxecto de proporcionarlle verosimilitude ao desenvolvemento dos feitos «... dúas mulleres e un home, que camiñaban cara á Tenencia donde os condes de Andrade tiñan naquel tempo a casa da recolleita de rentas» (Lugrís Freire, 2006: 81).

O último dos relatos non encadrábeis en ningún dos grandes períodos tratados na narrativa de Lugrís Freire é «Unha regueifa», publicado o 19 de decembro de 1907 n'*A Nosa Terra* e ambientado no ano 1337. Novamente a ambientación xeográfico-temporal aparece no primeiro parágrafo da narración: «O moi alto señor don

⁹ Kurt Spang trata de delimitar o que denomina subxénero da novela histórica prescindido doutros subxéneros como a autobiografía, a crónica ou o diario que considera limítrofes con este. Inclúe a lenda nesta nómina de subxéneros diferenciados afirmando: «es quizá el género que más se aleja de la historia documentable, acercándose al ámbito de lo mitológico» (Spang, 1995: 69). Non entramos nestas consideracións aínda que si temos en conta a súa posterior referencia ao complexo da delimitación xenérica entre obras tan próximas ao igual que fan outras estudiosas da materia como Fernández Prieto ou Maria de Fátima Marinho. No caso de «O penedo do crime» desbotamos unha análise exhaustiva da obra malia a súa maior extensión dada a escasa repercusión que teñen no desenvolvemento da obra as referencias históricas.

Fernán Pérez, conde de Andrade festexaba o día do seu santo cunha regueifa, na que habían de loita-los desidores e trobadores de máis sona dos seus estados, no ano de 1337» (Lugrís Freire, 2006: 179).

Fernán Martins¹⁰ dirixe as quendas dunha regueifa na que interveñen diferentes personaxes: unha moza fidalga da familia de Colmelos cun romance, un mozo fidalgo dos Marzoas cunha cantiga de amor e Minia, doncela dos Freires de Mondego. Dos tres, Minia, resaltada pola individualización proporcionada polo nome, será a única que recite en galego e cun verso caracteristicamente galego emocionando aos presentes polo que é declarada gañadora:

Naqueles tempos os desidores trobaban en gallego, lingua que lograra unha grande perfeición para a gaya ciencia. Martis e mailo Conde, tomaron como un aldraxe que na súa nobre presenza se cantara nunha fala estrana que tamén falaban os mouros e os xudaizantes [...]

[...] ¡Minia! ¡Minia fidalga e fermosa, que levas no teu espírito o bico dos nosos grandes trobadores doutros tempos! [...] ti cantaches na lingua das nosas nais, na nobre fala en que Alfonso o sabio fixo os seus loubores á Virxe Sancta María! (Lugrís Freire, 2006: 180-181).

Volveremos novamente a este relato ao analizármolo xunto co grupo que introducimos a seguir, o dos relatos ambientados na Idade Antiga, posto que o maior afastamento temporal de «Unha regueifa» facilita a súa interpretación xuntamente coas narracións que conforman este: «Lenda de Brigo», «O primeiro sangue», «A libertade, o lobo e mail-o can» e «O verbo.»

Segundo a orde cronolóxica interna o primeiro dos textos a tratarmos é «Lenda de Brigo», publicado por vez primeira n' *A Nosa Terra* o 1-VII-1924. Nel cóntasenos a chegada ao que hoxe é a cidade da Coruña duns imaxinarios primeiros poboadores de Galiza. O encadramento temporal sitúase no século XXX a. C: «trinta séculos tiña que camiñar a vida ata o nacemento do noso señor Xesucristo, cando foi chegada aquela noite de plenilunio no mes do froecido maio» (Lugrís Freire, 2006: 267). Nove barcas onde se desprazan os *calls*¹¹ da tribo de Breogán, chegados desde a mítica cidade de Tartesiábriga, situada na Atlántida arriban á costa da Coruña. Tras unha cerimonia toman posesión das novas terras coa seguinte advertencia dunha druidesa a Brigo, xefe da expedición:

Brigo, pai e señor dos calls, xa tiveche a visión das terras que os teus fillos teñen de poboar. Un vello sino tennos dito que este pobo será, no intre de moitos séculos, aldraxado e perseguido, mais esta pedra, en que ti pousas a túa cabeza, será o sagro Altar dos grandes destinos da raza, que, eternamente vencida, será eternamente dominadora pola súa altísima intelixencia, e pola súa alma forte, unxida en soidades infindas (Lugrís Freire, 2006: 268).

O motivo histórico serve neste caso como escusa para a introdución dun vaticinio, unha predicción sobre un futuro afastado desde o punto de vista do tempo interno na narración mais que coincidiría co presente (ou en calquera caso cun pasado

¹⁰ Hai un erro do autor na datación deste relato. Fernán Pérez de Andrade tería once anos en 1337, polo ano de tradución da *Crónica Troiana* sabemos que Fernán Martins era o seu capelán en 1373.

¹¹ Non achamos mención algunha aos *calls* nin a Tartesiábriga, a mesma alusión á Atlántida que se fai inmediatamente parece advertir que se trata en todos os casos de referencias imaxinarias; aínda así a proximidade entre *calls* e *calaicos*, é dicir, galegos, resulta evidente.

moi recente) dos lectores de Lugrís. A pretensión da narración non é, como noutros casos, unha chamada á revolta senón unha apelación á esperanza afirmando que o sufrimento e a aldraxe determinaban historicamente o destino dos galegos que malia isto sairán vencedores polas súa superioridade a outros niveis.

«O primeiro sangue» sitúase espacialmente nas terras do Nilo e aínda que a referencia temporal é inconcreta: «Nos tempos dun vello Tolomeo» (Lugrís Freire, 2006: 117) non cabe dúbida de que se trata do antigo Exipto. O inicio da narración sitúanos nun tempo e nun espazo que fan que poidamos pensar que a trama parte de feitos reais mais que rapidamente se adiviña como motivo para desenvolver unha narración metafórica. Uns labregos piden consello sobre diferentes problemas que asolagan o seu país a un veciño que teñen por sabio, o sabio Sponto, que lles aconsella en repetidas ocasións (ladrons que os asaltan polos camiños, mala situación económica e política do país, etc) que acudan á xustiza como órgano lexítimo para a solución dos seus problemas; na derradeira consulta os labregos afirman que é a xustiza por medio dos xuíces quen está a abusar deles de forma que o sabio Sponto lles recomenda tomar xa a xustiza pola man.

A vinculación entre o conflito presentado no relato e a situación dos labregos e mariñeiros galegos a principios do século XX establécese con claridade, sendo evidente a alternativa defendida por un Lugrís que vén de fundar Solidaridad Gallega.

«A liberdade, o lobo e mail-o can», foi publicado n' *A Nosa Terra* o 4 de xuño de 1908, Comeza igualmente con referencias temporais a un pasado afastado mais moitísimo máis inexactas que no relato anterior malia compartiren Exipto como referente espacial: «Consta nun vello pergameo, atopado nos cimentos dunha pirámide exipcia, que aló nos comenzos da historia, dinantes de que os fillos de Tiro e Sidón viñesen nas súas barcas raras e fermosas a visita-las praias de Iberia, os cans non eisistían» (Lugrís Freire, 2006: 123).

O título da narración vai acompañado dunha aclaración: «Imitación dunha fábula de Lafontaine» que xunto coa referencia ao lobo e o can do mesmo denota o xénero a desenvolver, pónonos, como lectores, na tesitura da irrealidade que nos fará agardar do relato unhas características determinadas, entre elas a necesaria existencia dunha conclusión moralizante tan cara, por outra banda, ao estilo narrativo lugrisiano. O motivo principal é a conversa entre un lobo famento e un can ben alimentado. O can promételle ao lobo ter comida cando queira se se avén a vivir en compañía dos humanos, o lobo pensa ceder mais finalmente prefere a vida errática á seguridade carente de liberdade. A defensa da liberdade como valor superior a outros moitos pode semellar ser esta conclusión moralizante da fábula mais considerando a inexistencia doutros relatos protagonizados por animais na narrativa de Lugrís e tendo en conta as frecuentísimas referencias ao asoballamento dos galegos quizais non esaxeremos ao termos en conta outras posíbeis liñas de lectura. Así podemos considerar que o autor está a facer unha arenga aos galegos para que recobren a súa liberdade, para que se decidan a vivir de xeito independente aínda que conten con menos recursos fronte á actual existencia de dependencia até o punto de que son outros os que rexen sobre a súa autonomía.

Finalmente, cunha ambientación temporal situada tamén nun pasado afastado, contamos con «O verbo», publicado na segunda edición dos *Contos de Asieumedre* (1920) cuxo comezo é o seguinte:

Nos tempos en que Zoroastro recibía no ceo do deus Ormuzd “a palabra da vida”, –seis mil anos dinantes do nacemento de noso señor Xesucristo–, había unha comarca

fermosa e farturenta, nomeada Anthorque, que lindaba coas augas do mar Caspio. En ningures, non sendo no occidente da Iberia, podía acharse terra máis deleitosa (Lugrís Freire, 2006: 191).

O relato ambiéntase no paraíso dos persas, onde as almas dos mortos aseguran botar de menos a súa terra natal e, por iso, solicítanlle ao deus Ormuzd¹² un ceo que se asemelle ao seu. A obra acada tal grao de perfección e causa tanta felicidade entre as almas que o porteiro do paraíso solicita audiencia con Ormuzd para preguntarlle que debe facer para non deixar pasar a todos os anthorqueses que cheguen alí ao que Ormuzd responde que só deben pasar os falantes de anthorqués. Reproducimos parte do diálogo entre o porteiro e un anthorqués:

Un día petaron na porta do ceo.

– ¿Quen chama?

– Un anthorqués que quere entrar na parte do ceo que lle corresponde.

– Ti non es anthorqués porque falas o zendo.

– Eu son nado en Anthorque.

– Pois fala entón na túa lingua.

– A non adeprendín porque era fala de sudras.

– Pois daquela non entrarás. A sinal divina do verbo nativo non brila no teu espírito.

– ¿E a donde teño de ir entón?

– Ao inferno, que no ceo non poden ser ademitidos os desleigados que faltan á lei de Ormuzd (Lugrís Freire, 2006: 192).

Comentados xa todos os relatos que encadrabamos dentro da epígrafe da Idade Antiga e sumándolle a estes «Unha regueifa» analizado con anterioridade e ambientado na Idade Media queda suficientemente xustificado o particular uso da historia que fai Lugrís Freire. Chega o momento de xustificar a nosa división cronolóxica inicial dos relatos seleccionados en referidos á Idade Antiga e á Idade Contemporánea. O tempo máis afastado cronoloxicamente da contemporaneidade do autor emprégase para exemplificar comportamentos: a connotación positiva da lingua en «Unha regueifa» que se converte mesmo en redentora na narración da que acabamos de falar¹³ e a necesidade de procurar autonomía con respecto ao centralismo castelán («A liberdade o lobo e mail-o can») que enche de problemas innecesarios e abusos as terras galegas («O primeiro sangue») mantendo sempre a fe nas propias capacidades («Lenda de Brigo»).

Fronte a estas narracións cuxo referente temporal é o pasado máis afastado achamos un segundo grupo, composto polos textos ambientados na Galiza contemporánea, recollendo, nalgún casos, feitos acontecidos durante a vida do propio Lugrís. Os relatos que contemplaremos dentro desta epígrafe son os seguintes: «Pola patria», «A illa milagreira», «O carneiro», «Tiña razón», «A labor do poeta» e «O francés».

Novamente o primeiro que debemos facer é destacar dentro do grupo os relatos que usan a ambientación histórica como un elemento accesorio máis para a caracteri-

¹² En realidade trátase dun nome que coincide tanto co de catro reis persas diferentes con reinados entre os séculos III e V d. C. como co do deus principal do Zoroastrismo tamén coñecido como Ahura Mazda.

¹³ A dignificación da lingua como tema xeral non é a única liña de lectura que nos ofrece «O verbo». Dada a experiencia de Lugrís na Habana e tendo en conta que o sadense é moitas veces o único autor que colabora en galego en calquera tipo de publicación (alén das numerosas referencias a súa expresión oral tamén exclusivamente en galego tal e como se sinala no *Boletín de la Real Academia Gallega* ao facer referencia ás súas intervencións nos plenos) podemos entender este conto como unha chamada de atención aos galegos da emigración, para que non abandonen a súa lingua.

zación narrativa. Deste xeito, no grupo inicial composto por seis relatos significaremos en primeiro lugar «A illa milagreira», «O carneiro» e «O francés» por seren aqueles cuxas referencias históricas unicamente informan ao lector do marco cronolóxico referencial. No primeiro caso, «A illa milagreira», cóntase a lenda que rodea ás propiedades de aumento da fertilidade que posúe a Illa de Sálvora, cuxo inicio se fixa no ano 1840 por medio da historia incrustada no relato xeral a través da lenda que un mariñeiro lle conta ao propio narrador protagonista; no segundo caso, «O carneiro», situámos cronoloxicamente o conto no ano 1872 mediante unha referencia imprecisa: «Aló polo ano 72...». O elemento central da narración é a burla que Sabela, moza galega, fai dun soldado andaluz de sobrenome «El Conquistador». Finalmente temos «O francés» que garda certa relación con este último pola aparición do estranxeiro burlado lingüísticamente pola galega. O desenvolvemento narrativo deste último relato produciríase na coetaneidade de Lugrís mais os antecedentes familiares presentados pola protagonista condúcennos até 1823 e son aproveitados para facer unha crítica da invasión francesa e unha loanza da actitude combativa dos galegos.

Exactamente isto é o que acontece con «Pola Patria» subtítulado: «Episodio da guerra da Independencia en Galicia». Este é un dos relatos fundamentais dentro da análise dos elementos históricos presentes na narrativa lugrísiana. Sitúase temporalmente de xeito moi preciso xa na primeira liña da narración: «Era o día primeiro de San Xoán do ano de 1809» (Lugrís Freire, 2006: 211) e xeograficamente a seguir: «A pequena e poética vila de Sada foi sorpresa aquela mañán polo ruído que na rúa principal facía o forte galopar de algúns cabalos» (Lugrís Freire, 2006: 211).

A historia recrea unha imaxinada conversa entre uns supostos personaxes históricos: un capitán do exército francés e o alcalde do concello de Mirafroes. O soldado francés esixe unha barca para cruzar a ría da Coruña. O alcalde semella aceptar, aparelha a barca e procura un mozo, Chocos, para que axude na viaxe. Afirma o narrador deste rapaz: «O que estos ringlós escribe coñeceuno, e oeu dos seus labios este feito que non deberan esquecer endexamais os bos patriotas» (Lugrís Freire, 2006: 212); forzando deste xeito a verosimilitude a través da referencia a un dos protagonistas da historia, que actuaría como *narrador intermediario* para que o auténtico narrador da historia que estamos a ler teña coñecemento *directo* dos feitos e conxenza ao lector do verídico da narración.

O alcalde, Rafael Colmelo, ouve durante a travesía que os soldados teñen a misión de avisar aos destacados de Pontedeume e Ferrol para que se unan, posto que os galegos contan xa cun exército popular numeroso e organizado. Engade aquí o narrador un novo dato que trata de que o lector non poida cuestionar a veracidade dos feitos: «Faltaban aínda cinco días para a batalla do Ponte Sampaio, de eterna lembranza» (Lugrís Freire, 2006: 213). Chegados á metade da viaxe, Rafael dirixe unha última mirada cara á súa vila e exclama: «¡A patria o que quere!» (Lugrís Freire, 2006: 213), quita un tapón do fondo da embarcación e, cando esta comeza a se encher de auga, crava unha espada no peito do capitán francés. Morren todos agás Chocos de quen se di que salvou a vida por nadar e mergullarse coma un muxe.

O texto vai acompañado dunha nota a rodapé do autor en que se di: «Este feito, con lixeiras variantes, é certo» (Lugrís Freire, 2006: 214), introducindo un terceiro recurso para asegurar a efectividade do seu finximento da realidade histórica.

É neste texto onde Lugrís procura con máis afán a verosimilitude, non só pola utilización do recurso de se integrar na diéxese afirmando que escoitou a historia directamente da boca do único supervivente do episodio senón que achega datos

cronolóxicos moito máis exactos que os incluídos na maior parte das narracións, mesmo ampliando a exactitude temporal coa referencia xa *in media res* á batalla de Sampaio e introducindo unha nota da súa autoría que recalca o carácter histórico e, por tanto, *verídico* dos feitos. Tal e como acontecía en «A espada do fidalgo» todo o que rodea aos personaxes é auténtico mais non o é (ou cando menos é imposible a súa comprobación) a propia actuación dos mesmos. Ao tempo estamos novamente perante unha das historias con sentenza final, con lección para o lector que, máis unha vez, fica clara: non importa a morte se se trata de morrer pola patria, calquera cousa que a patria solicite é lexítima tal e como afirma o personaxe do alcalde antes de iniciar o desenlace do relato.

«¡Tiña razón!», o segundo dos relatos que abordaremos neste apartado, mantén tamén esta intención moralizante. Reflicte un feito cronoloxicamente próximo mais buscando nel a faceta máis humana, a que pode aproximalo máis á xente e, mesmo, provocar nela un sentimento de saudade. Segundo afirma Fernández Prieto (2003: 190) ao referirse á novela histórica situada nun pasado recente: «Los acontecimientos del pasado cercano ejercen un mayor impacto emocional sobre autores y lectores y son objeto de polémicas o de enfrentamientos ideológicos muy crispados».

O texto ambiéntase no 12 de febreiro de 1873, o protagonista máis ben pasivo é don Crisanto Vidal, mestre de escola que lles comunica aos seus alumnos (entre os que se sitúa o narrador)¹⁴ a chegada da primeira república. Os nenos saen da escola e van polos camiños berrando, choutando e cantando, máis motivados, se cabe, pola alegría que se desprende de todos os que se cruzan. Chegados á vila, en compañía dun gaitero, unha vella, alcumada A Portuguesa require a Asieumedre para saber cal é o motivo de tanta ledicia, o neno responde que chegou a república e a vella replica: «a cousa non é para tanto, que por moitas voltas que dea o mundo quen nos amole nunca nos ha de faltar» (Lugrís Freire, 2006: 222). Constitúe este relato, polo pesimismo nel latente, unha excepción dentro da liña narrativa de Lugrís Freire tendente sempre á caracterización final positiva ou á argumentación da fortaleza do pobo galego fronte a calquera período de incerteza.

Por último, «A labor do poeta» non mantén con exactitude a estrutura das narracións de Lugrís; sitúase no ano 1888 e aspira a ser unha breve crónica das vivencias de Manuel Curros Enríquez en Cuba. A función divulgativa supera neste caso a calquera outra e o obxecto central do texto pasa a ser a publicitación de diversos acontecementos biográficos de Curros na súa etapa na Habana, incidindo na relevancia da súa obra e, nomeadamente, na recepción que se lle reportou en diferentes entidades societarias. Ocúpase Lugrís na maior parte do texto de recrear o nomeamento de Curros como presidente de honra da sociedade Aires da Miña Terra e no acto que se celebrou para conmemorar este feito; Curros é descrito durante este acto festivo como un personaxe tristeiro e desacougado que pronuncia un discurso reproducido por Lugrís coa nota a rodapé de «Histórico (Lugrís Freire, 2006: 236). O suposto parlamento de Curros é aproveitado para facer unha crítica á división que comezaba a acubillarse entre os emigrados galegos membros de diferentes sociedades e agrupacións.

Como conclusión podemos sinalar que coa lectura das narracións de Lugrís Freire constatamos que a historia é un elemento significativamente presente nos seus textos. A maior parte dos relatos ambientados noutras épocas ou protagonizados por

¹⁴ Dado que Lugrís contaba con dez anos no tempo histórico en que se desenvolve a narración non deixa de resultar significativo que se inclúa como neno na escola co nome de Asieumedre, deste xeito ábrese a posibilidade de que haxa no relato algo de verdadeiramente autobiográfico.

personaxes históricos van presentar tamén unha liña de lectura alternativa á literal na que a defensa de Galiza e dos seus intereses está por riba de calquera outra finalidade, primando, pois, a intencionalidade pedagóxica. O didactismo eríxese como función fundamental camuflado baixo unha aparencia histórica que contribúe a ampliar enormemente o espectro de verosimilitude.

As diferenzas entre os relatos ambientados en épocas cronoloxicamente máis afastadas e aqueles que están situados temporalmente nun pasado máis recente non son apenas perceptíbeis, de feito o autor emprega en todos os casos os mesmos recursos e mantén unha serie ben delimitada de liñas temáticas aínda que en ocasións os centrados na Idade Antiga conteñen unha maior carga simbólica e metafórica.

A historia en Lugrís non ten, como fomos vendo, un fin divulgativo, ou se o ten só podemos dicir que este se ve moi limitado. As referencias históricas son un elemento máis que pór ao servizo do afán aleccionador sobre Galiza e a súa particular problemática que é a pretensión básica do autor en todo momento é practicamente no conxunto da súa obra tanto literaria como xornalística.

Referências bibliográficas

- ALONSO GIRGADO, Luís e VILARIÑO SUÁREZ, María (2006). «Manuel Lugrís Freire (1863-1940), xornalista» en *Boletín da Real Academia Galega*, número 367, A Coruña: Real Academia Galega.
- CAMPOS VILLAR, Xabier (2006). *A obra narrativa en galego de Manuel Lugrís Freire*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades/Xunta de Galicia (1ª ed. 2000).
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2003). *Historia y novela: poética de la novela histórica*, RILCE, Anejo 23, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra (1ª edición 1998).
- MARINHO, Maria de Fátima (1999). *O Romance histórico em Portugal*, Porto: Campo das Letras.
- SPANG, Kurt (1995). *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.

Grande Sertão: Veredas. Leitura e tradução

Mathieu Dosse
Université Paris VIII

Palavras-chave: Tradução, leitura, teoria, *Grande Sertão: Veredas*

Resumo: A tradução, hoje em dia, não pode ser mais considerada como simples “perda”; ela é também “ganho”. Uma leitura horizontal do conjunto de traduções de *Grande Sertão: Veredas* permitiria por em evidência essa afirmação. A proposta desse trabalho não é portanto apontar os erros dos tradutores mas mostrar, ao contrário, como a multiplicidade das traduções, quando lidas de maneira horizontal, fortalece o texto original, pondo à luz sua polissemia intrínseca da forma mais concreta possível – que é a forma da tradução, uma leitura-escrita. Cada tradutor é com efeito, um leitor particular.

Hoje ainda, a tradução em geral – e tradução literária em particular – é considerada um “mal necessário”, um texto de “segunda mão” destinado ao leitor infeliz que não pode ter acesso ao texto original. No caso de Guimarães Rosa, o problema é acentuado: não raro considerado como “intraduzível”, o texto rosiano é muitas vezes apontado como um “essencial” brasileiro, cuja transposição é sujeita à suspeição, ao melhor vista com olhar incrédulo: é difícil imaginar, com efeito, que um texto de tal forma enraizado numa língua e um território tão específicos possa ser transportado alhures, possa *provocar* o leitor de forma semelhante.

Valorizar a tradução, mostrar a que ponto ela poderia não ser *perda* mas sim *ganho*, é mais que uma simples postura teórica, é um ato político iniciado de forma implícita por Antoine Berman e Henri Meschonnic há mais de vinte anos e continuado hoje por, entre outros, Lawrence Venuti, (sem esquecer o trabalho dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que de forma intuitiva já tinham elaborado uma concepção da tradução na qual não acentuavam a noção de perda inerente que sempre a acompanha).

A proposta desse trabalho é portanto dupla: uma parte procura acentuar o lado positivo da tradução; outra intenta por em prática uma forma de *leitura horizontal* de traduções, através das diversas versões existentes de *Grande Sertão: Veredas*. O trabalho de crítica de tradução, sem o qual um número de novas traduções não veria a luz do dia, é sempre necessário. Sabe-se também que algumas das primeiras traduções de *Grande sertão* (a americana e a francesa) sofrem das mais variadas imperfeições. No entanto, a proposta desse trabalho não é apontar os defeitos destas traduções, mas mostrar, ao contrário, como a multiplicidade das traduções, quando lidas de maneira horizontal, fortalece o texto original, pondo à luz sua polissemia intrínseca da forma mais concreta possível – que é a forma da *leitura-escrita*. A tradução, qualquer tradução, é, com efeito, uma leitura feita escrita, uma leitura concretizada, materializada, cristalizada no papel.

O quadro seguinte mostra uma lista cronológica das traduções feitas até hoje de *Grande Sertão: Veredas*.

- *The devil to pay in the backlands*, tradução inglesa (Estados Unidos) de James L. Taylor e Harriet de Onís, 1963

- *Grande Sertão*, tradução alemã de Curt Meyer-Clason, 1964
- *Diadorim*, tradução francesa de Jean-Jacques Villard, 1965
- *Gran Sertón: Veredas*, tradução espanhola (Espanha) de Angel Crespo, 1967
- *Grande Sertão*, tradução italiana de Edoardo Bizzarri, 1970
- *Velká Divocina: cesty*, [*Grande mata: caminhos*] tradução tcheca de Pavla Lidmilová, 1971
- *Livet är farligt, senhor: banditen Riobaldos äventyr*, [*A vida é perigosa, senhor: as aventuras do bandido Riobaldo*] tradução sueca de Jan Sjörgren, 1974
- *Gran Sertão: riberes*, tradução catalã de Xavier Pàmies, 1990
- *Diadorim*, tradução francesa de Maryvonne Lapouge-Pettorelli, 1991
- *Diepse wildernis: de wegen*, [*Profunda selva: os caminhos*] tradução holandesa de August Willemsen, 1993

Esta lista não é exaustiva. Provavelmente outras traduções, completas ou parciais, circulam de alguma forma em terras estrangeiras. Em russo, por exemplo, *Tropy po bol'chomu sertanu* [*Caminhos pelo grande sertão*], é um título à venda na internet; mas, sempre esgotado, sua existência real ainda não foi comprovada. Em espanhol, uma nova tradução, feita na Argentina por Florencia Garramuño, deve ser publicada em breve.

Não analisaremos aqui em detalhe cada tradução. Ao contrário, destacaremos a primeira frase-palavra que abre a narração, o “nonada” inicial, tão característico de Rosa, a tal ponto que alguns leitores vêem nele um neologismo. Ora, sabe-se, a genialidade do autor não está (no caso presente) na criação lexical, mas sim na utilização de uma palavra já dicionarizada mas empregada aqui numa colocação inusitada, de forma que o leitor “compreenda” a palavra, não tendo dela uma compreensão objetiva e já estereotipada (como é a leitura normal), mas participando, ao contrário, ativamente da nova “criação” da palavra, dando-lhe um sentido novo e ao mesmo tempo resgatando um sentido original, arcaico, anterior à dicionarização da mesma.

Portanto, a dificuldade de traduzir “nonada” não se refere à palavra em si (tal como ela aparece no dicionário), mas ao seu uso nesse lugar. Traduzir, como diz Mêschonnic, “o que o texto faz”, não somente o que ele “diz”. Encontrar uma palavra que aja da mesma forma que a original, que *faça* a mesma coisa, que obrigue em suma a participação do leitor de forma semelhante.

Original	– Nonada.
Inglês	It's nothing.
Alemão	Hat nichts auf sich.
Francês 1 (1965)	Foutaises!
Espanhol	– Nonada.
Italiano	“Nonnulla.
Catalão	– No res.
Francês 2 (1991)	– Que nenni.

Vê-se que a maioria dos tradutores privilegiou o sentido. A razão para tal escolha não resulta somente de uma *visão tradutiva* (o que um tradutor considera como boa tradução) mas também de uma *leitura* individual. Aliás, o tradutor alemão,

Curt Meyer Clason, com quem Guimarães Rosa manteve uma correspondência intensa, escreve em carta dirigida ao autor:

Se eu tivesse lido esse ensaio [de Paulo Rónai] antes da tradução, creio que teria compreendido muita coisa de maneira diferente e por conseguinte solucionado de maneira diferente. Principalmente a primeira e última palavra. Sem hesitar teria dito “Nichtigkeit”.¹

Quando Meyer Clason escreve “Hat nichts auf sich”, ele obviamente procura imitar um estilo falado. O primeiro tradutor francês também acentua o falar “sertanejo” de Riobaldo (o que é sem dúvida uma forma de erro de leitura). “Foutaises”, embora tenha mais ou menos o mesmo significado que “nonada”, sofre uma conotação totalmente diferente, já que a expressão vem do verbo “foutre” (literalmente, em português, “foder”). Villar esforça-se, com efeito, por fazer de Riobaldo um camponês francês (sua tradução, era de se esperar, foi extremamente mal recebida na França, quando foi lançada em 1965).

Quanto à segunda tradução francesa, “Que nenni”, pode-se dizer que a tradutora tentou buscar algo do *som*. Infelizmente a conotação é, mais uma vez, totalmente diferente: “que nenni” é uma expressão medieval, ainda usada hoje em dia, mas de forma irônica. “Que nenni”, quando usado hoje, faz sorrir. O leitor francês não cria nada, e Riobaldo transforma-se num ser “inferior” ao narratário, (o que nunca acontece no texto original: Riobaldo nunca faz rir por sua ignorância ou falta de modos).

As traduções espanhola e italiana conseguem, devido à proximidade das línguas, se aproximar muito do texto original (embora nos dois casos a palavra seja suficientemente conhecida para não *provocar* da mesma forma o leitor). Mas é, talvez, a catalã que consegue chegar mais perto, criando, ou recriando, uma expressão nova: “no res” (literalmente “não nada”).

No exemplo acima, o *sentido* é óbvio: “Nonada” é uma negação. O leitor, ainda que de forma talvez inconsciente, *compreende* a frase lida: “Não, ninharia, que nada, etc...”. No exemplo a seguir, o sentido *parece* óbvio, ao ponto que a polissemia passa quase despercebida do leitor. Neste caso, a tradução torna-se um veículo ideal, na medida em que cada tradução é uma forma, como já dissemos, de concretização de uma leitura individual.

Riobaldo se dirige a um narratário, um “ouvinte”, (que não é o leitor, mas uma personagem do livro) e que permanecerá à sombra ao longo do romance. Ainda no primeiro parágrafo diz:

“O senhor ri certas risadas...”

A frase foi assim traduzida:

- O senhor ri certas risadas... (original)
- You are smiling, amused-like... (inglês)
- Ça fait rire monsieur... (francês 1)
- Cela vous fait rire... (francês 2)
- Vossignoria ha ragione di redere... (italiano)
- El señor ríe ciertas risotadas... (espanhol)

¹ João Guimarães Rosa, *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)* – 1.ª ed. – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2003, p.159

Todas essas traduções traduzem o mesmo sentido: o de conivência entre narrador e narratário. Ambos concordam que o povo “prascóvio” é cheio de abusões, que ele é supersticioso. Se o texto fosse dito em voz alta, a ambigüidade seria imediatamente revogada: “O senhor ri *certas* risadas”; ou seja, “o senhor tem razão de rir”. Vejamos agora as traduções seguintes:

- Sie lachen so komisch, Senhor... (alemão)
- Vostè riu d’una manera... (catalão)

A diferença entre essas e as primeiras traduções é notável. A re-tradução da frase alemã seria “O senhor ri de maneira tão *komisch*, senhor”, onde *komisch* tem o sentido de *engraçado*, mas também *estranho*, até mesmo *inquietante* (como na expressão: “Komische Dinge passieren hier”). A tradução catalã, da mesma maneira, também acentua essa forma estranha de rir do narratário. Qualquer conivência desapareceu e é, ao contrário, um sentimento de estranheza que se instala entre narrador e narratário.

Indo mais longe, poderíamos aventurar-nos numa leitura talvez audaciosa do livro, na qual este narratário, que ri de forma tão estranha, seria na verdade o próprio diabo. Riobaldo estaria portanto negando – tal Mikhail Alexandrovitch Berlioz, uma das personagens que abre o romance “O Mestre e Margarida” de Bulgakov – frente ao diabo a existência do mesmo. Tal leitura não é aberrante; a identidade do narratário permanece ambígua ao longo do romance, como nesta passagem, ainda nas primeiras páginas:

“Ainda o senhor estude: agora mesmo, nestes dias de época, tem gente porfalando que o Diabo próprio parou, de passagem, no Andrequicé. Um moço de fora, teria aparecido, e lá se louvou que, para aqui vir – normal, a cavalo, dum dia-e-meio – ele era capaz que só com uns vinte minutos bastava... porque costeava o Rio do Chico pelas Cabeceiras! Ou também, que sabe – sem ofensas – não terá sido, por um exemplo, até mesmo o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá, por prazer divertimento engraçado?” (*Grande Sertão: Veredas*, p. 24)

Ambas as leituras, a de conivência e a de estranheza, estão inscritas no texto original. A tradução funciona aqui como desambiguadora de sentido, na medida em que põe à luz a polissemia do texto. O mesmo acontece com a palavra, ainda deste parágrafo, “erroso”, na qual vemos em atuação a opacidade característica do texto rosiano, que cria uma polissemia propícia à participação do leitor; leitor que tem a *obrigação inconsciente* de escolher sempre um sentido (como mostra o trabalho de Wolfgang Iser, *O ato da leitura*).

Segue a frase original e suas traduções:

- Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro.(original)
- rapport à un veau, un veau blanc errant, des yeux comme pas un, comme on avait jamais vu... et une gueule de chien. (francês 1)
- Rapport à un veau: un veau blanc, égaré, des yeux comme un humain – ça s’est vu – et avec un gueule de chien. (francês 2)
- about a calf, a stray white one, with the queerest eyes, and a muzzle like a dog. (inglês)
- Per via di un vitello: un vitello bianco, erratico, gli occhi che manco un cristiano – che era apparso; e con faccia di cane. (italiano)

- Por mor de un becerro: un becerro blanco, defectuoso, los ojos de no ser – habrás visto – y con careta de perro. (espanhol)
- Ein weisses Kälbchen, halb missraten, mit Augen, die keine waren, obendrein hatte es ein Maul wie ein Köter. (alemão)

Stray, halb mißraten, errant, defectuoso, errático, égaré, errátós. Seis traduções que podemos classificar em dois grupos: de um lado *stray, errant, errático e égaré*; do outro *Halb mißraten e defectuoso*.

No *Léxico de Guimarães Rosa* de Nilce Sant’Anna Martins, apenas aparecem os sentidos “falho, defeituoso, monstruoso”. Mas as traduções mostram que outros sentidos também podem ser lidos (pouco importando o que o autor quis por na palavra: o que vale, aqui, é o que o leitor faz dela). Com efeito, “erroso”, embora sido criado por “erro+oso”, contém em si, de forma implícita *erradio, eroso e errado*. Graças às traduções vemos que a polissemia do texto rosiano é ainda maior que aquela contida num léxico.

Abrangendo a frase, vemos que a expressão “olhos de nem ser” – que significa ao mesmo tempo “olhos de nenhum ser” (ou “olhos que não são”) e “olhos *que nem* um ser” (expressão, pois, que significa uma coisa e seu contrario, como é tão comum na prosa rosiana) – também perdeu sua polissemia. Em francês, por exemplo, uma tradução escolheu um sentido (“des yeux comme pas un”) e outra escolheu outro (“des yeux comme un humain”).

Poderíamos ressaltar que na tradução francesa de Lapouge-Pettorelli, a “máscara de cachorro” se transformou num simples “gueule de chien”. A expressão “masque de chien” teria a mesma força em francês do que em português (sem dúvida a tradutora pensou que “máscara de cachorro” fosse uma expressão corriqueira no Brasil). Mas não é a proposta dessa apresentação fazer uma crítica de tradução tradicional. Sem dúvida, algumas dessas traduções que apresentamos são obviamente “fracas” (por exemplo, a tradução americana e a primeira tradução francesa). São essas resultado de uma leitura parcial do original (em palavras mais cruas: uma leitura que não percebe a força do texto). Criticar essas traduções é uma tarefa necessária, sem a qual as traduções não progrediriam, ou o fariam de forma mais lenta. Tentamos apenas mostrar que mesmo a pior tradução é uma leitura que de alguma forma está inscrita no texto original. Como testemunha de uma leitura individual, mesmo a tradução “fraca” tem valor, pois o conjunto das traduções sempre acrescenta à riqueza do original. Nisso, ao contrário do senso comum, a tradução não é só perda, mas sim “ganho”.

O texto rosiano, com sua polissemia galopante, sempre em expansão – como o prova a leitura de suas traduções – obriga o leitor a participar constantemente da criação do sentido. Esta é sem dúvida uma de suas grandes qualidades, o que autoriza sempre novas leituras, sejam elas leituras de tradutores ou não. Uma cartografia das traduções de *Grande Sertão: veredas* ainda estar por ser feita; tal trabalho contribuiria com certeza a novas leituras da obra, pois momentaneamente *deslocado*, o texto rosiano apresentaria faces novas, faces inscritas no seu mais profundo íntimo, mas talvez ainda não descobertas.

Referências bibliográficas

- ROSA, João Guimarães (2001). *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (1 ed., 1956).
- _____. (1963) *The devil to pay in the backlands*, tr. James L. Taylor e Harriet de Onís. New York: Alfred A. Knopf.
- _____. (1964) *Grande Sertão*, tr. Curt Meyer-Clason. Köln. Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- _____. (1965) *Diadorim*, tr. Jean-Jacques Villard. Paris: Albin Michel.
- _____. (1967) *Gran Sertón: Veredas*, tr. Angel Crespo. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1970) *Grande Sertão*, tr. Edoardo Bizzarri. Milan: Feltrinelli.
- _____. (1971) *Velká Divocina: cesty*, tr. Pavla Lidmilová. Praga: Mladá Fronta.
- _____. (1974) *Livet är farligt, senhor: banditen Riobaldos äventyr*, tr. Jan Sjörgren. Stockholm: Fórum.
- _____. (1990) *Gran Sertão: Riberes*, tr. Xavier Pàmies. Barcelona: Edicions 62.
- _____. (1991) *Diadorim*, tr. Maryvonne Lapouge-Pettorelli. Paris: Albin Michel.
- _____. (1993) *Diepse wildernis: de wegen*, tr. August Willemssen. Amsterdam: Meulenhoff.
- _____. (2003) *Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)* – 1. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. (2003) *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri* – 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BERMAN, Antoine (1984) *L'épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Paris: Gallimard.
- _____. (1985) *La Traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- _____. (1995) *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- ISER, Wolfgang (1974) *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins.
- _____. (1974) *The implied reader: Patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna, (2001) *O Léxico de Guimarães Rosa* – 2. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- MESCHONNIC, Henri (1973) *Pour la poétique II*. Paris: Gallimard.
- _____. (1999) *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- VENUTI, Lawrence (1994) *The translator's invisibility: A history of translation*. London: Routledge.

A escrita em mosaico: Machado de Assis e as crônicas de *A Semana*

Osmar Pereira Oliva¹

Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes

Palavras-chave: crônica, Machado de Assis, recepção, literatura, história

Resumo: Nascida com o folhetim, a crônica do século XIX abordava os mais diversos temas, do trivial ao sério, dos acontecimentos sem importância aos mais graves. Machado de Assis, por muito tempo, foi incompreendido pelos seus leitores e grande parcela de críticos dedicados à sua obra, pois tinham dificuldade de encontrar engajamento ou preocupação política na produção desse autor. As crônicas de “A Semana”, no entanto, revelam não somente uma intensa reflexão sobre os acontecimentos importantes do Brasil oitocentista mas também o desenvolvimento de técnicas de construção narrativa, à semelhança de um mosaico, cuja reflexão aparece fragmentada nos vários assuntos de que trata o cronista.

Durante mais de quarenta anos, Machado de Assis dedicou-se a escrever crônicas para os jornais brasileiros, cujo início deu-se em 1861, com os “Comentários da Semana”, sob os pseudônimos de Gil ou M. A. e finalizando sua produção em 1900, com as crônicas de “A Semana”, publicadas pelo “Gazeta de Notícias”, sem assiná-las. Ao todo, somam-se aproximadamente seiscentos e quatorze textos. Dessa vasta produção, as crônicas em que assinou como Lélío foram organizadas por Raimundo Magalhães Júnior, pela Ediouro, sem data, com prefácio e notas. Esse mesmo crítico organizou, também, pela Ediouro e sem data, as crônicas “A+B” e “Bons Dias”, publicadas de 1886 a 1889. Nos dois livros, Magalhães Júnior contextualiza a sociedade brasileira à época em que Machado escreveu essas crônicas, de forma bastante abreviada, sem desenvolver reflexões sobre estilo, estética, temas e técnicas de construção das narrativas. Em ambos os livros, o crítico reproduz as crônicas machadianas seguidas de notas de rodapé que esclarecem ao leitor referências intertextuais com a bíblia e com autores e obras de diversas nacionalidades, além de referências históricas, principalmente aquelas da época em que as crônicas foram escritas. Um estudo mais amplo foi realizado por Magalhães Júnior em *Machado de Assis desconhecido*. Nesse livro, ainda que não tenha feito um recorte específico, seja por período de publicação das crônicas ou pelo jornal em que foram publicadas, o crítico desenvolve interessantes análises de poemas e crônicas machadianas que tematizaram o culto cívico a Tiradentes, questões relacionadas à política brasileira, à Guerra do Paraguai, à abolição da escravatura e à religião. É importante ressaltar, também, a ênfase dada na poética das crônicas, pois Magalhães Júnior discute as repetições, as deturpações de citações e o espírito associativo como estratégias de construção dos textos machadianos, o que muito nos interessa, já que a nossa proposta de interpretação das crônicas de “A Semana” caminha nessa mesma direção.

Em 1959, Agrippino Grieco publica *Machado de Assis*, pela José Olympio. Com estudos variados, Grieco dedica o capítulo 28 às crônicas de “A Semana”. Para esse crítico, as crônicas machadianas destinavam-se mais a intelectuais do que a

¹ Agradecemos o apoio da FAPEMIG e da Unimontes para a participação neste congresso internacional de lusitanistas.

homens do povo devido ao estilo ensaístico e reflexivo desses textos; até mesmo as pilhérias tinham sua complexidade para serem decifradas. Segundo Grieco (1959: 110),

muitos dos temas de Machado aturdiriam os seus consumidores dominicais, pobres burgueses desejosos de uma leitura amena, que lhes desse prazer no repouso de uma espreguiçadeira de varanda, e o prosador, não porque fosse fundamentalmente funéreo e mau, mas porque passara os olhos em Swift, preferia falar-lhes de remédios, úlceras, sarnas, erisipela, hidropsia.

Muitas de suas crônicas tematizaram a morte, as doenças, as catástrofes humanas e naturais, como os terremotos e guerras no Oriente ou o canibalismo no interior de Minas Gerais, fatos que espantariam o leitor ingênuo e garantiriam a Machado, pelos assuntos macabros, o epíteto de joalheiro do horrível, nas palavras de Grieco.

Pela Editora Agir, em 1963, Eugênio Gomes apresenta um breve estudo crítico da produção cronística de Machado de Assis que consideramos mais esclarecedor do que os prefácios de Raimundo Magalhães Júnior. Esse estudo é precedido de comentários sobre a situação histórica do surgimento da imprensa e do folhetim no Brasil. Mesmo assim, são poucas crônicas abordadas e o estudo crítico não é aprofundado.

Lúcia Granja, com seu livro *Machado de Assis, escritor em formação – à roda dos jornais* (2000), dedicou-se ao estudo bastante enriquecedor das crônicas produzidas na década de 60, privilegiando, segundo suas próprias palavras, “a análise das técnicas narrativas, a presença do narrador volúvel e não confiável que faria parte de sua melhor prosa de ficção, o tom dialogal que chega mesmo a incluir a participação do leitor, a intertextualidade paródica com a tradição, o desenvolvimento, enfim, da literariedade.” (p. 12). Foi esse estudo que direcionou, em certo sentido, a metodologia que empreguei para a minha análise das crônicas de “A Semana”, uma vez que me interessou mais o texto em si do que as referências históricas que alguns críticos se esforçam em adicionar nas edições que contêm notas de rodapé, como é o caso, também, de John Gledson.

Esse machadianista revela o seu grande interesse também pelas crônicas do autor de *D. Casmurro*. Em 1996, Gledson publica, pela Hucitec, uma edição das crônicas que Machado escreveu entre 1892 e 1893. Segundo o crítico inglês, sua intenção é editar todas as crônicas de “A Semana” em três volumes. No entanto, até a presente data, nenhuma publicação nova de sua autoria surgiu nesse sentido, salvo o capítulo 7 do livro *Por um novo Machado de Assis*, no qual Gledson retoma o texto introdutório do que ele afirmou ser o primeiro volume, com alguns poucos reajustes. Esse livro foi publicado em 2006, pela Companhia das Letras, e traz outros estudos sobre contos e romances. Portanto, já são mais de 10 anos de lacuna da publicação do “primeiro volume” das crônicas de “A Semana”. Cabe ressaltar que o trabalho de John Gledson seguiu a mesma metodologia utilizada por Magalhães Júnior, ou seja, trata-se da edição das crônicas com notas de rodapé que esclarecem citações literárias e referências históricas, mas nenhuma discussão estética ou de estratégias de construção narrativa.

Em 2006, Alfredo Bosi publica, pela Companhia das Letras, o livro *Brás Cubas em três versões – estudos machadianos e, curiosamente, o segundo capítulo é um estudo das crônicas machadianas em que as questões políticas são os temas principais*. Ao mesmo tempo que analisa o contexto histórico de transição do Império para a República, Bosi discute, também, as reflexões que o criador de Quincas Borba tece sobre finanças, a partir das opiniões provindas dos políticos que Machado

conhecia bem de perto, pois era fascinado pelas reuniões legislativas, como afirma Bosi (2006: 60):

O cronista continuou a passar horas nas galerias das Câmaras mesmo depois de ter se apartado fisicamente do seu posto juvenil de observador parlamentar. (...) Temos a impressão do espetáculo e a respectiva reação do espectador. Nenhum conteúdo, só a forma da pura encenação. Nenhuma idéia, nenhum projeto sólido, só a qualidade sonora das falas: macias e polidas no Velho Senado; bulhentas na Câmara, “bonita agitação”; berradoras, enfim, na intendência republicana.

À semelhança de um colibri, metáfora utilizada pelo próprio cronista, Machado de Assis “saltou, esvoaçou, brincou, tremulou, pairou e espanejou” sobre os mais diversos assuntos, dos mais simples e triviais aos mais complexos e graves, incluindo política, economia, sociedade, religião, entre tantos outros temas. Nascida junto com o jornal, como afirma Eugênio Gomes (1963: 6 e 7), a crônica literária adquiriu uma modulação lírica e evasiva, afastando-se do foco meramente social ou político para tornar-se essencialmente entretenimento. Com a liberdade de escrever sobre os mais diversos assuntos, fossem eles vividos, observados, ouvidos de terceiros ou glosados de outros jornais, Machado de Assis exercitou o seu potencial criativo nos folhetins, o que contribuiu decisivamente para a sua maturidade como romancista e cronista, sobretudo. No entanto, essa mesma liberdade de criação não foi compreendida por muitos leitores e críticos do século XIX e ainda outros nos dias atuais, o que suscitou a pecha de absenteísta atribuída ao autor de *Esau e Jacó*. Obviamente, essa imagem tem sido, há muito, desconstruída com vários estudos que demonstram o envolvimento de Machado de Assis com a sociedade do seu tempo. Exemplificando essa incompreensão, Eugênio Gomes (1963: 10) cita a opinião de Tito Lívio de Castro:

... nesses folhetins a conclusão é a mesma. São intrigas, fantasias sem gosto, nuas de significação, não revelam estudo, observação, nada! Simples contos para um dia. Seguem quase todos nos passos do Sr. Machado de Assis, o escritor que está mais deslocado na época em que vive. O Sr. Machado de Assis escreve sobre tudo, contanto que seja um despropósito; sobre *uma mosca azul*, sobre *a filosofia de uma aranha*, sobre *a igreja do diabo*. (...) Há um certo grupo que chama a isso uma soberba imaginação!

A crítica de Tito Lívio baseia-se na falta de verossimilhança e nos desarranjos estruturais da narrativa, portanto, de ordem realista naturalista. O que Machado de Assis realizava em suas crônicas era exatamente a pluralidade narrativa, a junção de vários assuntos e narradores no mesmo texto, as digressões temporais e psicológicas, as múltiplas vozes, o que, muitas das vezes, tornava o texto híbrido quanto ao gênero, pois tornava-se inclassificável como poesia, epístola, conto ou crônica. Dominado o estilo, com uma técnica de construção narrativa inconfundível, os seus derradeiros escritos para o “Gazeta de Notícias” já prescindiam de assinatura; não era mais segredo para seus leitores quem escrevia e fazia reflexões sobre os fatos ocorridos durante a semana.

Em seus comentários sobre a obra de John Gledson, outro machadianista, Hélio de Seixas Guimarães, aponta com propriedade a técnica apurada de construção da crônica machadiana, uma vez que a reflexão social refinada do já consagrada romancista jazia nas camadas mais baixas da aparente narrativa do cotidiano. Quase sempre, os textos de Machado de Assis não eram apenas comentários dos fatos ocorridos na semana. Os fios da trama puxavam outros acontecimentos, de ordem reli-

giosa, filosófica, econômica, política ou mesmo literária, a fim de conduzir o bom leitor, o seu ideal leitor a um raciocínio mais crítico e, assim, desestabilizá-lo. Nesse sentido, Machado de Assis foi

Um escritor profundamente irônico, que intencionalmente inscreveu, sob a superfície dos seus textos, níveis de sentido que contrariam sistematicamente tudo o que está dito na superfície, cabendo ao leitor juntar e montar as peças, para extrair um sentido que muitas vezes se estabelece na contramão das percepções dos próprios narradores. (GUIMARÃES, 2007: 262)

Aí residem a originalidade e a complexidade da crônica machadiana, que junta assuntos diferentes, aparentemente desconexos, porém interligados, na estrutura mais profunda, pelos comentários sérios sobre a sociedade, a política e a economia do Brasil oitocentista, algumas vezes em comparações com eventos semelhantes que estavam ocorrendo ao mesmo tempo em outros países. Nascida com o folhetim, a crônica do século XIX abordava os mais diversos temas, do trivial ao sério, dos acontecimentos sem importância aos mais graves. Machado de Assis, por muito tempo, foi incompreendido pelos seus leitores e grande parcela de críticos dedicados à sua obra, pois tinham dificuldade de encontrar engajamento ou preocupação político-econômica na produção desse autor. As crônicas de “A Semana”, no entanto, revelam não somente uma intensa reflexão sobre os fatos importantes do Brasil daquela época mas também o desenvolvimento de técnicas de construção narrativa que dificultou aos seus leitores a compreensão dos comentários históricos, econômicos e políticos que realizava, pois suas crônicas se elaboravam com assuntos aparentemente desconexos, à semelhança de um mosaico, cuja reflexão aparece fragmentada nos vários acontecimentos a que se refere.

No livro *À roda de Machado de Assis – ficção, crônica e crítica*, organizado por João Cezar de Castro Rocha (2006), há um capítulo dedicado ao Machado cronista, 12 capítulos dedicados exclusivamente aos romances e 3 capítulos a contos desse autor. O capítulo “Machado de Assis: folhetim e crônica”, de Marcus Vinícius Nogueira Soares, discute o surgimento da crônica nos jornais, em notas de rodapé, como um texto em tudo diferente do restante do jornal, que se construía com assuntos tão diferentes entre si e quase nenhuma ligação entre as partes, o que garantiu ao novo gênero a pecha de “gênero menor”. No entanto, Soares destaca que Machado de Assis percebera a necessidade de dar coesão às partes por meio de diálogos com o leitor, explicando a própria criação cronística ou informando os significados de linhas pontilhadas para demarcar a mudança de assunto; ou utilizando conectivos, de forma que “os fatos são encadeados textualmente através de ganchos, ou seja, determinado aspecto mencionado no tratamento de um assunto serve de elo para a introdução de outros.” (SOARES, 2006: 381).

O crítico ressalta que os “ganchos” também assumem caráter irônico em muitas crônicas, de forma que o leitor deve mesmo procurar o sentido verdadeiro nas camadas mais profundas do texto machadiano. Um outro dado importante no texto de Soares é a comparação que faz da participação de José de Alencar como cronista com Machado de Assis. Isso o crítico faz a partir de considerações de Gustavo Corção², para o qual há cronistas que se submetem aos fatos e outros que se servem dos

² Referência ao texto crítico de Gustavo Corção presente na edição da obra completa de Machado de Assis, organizada por Afrânio Coutinho para a Nova Aguilar.

fatos para superá-los ou para tecer divagações. Assim, Alencar estaria mais para o primeiro caso, enquanto Machado teria assimilado e exercido conscientemente a segunda estratégia – crônica mais ficcional do que documental. Seguindo opiniões de Corção, Soares afirma que “há nas crônicas machadianas um afastamento gradativo do lastro documental e uma ênfase cada vez maior na autonomia dos comentários. Contudo, isso não significa uma fuga ‘à ordem dos tempos’.” (SOARES, 2006: 388)

Dessa forma, em vez de perseguir as referências históricas ou documentais que constituem a poética das crônicas publicadas em “A Semana”, privilegiamos em nosso estudo a fragmentação da narrativa, as citações de autores e obras com os quais Machado de Assis tinha alguma afinidade estética e, essencialmente, procuramos discutir as metamorfoses dos narradores. Esses recursos tornam suas crônicas polifônicas, e, quase sempre, de difícil compreensão, uma vez que, em um mesmo texto, são agenciados assuntos diversos, aparentemente desarticulados e sem coerência. No entanto, ao ler com mais atenção as crônicas, é possível estabelecer uma linha de reflexão em profundidade e compreender, com clareza, a argumentação, pelo viés da ironia, do humor ou da crítica social, que Machado de Assis soube tão bem elaborar, nesse jogo de esconder e revelar. O estudo completo dessas crônicas encontra-se em fase de conclusão para publicação, com o mesmo título desta apresentação.

Machado de Assis e a República

Cinco anos após a proclamação da República, Machado de Assis escreveu para o Jornal Gazeta de Notícias, do Rio de Janeiro, a primeira crônica sobre a resistência a esse regime de governo, segundo acreditavam muitas pessoas importantes do século XIX. Tal resistência, liderada por Antônio Conselheiro, ocupará as páginas de 04 crônicas de Machado de Assis: 22 de julho de 1894, 6 de dezembro de 1896, 31 de janeiro de 1897 e 14 de fevereiro de 1897, o que demonstra a importância dessa revolta para o cenário nacional e, especialmente, para o autor de *D. Casmurro*. Para a sociedade da época, e para o governo recém-instalado, o fanático Conselheiro e seus milhares de fiéis sertanejos representavam uma ameaça; para Machado de Assis, essa efervescência ignorante e religiosa significava inspiração para a poesia e para a epopéia; era um evento importante contra a monotonia que tomava as almas no final do século.

No dia 22 de julho de 1894, a crônica inicia com a informação de um telegrama da Bahia de que o Conselheiro se encontrava em Canudos com 2.000 homens perfeitamente armados. E o cronista avisa aos leitores: “Não lhe ponha nome algum, que é sair da poesia e do mistério. É o Conselheiro, um homem, dizem que fanático, levando consigo a toda parte aqueles dous mil legionários.” (Assis, 1961: 143, vol. 2) os jornais e os telegramas dizem que são criminosos, “Para nós, artistas, é a renascença, é um raio de sol que, através da chuva miúda e aborrecida, vem dourar-nos a janela e a alma. É a poesia que nos levanta do meio da prosa, chilra e dura deste fim de século.” (Assis, 1961: 144, vol. 2)

Numa referência clara ao Romantismo, Machado de Assis afirma que Antônio Conselheiro e seus homens são os piratas dos poetas de 1830; para os poetas de 1894, aí estaria matéria nova e fecunda para ser cantada. Do ponto de vista de um artista, o cronista contesta o que dizem telegramas e papéis públicos sobre os revoltosos da Bahia; eles não seriam criminosos, senão, uma “legião de aventureiros galantes, audazes, sem ofício nem benefício, que detestam o calendário, os relógios, os impostos, as referências, tudo o que alinha e apruma.” (Assis, 1961: 145, vol. 2)

Como se pode notar, Machado de Assis discute a Revolta de Canudos a partir do que ela pode contribuir para a criação ficcional, mas não deixa de transparecer uma certa sedução pelo poder que Antônio Conselheiro exerce sobre seus seguidores e, sobretudo, parece compreender a reação desses homens a tudo que é instituído, disciplinado. Assim, eles não são marginais fora-da-lei, mas sujeitos avessos à vida social e suas regulamentações e hipocrisias. De uma certa forma, Machado justifica o banditismo do Conselheiro e seus seguidores pois, à semelhança dos piratas do Romantismo, em busca de aventuras e vida livre, eles precisavam comer e amar, por isso assaltavam as pessoas e roubavam as moças. Ao final dessa crônica, o cronista conclama outros poetas a compor versos extraordinários e rimas inauditas, epopéias de mil estrofes para esses novos heróis, o que reforça o sentido lendário e épico que Machado atribui ao líder de Canudos e seus sequazes.

Dois anos depois, em 6 de dezembro de 1896, outra crônica é publicada com o mesmo assunto. Machado apelava aos leitores de *A Semana*: “Antônio Conselheiro é o homem do dia...” (Assis, 1961: 346, vol. 3), capaz de seduzir 3 mil pessoas só com uma palavra de fé. Ainda que não seja digno de imitação – considerado até detestável – Antônio Conselheiro é alguém para quem se deve tirar o chapéu, ironiza o cronista. Segundo este, o poder de liderança e sedução daquele homem é superior ao dos políticos que reúnem 3 mil pessoas nos dias de eleições, mas que logo se dispersam, enquanto os revoltosos seguem o Conselheiro no meio do mato, sobrevivendo de frutos e de caça, de doações e de assaltos, batendo-se até a morte em defesa de seu “Messias” e de sua causa.

Nessa crônica, Machado informa que os telegramas publicaram que Antônio Conselheiro bate-se para destruir as instituições republicanas. Nesse sentido, é comparado ao General Boulanger³, “adaptado ao meio, isto é, operando no sertão, em vez de o fazer na capital da República e na Câmara dos Deputados, com eleições sucessivas e simultâneas.” (Assis, 1961: 346, vol. 3) A crônica é elaborada por meio de hipóteses, segundo as quais Antônio Conselheiro desejaria possuir a Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco e o resto para o norte e para o sul e até o Rio de Janeiro. No entanto, Machado aponta que Canudos era, na realidade, o lugar onde os revolucionários encontravam-se entrancheirados. O que ser percebe, nesta e nas demais crônicas sobre Canudos, é que Machado apresenta sempre um ponto de vista diferente daquele que os telegramas e jornais veiculavam na época. Pelo viés da ironia, o cronista afirma que, fosse ele também um profeta, como o Conselheiro era tido, ficaria mesmo no sertão, onde levantaria a sua cidade e a sua igreja: “Venerado como profeta, obedecido como chefe de Estado, investido de ambos os gládios, com as chaves do céu e da terra na gaveta, Antônio Conselheiro verá o seu poder definitivamente posto? Como tudo isto é sonho, sonhemos que sim (...)” (Assis, 1961: 351, vol. 3) Percebemos que Machado de Assis analisa com certo distanciamento a ameaça que a Revolta de Canudos ofereceria à República. Para o autor de *D. Casmurro*, o conselheiro era apenas um homem capaz de seduzir multidões e pregar a sua religião, mas insuficiente para abalar o regime recém-instalado.

³ Referência a um outro reacionário, Georges Ernest Jean-Marie Boulanger, general francês, nascido em 29 de abril de 1837, em Rennes, e morto em 30 de setembro de 1891, em Ixelles, Bélgica. É conhecido por ter abalado a Terceira República, sustentado por um movimento revolucionário que recebeu o nome de boulangismo.

Em 31 de janeiro de 1897, outra crônica é dedicada à Revolta de Canudos. Segundo o cronista, “Os direitos da imaginação e da poesia hão de sempre achar inimiga uma sociedade industrial e burguesa. Em nome deles protesto contra a perseguição que se está fazendo à gente de Antônio Conselheiro. Este homem fundou uma seita a que se não sabe o nome nem a doutrina. Já este mistério é poesia.” (Assis, 1961: 401, vol. 3) A existência de um grupo de rebeldes que é liderado por um homem considerado fanático alimentava o imaginário dos que viviam nas capitais. No Rio de Janeiro, os jornais jamais silenciaram a respeito desses sertanejos. Alguns informavam aos seus leitores que Antônio Conselheiro matou muita gente, famílias inteiras que o não queriam acompanhar. Outros afirmavam que esse homem se apresentava como uma encarnação de Cristo. Essas notícias são todas verdadeiras? Questiona o cronista. Segundo Machado, se fosse organizada uma comissão para ir à Bahia estudar a Revolta, voltaria com pelo menos três opiniões diferentes, o que põe em relevo as falácias que são divulgadas pelos jornais da época a respeito desse evento. Desta forma, “Não se sabendo a verdadeira doutrina da seita, resta-nos a imaginação para descobri-la e a poesia para floreá-la.” (Assis, 1961: 404, vol. 3) E é esse mistério que oferece ao cronista inspiração para as suas crônicas, e, aos jornalistas, matéria constante e atraente para seus leitores; afinal, Antônio Conselheiro não é só um fora-da-lei do sertão, é também uma espécie de Messias, que agrega milhares de fiéis. Ele representava para o homem sofrido do sertão o sonho de uma vida mais digna e feliz, em uma terra prometida.

Machado de Assis afirma que não estaria interessado nos conselheiristas nem em seus simpatizantes, mas sim no conselheirismo, “e por causa dele é que protesto e torno a protestar contra perseguição que se está fazendo à seita. Vamos perder um assunto vago, remoto, fecundo.” (Assis, 1961: 405, vol. 3) Em outras palavras, o cronista diz que o que lhe interessa é a doutrina arrebatadora e apaixonada desse líder. A perseguição acabará com a seita, derrubará o apóstolo e restabelecerá a paz no sertão. Com a paz, virá também a monotonia à nossa alma, afirma o cronista. A agitação em Canudos movimentava o imaginário da nação e ameaça a República, na opinião de alguns, mas a repressão acabará também com “a água fresca da poesia e da imaginação.” (Assis, 1961: 406, vol. 3) Assim, poetas, cronistas, demais artistas terão que se voltar para os desastres elétricos de Santa Tereza, roubos, contrabandos e outras anedotas sucedidas nas quinta-feiras para serem esquecidas nos sábados. O que Machado lamenta e contra o que protesta é a perda da fonte de inspiração que a Revolta de Canudos oferece.

A última crônica sobre essa Revolta é datada de 14 de fevereiro de 1897. Machado a inicia com um tom profético, vaticinador: “Conheci ontem o que é a celebridade”, e relata a história de uma mulher que, acompanhada de sua filhinha, procurava os jornais que estampavam a fotografia do Conselheiro, sem mesmo lhe saber o nome, era apenas “o homem que briga lá fora”. Aqui, Machado critica os ignorantes leitores que desconhecem a realidade dos fatos: “A celebridade, caro e tapado leitor, é isto mesmo. O nome de Antônio Conselheiro acabará por entrar na memória desta mulher anônima, e não sairá mais.” (Assis, 1961: 413, vol. 3) O cronista aproveita para informar ao seu leitor sobre as suas impressões de leitura da obra *Sertão*, de Coelho Neto; por meio de breves comentários sobre cada narrativa, Machado de Assis expõe suas opiniões a respeito da obra desse escritor e espera que, extinta a seita e agente de Canudos, Coelho Neto nos dê um quadro daquela vida, que nada tem de fim-de-século, e completa:

“Ora bem, quando acabar esta seita dos Canudos, talvez haja nela um livro sobre o fanatismo sertanejo e a figura do Messias. Outro Coelho Neto, se tiver igual talento, pode dar-nos daqui a um século um capítulo interessante, estudando o fervor dos bárbaros e a preguiça dos civilizados, que os deixaram crescer tanto, quando era mais fácil tê-los dissolvido com uma patrulha, desde que o simples frade não fez nada. Quem sabe?” (Assis, 1961: 416, vol. 3)

O que Machado deseja cumpriu-se com a excelente obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, tão próximo do que almeja o bruxo do Cosme Velho, além de tantas outras narrativas e filmes que representaram aquela revolta. Enfim, a última crônica que trata desse assunto reafirma dois pontos discutidos em nosso percurso de leitura. Primeiro, a dimensão inspiradora que essa revolução possui, oferecendo aos escritores ação, sentimento, bravura, fê, lealdade e tantos outros elementos estruturadores da poesia, do drama e da narração. Segundo, a opinião contestadora de Machado de Assis, que, já intelectual respeitado, com uma consolidada carreira de escritor, jornalista e funcionário público, oferece ao público leitor uma versão diferente do que os telegramas, jornais e demais papéis públicos veiculavam sobre Antônio Conselheiro e sua gente. Com o seu estilo truncado e uma “leve” borduna na mão, o criador de Brás Cubas inquire o leitor e a sociedade daquela época e ainda a de hoje: O que o simples frade fizera? Nada? Quem sabe?

República, patriotismo, socialismo

Em crônica de 5 de junho de 1892, o narrador da crônica a inicia estabelecendo de imediato um diálogo com a cultura popular, por meio da paráfrase do ditado “De boas intenções o inferno está cheio”, para comentar a organização de um Clube Cívico, destinado a desenvolver o sentimento de patriotismo entre os brasileiros. Machado de Assis afirma que as iniciativas são louváveis, mas que os resultados podem ser insignificantes. Isto porque a idéia de República Federativa do Brasil ainda é um problema para o povo brasileiro, considerando que cada Estado gozava de plena autonomia, não raras vezes se batendo em busca da independência absoluta em relação ao restante do país, como a Revolta no Rio Grande do Sul, tantas vezes referida nas crônicas machadianas. Nas palavras do cronista, “Há um patriotismo local, que não precisa ser desenvolvido, é o das antigas circunscrições políticas, que passaram à república com o nome de Estados. Esse desenvolve-se por si mesmo, e poderia até prejudicar o patriotismo geral, se fosse excessivo, isto é, se a idéia de soberania e independência dominasse a de organismo e dependência recíproca; mas é de crer que não.” (Assis, 1961: 44, vol. 1)

Em seguida, o cronista comenta, meio aturdido e confundido, o fato de um ministro federal fazer alguma recomendação ao presidente da União, o que provocou resposta indignada deste, que não reconhecia autoridade do ministro. O que se apresenta como problema são as opiniões divergentes sobre a idéia de soberania, de federação, pois que não há ainda o sentimento de unidade nacional. Com um tom menos sério, o cronista brinca com a palavra *coestaduno* – conterráneo, que é do mesmo estado; pode ser que logo se acostumarão ao novo adjetivo, mas, “por enquanto, escondo-me nas saias da ama-seca. *Coestaduno* tem os olhos muito arregalados. *Coestaduno* quer *comer eu*.” (Assis, 1961: 46. vol. 1)

Na mesma perspectiva de outras crônicas, em que mais de dois assuntos são matéria do mesmo texto, o cronista inicia a reflexão sobre patriotismo, passa para federação, depois para o direito de propriedade e, por último, de maneira abreviada,

o socialismo no Brasil⁴, o que provoca o efeito de escrita em mosaico, cujas partes compõem uma idéia mais geral, apesar de parecer ao leitor que está tudo muito disperso e sem sentido. Machado refere-se à possibilidade de, em breve, ver, com a criação do distrito federal, a constituição de uma nova assembléia, da qual espera uma decisão política e sensata para impedir as demolições de casas velhas. Segundo ele, somente no mês anterior foram condenadas mais de quarenta casas, entre as quais duas eram do próprio cronista. A crônica questiona, ainda, a autoridade dos engenheiros que emitem pareceres divergentes sobre as demolições, o que implica interesses particulares influenciando nessas decisões.

O que parece insignificante, dito em um único parágrafo, é, a meu ver, a chave de interpretação da crônica, pois trata da reunião ocorrida na semana, com a presença de proprietários e operários, “a fim de protestar contra uma postura; fato importante pela definição que dá ao socialismo brasileiro.” (Assis, 1961: 47. vol. 1) É, pois, uma reunião de reivindicações e de protestos, primeiras manifestações do Socialismo no Brasil, que deixaram aterrada parcela da sociedade oitocentista. Por meio do narrador da crônica, Machado de Assis apresenta o que parece ser a sua opinião a respeito do Socialismo, ainda que o faça de uma maneira truncada, metafórica, ou por difíceis analogias. Assim, segundo ele, “as idéias diferem dos chapéus, ou que os chapéus entram na cabeça mais facilmente que as idéias, (...) que a necessidade das cousas é que traz as cousas, e não basta ser batizado para ser cristão.” (Assis, 1961: 47, vol. 1).

Ao elaborar essas imagens com um artifício barroco, conceptista, Machado de Assis aponta as dificuldades dos brasileiros em lidar com esse novo sistema, ou seja, aceitar as filosofias do Socialismo não é tão fácil quanto colocar um chapéu na cabeça. No entanto, esse modo de pensar é necessário ao Brasil. Por outro lado, e o que é mais importante nessas imagens, é que não basta aceitar ou dizer ser socialista para colocar em prática essas idéias que pretendiam o bem coletivo, a distribuição igualitária de rendas e benefícios. Em outras palavras, Machado de Assis prenunciava a má interpretação que foi feita desse sistema, o que de fato ocorreu de maneira generalizada e equivocada onde o socialismo chegou.

No dia 20 de outubro de 1895, o assunto retorna à crônica machadiana, por ocasião da suposta⁵ visita ao Brasil de Luísa Michel⁶. O narrador cria então situações ficcionais que poderiam ser passíveis de ter acontecido nessa data. São entrevistas com Luísa Michel. Primeiro, a de Luís de Castro, repórter do *Gazeta de Notícias*; depois a de um empresário de teatro; em seguida, a de um poeta, que lhe oferece um livro intitulado *Dilúvios Sociais*. Entre outras visitas que a divulgadora das idéias socialistas recebe, destaca-se a de uma comissão de proprietários de casas de aluguel, que lhe solicita ajuda no combate às atitudes dos inquilinos, que se organi-

⁴ A Primeira Associação Internacional dos Trabalhadores foi criada em Londres, no ano de 1864. Os principais pensadores do sistema socialista foram, entre outros Karl Marx e Friedrich Engels.

⁵ Não encontrei registros da visita de Luísa Michel ao Brasil, o que me faz supor que a crônica é essencialmente ficcional quanto a esse aspecto. Cabe ressaltar que, em fevereiro de 1890, um grupo de anarquistas, creio que com outros ideais, parte de Gênes em direção ao Brasil, precisamente ao Estado do Paraná, onde é fundada a colônia anarquista *A Cecília*, próxima de Palmeiras. A população dessa comunidade era essencialmente masculina, em torno de 300 membros. A experiência do comunismo libertário e do amor livre terminou em 1894, devido às dificuldades materiais, afetivas e sexuais, por causa do pequeno número de mulheres nessa comunidade.

⁶ Luíza Michel nasceu em Troyes (20/04/1833), e faleceu em Marselha, França (10/01/1905). Foi professora e anarquista. Desenvolveu atividades de conferencista, jornalista, escritora, poetisa e revolucionária. Dedicou sua vida aos humildes, lutou por eles na Comuna de Paris e foi presa muitas vezes.

zam, resistem a pagar altos preços pelos aluguéis. Essa narração da comissão faz Luisa Michel concluir que a sua vinda ao Brasil já não faz sentido, devido ao andamento das revoltas dos oprimidos:

Luiza Michel aproveita uma pausa da comissão para soltar três vivas à anarquia e declarar ao empresário americano que embarcará no dia seguinte para ir pregar a outra parte. Não há que propagar neste país, onde os proprietários se acham em tão miserável e justa condição que já se unem contra os inquilinos; a obra aqui não precisava discursos.” (Assis, 1961: 21, vol. 3)

Mulher: escrita e governo

Em crônica de 20 de janeiro de 1895, Machado de Assis comenta a renúncia do presidente francês Casimiro Périer. Para alguns, ato de fraqueza, de mediocridade. Segundo Machado, a mãe do ex-presidente opôs-se à renúncia. Esse detalhe é o motivo para que seja trazido à memória do leitor o heroísmo de outra mulher, jovem princesa napolitana, que encheu o mundo de admiração. O cronista aproveita para refletir: “Os dous fatos provam que a república, como a monarquia, pode achar no governo mais do que a graça e a distinção de uma senhora. Por que se não há de abolir a lei sálica nas repúblicas? Se a mulher pode ser eleitora, por que não poderemos elevá-la à presidência?” (Assis, 1961, v. 27: 279)

Para reforçar a sua opinião, o narrador da crônica exemplifica a organização das abelhas, que, sabemos, é governada por uma rainha, onde não há melhor regime. Portanto, uma nação governada por uma mulher seria melhor do que a que fosse governada por um homem. Ademais, se o nascimento nos deu uma Catarina da Rússia ou uma Isabela da Inglaterra, por que o voto não nos daria uma forte e capaz de governo? São as ponderações do narrador. Pela galhofa, apenas um ponto negativo haveria na candidatura de uma mulher, é que, em um país de namorados com o nosso, os eleitores ficariam divididos entre as suas amigas. Mas “com poucos votos se governa muito bem.”

No dia 19 de janeiro de 1896, Machado de Assis inicia a sua crônica convocando as mulheres a se tornarem escritoras a fim de substituírem os maus poetas que se inspiraram na vida cabocla. Mas, antes, que as mulheres abandonem as modistas e saiam fora de suas casas para verificarem como é a vida e a natureza brasileira, onde encontrarão assuntos para a sua poesia. A partir dos “conselhos” que o narrador da crônica oferece, podemos perceber uma crítica bastante acentuada aos costumes das mulheres, que não dispensavam o uso do leque, das luvas, das rendas, dos brincos, chapéus – taularia inútil. Machado de Assis chama a atenção para o surgimento de duas paulistas ilustres que abrem caminho às novas escritoras, para que disputem com os homens alguns misteres, até agora exclusivo deles. Tratam-se de Zalina Rolim, Francisca Júlia da Silva e Júlia Cortines. Segundo o cronista: “Estou que verão a flor e o fruto da árvore que plantarem.” (Assis, 1961: 90, vol. 3)

Como já observei em outros estudos sobre as crônicas de Machado de Assis, é recorrente o cronista iniciar o seu texto com um assunto importante para a sociedade oitocentista, brasileira ou mundial, e, estrategicamente, abandonar momentaneamente o tema para inserir outras notícias ou histórias fantasiosas ou citações e comentários sobre outros autores e obras, o que torna a crônica de difícil compreensão. Essa técnica de construção da narrativa aparentemente parece ao leitor confusa e sem coerência; no entanto, em sua maioria, as narrativas “menores” têm uma relação direta com o assunto principal que o autor quer apresentar aos seus fiéis leitores.

Mas essa articulação demanda muita atenção e perspicácia por parte do leitor para juntar as minúsculas partes que compõem essa escrita em mosaico.⁷

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de. *A Semana*, 3 volumes. In *Obras completas*. São Paulo/Rio de Janeiro/Porto Alegre/Recife: Editora Mérito, 1961.
- CORÇÃO, Gustavo. “Machado de Assis cronista” In: COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis – Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 322-331.
- COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis – Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- GLEDSON, John. (org.) *Machado de Assis – A Semana*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- _____. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Resenhado por GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “O Machado terra-a-terra de John Gledson”. *Novos estudos*. – CEBRAP n. 77 São Paulo, março de 2007.
- GOMES, Eugênio. *Crônicas de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Agir, 1963.
- GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis, Escritor em Formação* (à roda dos jornais). São Paulo: Fapesp / Mercado de Letras, 2001.
- GRIECO, Agrippino. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “O Machado terra-a-terra de John Gledson”. *Novos estudos*. – CEBRAP n. 77 São Paulo, março de 2007.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Machado desconhecido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.
- _____. *Machado de Assis – Crônicas de Lélío*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.a
- _____. *Machado de Assis – Diálogos e reflexões de um relojoeiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.b
- ROCHA, João Cezar de Castro. (org.) *À roda de Machado de Assis – Ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006.
- SOARES, Marcus Vinícius Nogueira. “Machado de Assis: folhetim e crônica”. p. 365-394. In ROCHA, João Cezar de Castro. (org.) *À roda de Machado de Assis – Ficção, crônica e crítica*. Chapecó: Argos, 2006.

⁷ A esse respeito, ver o meu texto “Machado de Assis, Joaquim Nabuco e Eça de Queirós e a imigração chinesa: qual medo?”, publicado na Revista da Anpoll, n. 24, v. 2, 2008, também disponível no site www.anpoll.org.br/revista

À força de efemérides O estudo da produção científica sobre a ilustração na Galiza

Raquel Bello Vázquez

Universidade de Santiago de Compostela –Grupo Galabra

Palavras chave: Ilustração, identidade, sistema cultural, cânone, comemorações

Resumo: Nesta comunicação faremos em primeiro lugar umha breve revisom dos resultados quantitativos que oferece a base de dados gerada para o nosso projecto de investigação; a seguir analisaremos a incidência de publicações por ano desde o início da recolha da bibliografia sobre (com especial ao período 1985-2008), para deter-nos particularmente no processo de incorporação ao cânone da Literatura Galega do P. Martín Sarmiento. Finalmente oferecemos as nossas conclusões a respeito da investigação realizada até agora em relação à produção cultural da Ilustração na Galiza.

O trabalho apresentado insere-se na linha de pesquisa sobre Ilustração e Campo das Letras na Galiza e em Portugal desenvolvida polo grupo Galabra da Universidade de Santiago de Compostela.

Depois de ter trabalhado durante alguns anos especificamente sobre a intervenção de mulheres produtoras no Campo das Letras em Portugal na segunda metade do séc. XVIII, recentemente decidimos estender o nosso trabalho para o Campo das Letras na Galiza durante os finais do séc. XVIII e os inícios do XIX. Aqui, já nom nos centrámos na produção feminina (embora estejamos atentas a este aspecto), mas optámos por começar umha reconstrução do campo. Esta decisom obedece ao facto de termos a percepção *a priori* de que o caso galego nom estava bem estudado por causas que se prendiam com a estreita relação entre o estudo dos campos culturais (e particularmente o campo literário) e o processo de construção de umha identidade nacional galega e, ainda, com a uniom que se produz, sobretudo no séc. XX, entre esta e a própria língua galega como elemento central e definidor desta identidade.

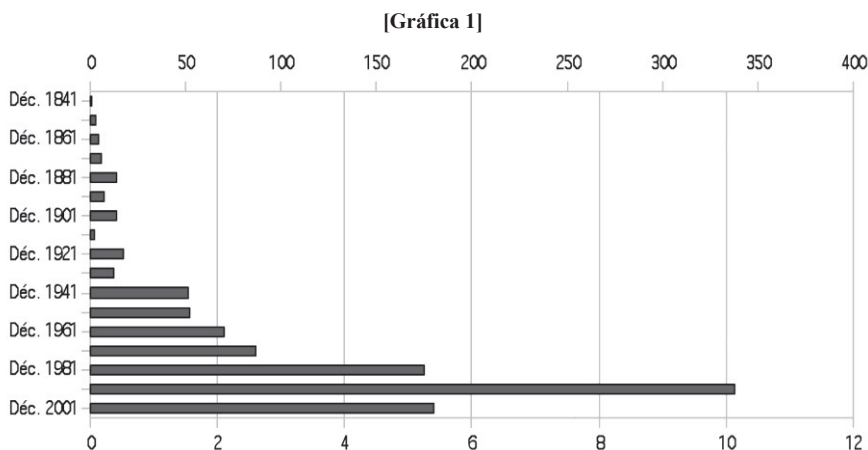
Começámos o este projecto de investigação, ainda em andamento, elaborando umha base de dados que recolhesse a bibliografia produzida na Galiza durante o período Ilustrado e aquela publicada posteriormente e até a actualidade em relação à produção cultural deste período. No primeiro caso, recolhemos toda a produção impressa localizada nos diferentes catálogos de arquivos e bibliotecas (os manuscritos, pola complexidade do seu levantamento ficárom para umha segunda fase do projecto), independentemente de qualquer atribuição genérica ou da língua em que os documentos estivessem escritos. No segundo, incorporámos à base todas as publicações sobre qualquer aspecto da Ilustração (entendida como período histórico ou como corrente filosófica) ou sobre o séc. XVIII em sentido lato, com a única restrição de ser referido à Galiza. Isto inclui trabalhos sobre literatura, cultura, economia, história, etc. em formato livro, artigo, trabalho académico...

A partir desta recolha, realizada fundamentalmente por Laura Blanco de la Barrera como parte dos seus trabalhos académicos de Doutoramento e da sua Memória de Licenciatura, reparámos na significativa recorrência de um fenómeno: a inflação de títulos (artigos, livros, volumes colectivos) arredor de datas assinaladas na celebração de determinadas efemérides. Mas o acontecido 1995 com a comemoração

do tricentenário do Padre Martín Sarmiento¹ e 5.º centenário da Universidade de Santiago de Compostela, em 2002 quando teve lugar a homenagem ao próprio Sarmiento com motivo da celebração do «Dia das Letras Galegas»,² ou neste mesmo ano 2008, data em que se comemora o bicentenário do Batallón de Literarios armado pola Universidade de Santiago de Compostela com motivo da guerra de 1808 (sobre o qual falará especificamente a minha colega Paula F. Seoane), apresenta características bem definidas, e aparentemente contraditórias que tentaremos esclarecer a seguir.

Nesta comunicação faremos em primeiro lugar umha breve revisom dos resultados quantitativos que oferece a base de dados gerada para o nosso projecto de investigação; a seguir analisaremos a incidência de publicações por ano desde o início da recolha da bibliografia sobre (com especial ao período 1985-2008), para deter-nos particularmente no processo de incorporação ao cânone da Literatura Galega do P. Martín Sarmiento. Finalmente oferecemos as nossas conclusons a respeito da investigação realizada até agora em relação à produção cultural da Ilustração na Galiza.

Começaremos, em primeiro lugar com umha gráfica que nos mostra a evolução do número de publicações, segmentadas por décadas, desde a década 1840 até a actualidade:



Tendo em conta que nas primeiras décadas do século XIX as únicas publicações sobre o séc. XVIII som reedições, podemos considerar que é, sobretudo a partir da década de 60 (repare-se em que coincidindo com o início do Rexurdimento) que começa, embora timidamente, o estudo do período ilustrado.

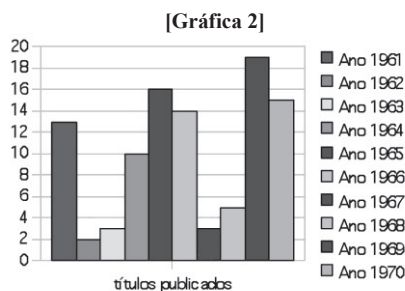
¹ Martín Sarmiento (1695-1772), Padre Beneditino nascido no Berço (Galiza até 1833), é autor de umha produção que abrange da História Natural à Pedagogia. Foi aliado de Feijó na polémica sobre o Teatro Crítico. Parte da produção que deixou manuscrita está escrita em galego (Colección de voces y frases gallegas en colas y un glosario de dichas voces...). Som conhecidos os seus escritos a favor da utilização desta língua em determinados contextos como a escola ou a igreja.

² O Dia das Letras Galegas é umha comemoração anual que se celebra cada 17 de Maio desde 1963, e foi instaurada com motivo da celebração do centenário da publicação do livro de Rosalia de Castro *Cantares Gallegos*. A Real Academia Galega selecciona cada ano um produtor literário (morto desde há polo menos 10 anos) a quem se dedicam diversas homenagens públicas e oficiais e sobre quem som publicados trabalhos de investigação e de divulgação relativos à sua biografia e à sua trajetória

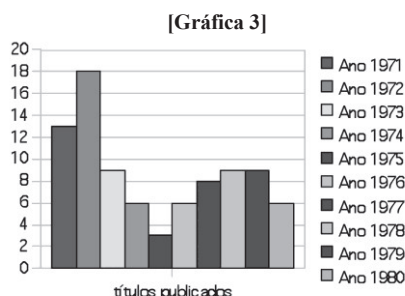
A partir destes dados parece observar-se, por um lado, um crescimento sustentado desde a década de 60 do séc. XIX (com algum pico um ou noutro sentido) até a década de 90 do séc. XX. Visto assim, este crescimento seria aparentemente explicável tanto pelo aumento global da edição de livros e de trabalhos académicos ao longo do século XX como pela consolidação na Galiza de um campo editorial. Picos de descida como o que se dá na década de 30, também teriam sua lógica se tivermos em conta a influência dos anos da Guerra Civil Espanhola, já que é precisamente a partir da década de 40 que começa a aumentar significativamente o volume de publicações.

Mas se dermos umha olhada aos resultados individualizados por anos, surgirão imediatamente algumas questões algo mais complexas:

Na década de sessenta, que supom um considerável salto quantitativo no nível de publicações, encontramos umha primeira distorção que se vincula com as comemorações do segundo centenário da morte do Padre Feijó³ e a sua posterior publicação (1964-65):



De todas as formas, é inegável que posteriormente a estes factos, o interesse pola obra do Bieito permanece, como se vê nas colunas dos anos 1969 e 1970, explicado polo que acontece nos inícios da década seguinte pola coincidência de umha nova efeméride, neste caso o tricentenário do nascimento do P. Sarmiento em 1972:

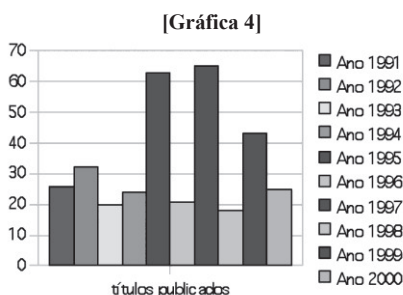


³ Benito Jerónimo Feijó (1676-1764), Benedictino, nascido na Galiza, a sua trajetória desenvolveu-se entre Salamanca e Oviedo. As suas ideias gozaram de ampla difusão e causaram grande impacto tanto na península ibérica como na América latina. Participou nos debates de ideias da época, adquirindo um notável capital simbólico. Na historiografia espanhola é considerado um dos agentes mais importantes da Ilustração, mas nos âmbitos da História e da Literatura na Galiza a sua presença tem sido progressivamente reduzida. Sua obra, publicada em vida ou posteriormente, é larga e extensa. Nem tem escritos conhecidos em galego.

Repare-se em que depois deste período (64-72) marcado por estas efemérides, o número de publicações cai a níveis de décadas passadas, pois não é mais alimentada por comemorações individuais.

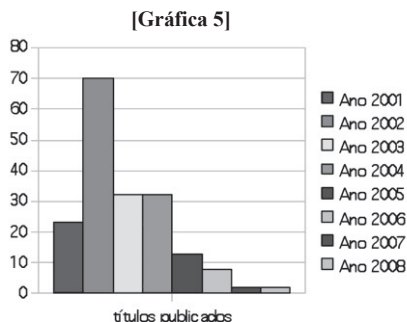
O visto até aqui, serve como indício de uma tradição investigadora, mas o que achamos muito maior interesse para a análise é o acontecido nos últimos anos porque poderemos analisar já esta produção científica com os critérios actuais, evitando as distorções que se podem produzir ao analisar a produção de épocas passadas (tanto pela incidência dos avanços metodológicos como também pelas interferências de um campo do poder dominado por um regime ditatorial que condiciona fortemente os assuntos sobre os quais se pode publicar). No entanto, como se observará a seguir, as tendências anunciadas, parecem não só confirmar-se, mas até acentuar-se de maneira importante.

Víamos na primeira gráfica de evolução por décadas que na de 1990 se produzia uma explosão de títulos, ultrapassando os 300 (entre livros e artigos) quando em nenhum outro período se alcançavam os 200. Se virmos este período individualizado por anos, comprovaremos que este aumento não é imputável à década no seu conjunto:



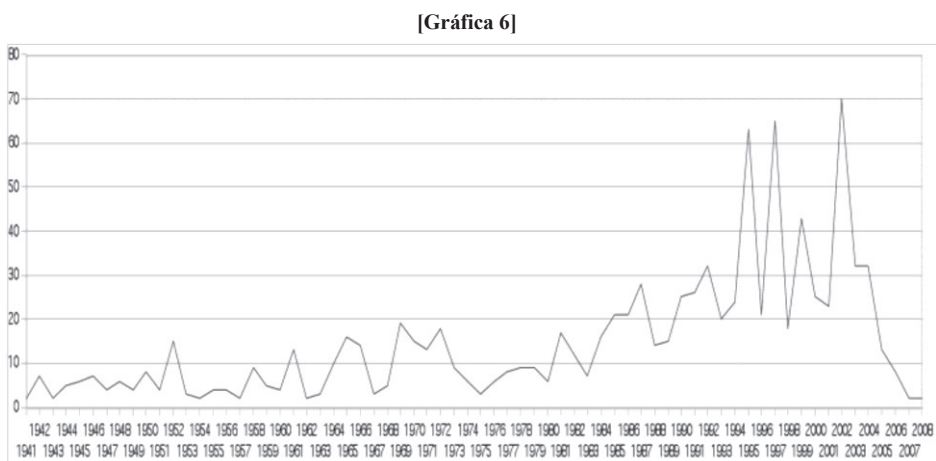
Som dois anos os que se destacam com muita claridade por cima dos demais, 1995 e 1996. No calendário de comemorações deste período destacam o 5.º centenário da Universidade de Santiago de Compostela e o tricentenário do nascimento do Padre Sarmiento, ambas em 1995. Uma revisão dos títulos publicados mostra-nos, em primeiro lugar uma escassa incidência do aniversário da USC no volume total das publicações e, em segundo lugar, a enorme importância que as comemorações de Sarmiento tiveram nesse ano. Mas não só, porque som essas comemorações as que justificam também o incremento de publicações dois anos mais tarde, em 1997. Som precisamente edições de actas de congressos e outros resultados de divulgação os que incharam os dados para esse ano.

Em 2002 produziu-se ainda uma outra comemoração directamente relacionada com Martín Sarmiento: a dedicação a este produtor do Dia das Letras Galegas, que, como vemos, dispara consideravelmente o número de publicações nesse ano:



Estes dados apontam claramente para umha direcçom que será explorada com maior pormenor pola minha colega Laura Blanco na sua intervençom: o processo polo qual o período da Ilustraçom (fundamentalmente o séc. XVIII) é *descoberto* para o “arsenal galeguista”. Existindo umha publicaçom estável de resultados em áreas como a história ou a economia, os responsáveis polos incrementos bruscos no número de publicaçom está vinculados fundamentalmente com a produçom sobre literatura.

Se nas primeiras décadas do período estudado é a produçom do P. Feijó que sustém em boa medida o volume de publicaçom, será a partir de 1995 quando seja Sarmiento e, concretamente a produçom feita em galego sobre este produtor, quem comece a marcar a diferença. Entendemos que se inicia um processo de incorporaçom ao cânone galego (que tinha sido construído deixando à margem as produçom anteriores a 1863) de um produtor que vai incorporar como características centrais o seu uso pontual da língua galega e a defesa, entendida como pioneira, desta língua. Ligado a isto é quando se produz umha paulatina incorporaçom do séc. XVIII às histórias da literatura, cada vez mais desvinculado dos «Séculos Obscuros» ou tratado como umha excepçom dentro deles. Este processo, que merece umha atençom específica maior da que aqui lhe podemos dar, culminará em 2002 com o a sua incorporaçom à nómima dos produtores homenageados polo Dia das Letras Galegas. Esta importância de Sarmiento para a produçom científica sobre este período comprova-se na série histórica das publicaçom desde 1941 que oferecemos a seguir:



É visível que os três picos principais se produzem nas datas assinaladas vinculadas com as homenagens a Sarmiento e também é destacável que isto nom supom um incremento da produçom em geral –levantamento de assuntos, promoçom da investigaçom, etc.– sobre um período, porque a gráfica mostra umha queda importantíssima passadas essa datas.

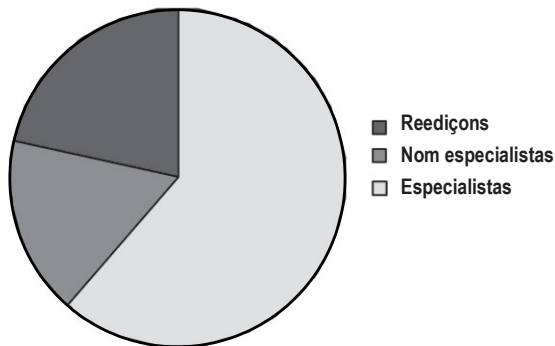
Isto levanta duas questons:

Dada a inflaçom de títulos, quem produz todos esses livros e artigos? A efeméride supom que pessoas ou grupos de pesquisa que trabalham num assunto concreto tenhem maior probabilidade de publicar? Ou a incorporaçom de novos investigadores à publicaçom? Ou mesmo que a investigaçom/divulgaçom é feita *ad hoc*?

Nom seria esperável para 2008, depois do visto, um novo pico na produçom dadas as comemoraçons da Guerra de 1808 e do Batallón de Literarios?

Escolhemos o ano de 2002 para esclarecer o primeiro ponto. Das 70 publicaçons que temos registadas na nossa base de dados, 15 som reediçons do próprio Frei Martín Sarmiento e das 55 restantes, 12 som obra de nom especialistas. Entendendo por «nom especialistas» aquelas pessoas que tendo ou nom trajetória como produtoras científicas, nom tenham tido antes ou depois trajetória específica nalgum dos assuntos que se prendem com as publicaçons realizadas em 2002. Dessa análise desprende-se, até, que alguns produtores estám especializados em comemoraçons e efemérides, sendo habituais nas listas de títulos de divulgaçom sobre as diferentes figuras homenageadas no Dia das Letras Galegas.

[Gráfica 7]

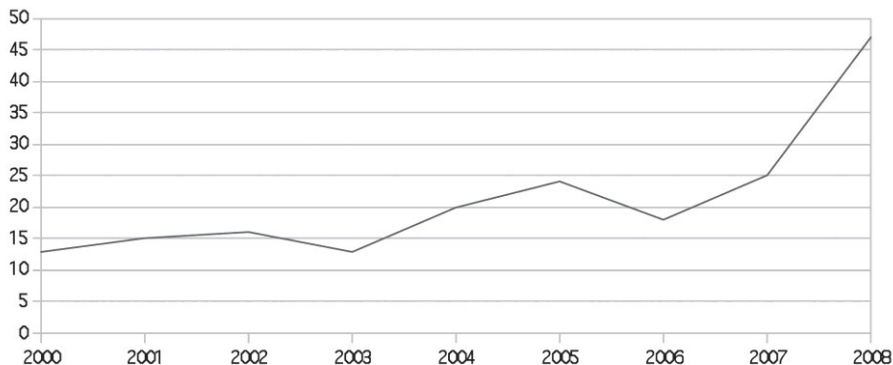


O que isto nos está a indicar é que nom se produz um estudo sistemático e organizado do período (salvo excepçons, particularmente no âmbito da historiografia, em que si existem especialistas com produçom continuada e especializada), tendência que é especialmente evidente quando falamos da produçom relativa ao campo literário.

Quanto às comemoraçons do bicentenário da Guerra de 1808 e do Batallón de Literarios, assunto de que falará por extenso a minha colega Paula Fdez. Seoane, indicarei só aqui que responde também a processos e razons identitários antes do que a processos e razons científicos ou investigadores. Se na Espanha ou em Portugal estas comemoraçons tenhem recebido a atençom dos organismos competentes (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales e Comissão 200 Anos Portugal

Brasil respectivamente), com um importante aumento das publicações relacionadas com estes assuntos (a modo de exemplo veja-se a gráfica), na Galiza estas comemorações têm passado praticamente despercebidas: 2 volumes publicados, 1 congresso, 1 exposição e 1 pequeno acto celebrado pola Cámara Municipal de Santiago (que causou, por sua vez, polémica entre os partidos políticos com representação na corporação municipal).

[Gráfica 8]



Temos tentado até aqui explicar um caso concreto, a presença da Ilustração na produção científica na Galiza, com particular atenção aos últimos 30 anos. A importância das comemorações e efemérides que levamos visto, sem ser excepcionais nem exclusivas do sistema cultural galego, mostram o que consideramos um traço relevante no seu processo de construção. É bem sabido que as comemorações são marcos tanto na narração da história como na construção da memória, e também é bem conhecida a ligação de umha e da outra com a fabricação das identidades nacionais europeias (em primeira instância, e posteriormente doutras identidades construídas sobre este modelo). Mas para o sistema galego, que é pelas suas características um sistema emergente, a relação entre a construção da identidade e a construção de um sistema Cultural e, particularmente Literário, próprio é decisiva. O cânone literário funciona como umha das ferramentas mais poderosas para a promoção de umha identidade nacional. Este cânone, cujos elementos fixos se mantêm praticamente desde antes da guerra de 1936 incorpora em fases posteriores (nas décadas de 50, 60, 70 e 80) novos elementos cuja adscrição ao cânone está condicionada pelas lutas do campo e pela capacidade de cada grupo de impor os seus próprios repertórios. Durante todo estes processo, o séc. XVIII e a Ilustração tinham ficado de parte, porque o elemento central, a norma sistémica, era sempre a utilização da língua galega como veículo desta literatura. A esta luz, o considerado momento fundacional (depois do esplendor medieval) é 1863, com a publicação de *Cantares Gallegos* de Rosalía de Castro, e o Rexurdimento como movimento cultural. O séc. XVIII é etiquetado dentro do conjunto dos «Séculos Escuros» e nom merece maior atenção... ao menos por parte do nacionalismo galeguista. De facto, nas primeiras décadas que recolhe a base de dados, o produtor que poderemos considerar central é Benito Jerónimo Feijó, mas quase sempre tratado em obras em castelhano, e abordado prioritariamente como um produtor das letras espanholas.

No caso de Sarmiento, começa a aparecer timidamente em 1974, na revista Grial, num artigo de Emilio González López intitulado significativamente «Fray Martín Sarmiento e a conciencia da personalidade cultural de Galicia» nom apenas como produtor próprio da Galiza, mas *consciente* desta pertença. Em 1982, o processo de apropriação continua com a publicação por parte de Xosé Luís Axeitos d'*As Coplas galegas do Padre Sarmiento* texto em língua galega que alicerça a visom de Sarmiento como escritor das letras galegas. A pesar desta e doutras publicações nesta linha, as comemorações do tricentenário em 1995 som ainda maioritariamente publicadas em castelhano, e sem dar umha especial atençom à vinculaçom do padre com a Galiza. O ponto de inflexom produze-se em 1997, sobretudo com a ediçom por parte do Consello da Cultura Galega do volume *O Padre Sarmiento e o seu tempo: actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995)*, com participaçom de membros do departamento de Filologia Galega da Universidade de Santiago de Compostela (Ramón Mariño Paz, Xesús Alonso Montero, Antón Santamarina...). Em 2002, com o reconhecimento de Sarmiento como escritor das Letras Galegas por parte da Real Academia Galega, a participaçom de investigadores procedentes do galeguismo será já maciça.

Que é o que leva a este percurso?

- Frente ao P. Feijó (em contraste com quem se desenha em boa medida o seu perfil), Sarmiento tem produçom escrita em galego, e esta produçom tem duas características fundamentais para a incorporaçom ao cânone galego, plasmadas no texto *Colección de voces y frases gallegas en coplas* (manuscrito editado por diferentes estudiosos: Pensado, Axeitos, Mariño Paz)
 - a recolhida do «popular»
 - o valor filológico
- Para reforçar este facto, concorre ainda um outro que nom é menor: a existência de textos de Sarmiento em defesa e reivindicaçom da língua galega. Isto nom significa que Feijó nom tenha textos de reivindicaçom e defesa, particularmente da Galiza, mas estes por si sós nom som suficientes.

O facto é que o campo das pesquisa em cultura (incluída a literatura) seja fortemente dependente do campo do poder, e que a Ilustraçom seja un objecto de disputa que pode puxar-se para o espanholismo ou para o galeguismo, o que nos obriga *a futuro* a fazer umha análise mais de pormenor para sabermos quais as tendências em jogo ao longo da historiografia cultural sobre a Ilustraçom na Galiza. Mas, do caso exposto podemos deduzir, para concluir e a modo de síntese:

1. Desde a consolidaçom de um volume mínimo de publicações (década de 1940) a publicaçom de trabalhos sobre a Ilustraçom na Galiza están condicionados numha elevada percentagem pola existência de efemérides ou comemorações e pola importância das figuras individuais frente aos estudos de conjunto, interdisciplinares ou transversais.
2. Esta tendência é mais intensa à medida que avança o tempo e que o sistema cultural galego consolida as suas próprias instituiçons.
3. Desde os meados da década de 1990 produzem-se dous fenómenos em paralelo: o desvio do foco do P. Feijó para o P. Sarmiento e a apropriaçom destes estudos por parte da historiografia literária em galego e/ou galeguista.

4. O processo de incorporaçom do P. Sarmiento ao cànone da Literatura Galega mostra quais som os critérios e os modos em que o cànone da Literatura Galega é construído e também como a História da Literatura é escrita em funçom destes critérios.
5. Neste sentido, também nas narraçoms das Histórias da Literatura se vive a «ilusom biográfica» sobre a qual advertiu Bourdieu em relaçom com as biografias ou as trajectórias individuais. A pesar da alteraçom de normas sistémicas, ou de processos de luta e de modificaçom relativos ao cànone *móvel*, a história é escrita e re-escrita para conseguir umha sensaçom de coerência que se prende com a procura de umha essência imperturbada da própria identidade.
6. Finalmente, o contraste deste processo com o tratamento das efemérides de 1808, indica que memória, identidade, naçom som conceitos directamente vinculados com as comemoraçoms, que as sustentam, que se alimentam delas e que estas pouco tenhem a ver com a História, entendendo por esta o relato dos factos acontecidos (veja-se, por exemplo, Pierre Nora [1989] John R. Gillis [1994]).

Referências bibliográficas

- AXEITOS, Xosé Luís (1982, ed.): *As Coplas galegas do Padre Sarmiento*; Sada: do Castro.
- BOURDIEU, Pierre (1986): L'illusion biographic, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* (62/63): 69-72.
- GILLIS, John R. (1994, ed.): *Commemorations: the politics of national identity*; Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1974): «Fray Martín Sarmiento e a consciencia da personalidade cultural de Galicia», *Grial* (43): 1-9.
- MARIÑO PAZ, Ramón (1995): *Coloquio de vinte e catro galegos rústicos*; Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- NORA, Pierre (1989): «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire », *Representations* (26): 7-24
- CONSELLO DA CULTURA GALEGA/ UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (1997): *O Padre Sarmiento e o seu tempo: actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995), Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento, 1695-1995 (1995. Santiago de Compostela)*; Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega/ Universidade de Santiago de Compostela.
- PENSADO TOMÉ, Xosé Luís (1970, ed.): *Colección de voces y frases gallegas*; Salamanca: Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico.

Machado de Assis, um ouvidor no *Segundo Reinado*

Roberto Sarmiento Lima

Universidade Federal de Alagoas – Brasil

Palavras-chave: personagem, oralidade, função discursiva, história, modernidade

Resumo: Discussão sobre o papel exercido por duas personagens de quatro romances de Machado de Assis (Quincas Borba, que aparece em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e em *Quincas Borba*, e Conselheiro Aires, presente tanto em *Esau e Jacó* como em *Memorial de Aires*), por cujos enredos elas transitam, em regime de dispersão, funcionando como vozes da história, da filosofia e da política no Brasil do Segundo Reinado, no século XIX, dentro de uma análise cujo foco – a marca dominante da oralidade nos textos, em oposição à escrita – representa o conflito entre o passado arcaico colonial e as forças da modernidade então recém-instaladas no país, com base na noção de sujeito discursivo de Michel Foucault.

O que faz o Conselheiro Aires em dois romances de Machado de Assis? E, igualmente, o Quincas Borba, aparecendo, também ele, em dois textos completamente independentes? Olhando de longe, são criaturas ficcionais que transitam de um enredo a outro; e, apesar dessa ligação, tais narrativas, onde circulam tais personagens, não guardam ou entretêm íntima conexão entre si, constituindo cada uma delas obra autônoma, tanto no recorte dramático da representação da vida quanto no tom e desenho das mesmas figuras que, curiosamente, lá e cá atuam. Para lembrar em poucas palavras, Quincas Borba aparece, pela primeira vez, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de 1881, como o amigo amalucado de Brás, a ensinar-lhe filosofia miúda tirada de observações de cenas do cotidiano. E reaparece em *Quincas Borba*, de 1891, onde o mesmo “filósofo”, ao morrer, em um *flashback*, logo nos primeiros capítulos, deixa como parte da herança para o quase cunhado, Rubião, um cão com o seu nome. Que interesse teria, pois, Machado de Assis ao manter a personagem, ou, ao menos, a lembrança de um nome, uma palavra?

Já no caso do Conselheiro Aires, ei-lo que surge em *Esau e Jacó* (1904) e volta como personagem central e narrador em *Memorial de Aires* (1908), tornado, com o avanço da idade, mais complacente, mais introspectivo, menos participante da vida social, alguém que apenas observa e analisa. Se não fossem os nomes próprios a ligar arbitrariamente os romances, até se poderia dizer que são *outras* personagens. O nome as mantém; e de algum modo as unifica, em meio a algumas diferenças composicionais. Trata-se de *vozes* que ecoam, vozes que vêm e vão por lugares distintos, a estabelecer conexões nem sempre compreendidas, seja por meio de incidentes aparentemente mal costurados ao longo dos textos, seja por determinadas atitudes e pontos de vista não raro contraditórios entre si – embora, como diz o narrador de *Esau e Jacó* no capítulo V, haja “contradições explicáveis”, expressão que, de resto, diz muito do método de escrita machadiano, a enrolar-se como novelo em idas e vindas de perspectivas que nem sempre se explicam à luz de uma lógica previsível:

Não me peças a causa de tanto encolhimento no anúncio e na missa, e tanta publicidade na carruagem, lacaio e librê. *Há contradições explicáveis*. Um bom autor, que inventasse a sua história, ou prezasse a lógica aparente dos acontecimentos, levaria o casal Santos a pé ou em caleça de praça ou aluguel; mas eu, amigo, eu sei como as

cousas se passaram, e refiro-as tais quais. Quando muito, explico-as, com a condição de que tal costume não pegue. *Explicações comem tempo e papel, demoram a ação e acabam por enfadar*. O melhor é ler com atenção. (Assis, 1997: 955; grifos meus)

E, quando falo em “voz”, pretendo ater-me à ideia de suporte sonoro que a palavra implica. Machado narra como quem *fala em voz alta* e quer ser *ouvido*; e, principalmente, quer *ouvir*, nem que seja de modo fingido, o auditório a que pretensamente se dirige – maior razão para enquadrar muitas de suas narrativas nos limites extremos da língua oral, que se permite representar, e não de língua escrita, de que afinal se vale. E, sendo oral a instância narradora, tem-se aí um *sujeito que não se fixa e que desliza de um centro organizador*, um sujeito cuja voz o vento leva para longe, ecoando até hoje. Uma auditividade sem fim, cujas réplicas, havidas entre narrador e leitor, parecem desenrolar-se ao vivo, cruzando-se no espaço das conversas, contrárias, portanto, à estabilização da escrita, já que “explicações comem tempo e papel [...] e acabam por enfadar”.

Não estaria Machado, então, preparando o alicerce de um tipo de narrador, aquele que, mesmo não pertencente à família dos cantadores populares, se serviria tão somente dessa estratégia para anunciar a presença de um sujeito que escapa à estabilidade e à circunscrição a um quadro único de representação? Desse modo, ainda que o narrador seja de primeira pessoa e, por conseguinte, também personagem de determinado enredo, como é o caso do Conselheiro Aires do *Memorial de Aires*, este finge não estar *ali* onde deveria estar e onde a diegese o reclama, mas simula, sempre reticente, inconclusivo, estar *em todos os lugares e ao mesmo tempo*, em incontáveis idas e vindas. Pelo menos, um narrador assim não capta seres e coisas em sua inteireza, de um jato e de uma percepção só, num dado momento; antes, parece não ter domínio sobre o objeto que toma por alvo de descrição; mas, como se estivesse ele a depender da ajuda do vento que espalha os fragmentos de um mesmo ser, aos poucos, simula tomar consciência de algo apenas à medida que o vai observando e analisando, sem, contudo, chegar a açambarcá-lo na sua integridade. Para isso, na análise que faz, serve-se de *vocábulos* (palavras que são vocais, ouvidas) com que, lenta e gradualmente, vai tentando completar uma feição, um temperamento.

Ao vê-la agora, não a achei menos saborosa que no cemitério, e há tempos em casa de mana Rita, nem menos vistosa também. Parece feita ao torno, sem que *este vocábulo* dê nenhuma idéia de rigidez; ao contrário, é flexível. Quero aludir somente à correção das linhas, – *falo* das linhas *vistas*; as restantes adivinham-se e juram-se. [...] Foi o que vi logo à chegada, e mais os olhos e os cabelos pretos; *o resto veio vindo pela noite adiante*, até que ela se foi embora. Não era preciso mais para *completar* uma figura interessante no gesto e na conversação (Assis, 1997: 1.103; grifos meus)

Uma definição machadiana de personagem

Assim como Fidélia se apresentava *aos poucos* e se deixava analisar, mesmo sem saber disso, durante toda uma noite, em que, ante um lance de olhos e outro do narrador, ela se vai descobrindo e se revelando, também o narrador declara – ao congelar o momento observado por meio da escrita – a importância da experiência vivida, que é irredutível ao ato de escrever. Ato com o qual ele implica de forma

abusada, quase fastidiosa, e que é, afinal, desgraçadamente, a exigência formal para que se realize a literatura erudita da era pós-imprensa.¹

Nada há pior que a gente vadia, – ou aposentada, que é a mesma coisa; o tempo cresce e sobra, e *se a pessoa pega a escrever, não há papel que baste*. (Assis, 1997: 1.111; grifos meus)

Esse estado de reação negativa contra a escrita já dá uma ideia de como Machado de Assis concebe a composição literária, narrador e personagem, tudo envolvido na mesma preocupação com a existência do livro. Tanto a personagem quanto o narrador parecem sobreviver *apesar da escrita*, sua miséria fundamental:

Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me [...]
 Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. [...]
 Escuta, papel” (Assis, 1997: 1.115-1.116)

Personagem de ficção narrativa serve, alerta Antonio Candido, para dar vida e existência ao relato; não há possibilidade de compreender um sem o outro (é o desejo antigo de explicar e ser lido com eficácia comunicativa – o que, provavelmente, Machado não levava muito em conta, a confiar nos excertos há pouco transcritos): “O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (Candido, 1976: 53). Mas, contrariando fórmula tão simples (ao menos para o meu propósito aqui) e tomando por base as decisões narrativas machadianas (que fogem a esse modelo explicativo mais comum), afirmo que as histórias narradas nesses quatro romances talvez subsistissem – excetuado o último livro do autor, *Memorial de Aires* (dada a individualidade bem marcada da nomeação no título da obra) – sem que tais personagens, Quincas Borba e Aires, tivessem necessariamente de as frequentar. Ou porque elas não são decisivas para o conjunto das ações apresentadas, podendo até ser suprimidas, ou porque outras personagens até poderiam desempenhar melhor, quem sabe, o papel que lhes foi destinado, cabendo aí, digamos, uma substituição sem maiores transtornos semânticos.

Por que motivo – pode-se perguntar – Rubião teria de herdar uma fortuna e um cão justamente desse sujeito, o patético Quincas Borba? Que capricho diegético, ou formal, obrigou esse planejamento de composição por parte de Machado? Tinha mesmo de ser *ele* o benfeitor de Rubião, esse tal Borba, amigo daquele Brás Cubas? E se fosse outro, e não o Aires reflexivo do último romance, o homem público de *Esau e Jacó*? Pois, como observa Riedel,

os registros do Conselheiro [em *Esau e Jacó*], anotados pelo narrador, podem ser lidos *como metáforas* da maneira de pensar de personagens e narradores, e o próprio Aires pode ser lido *como metáfora* de si próprio como personagem, e também *como metáfora* de um narrador-síntese, que, por sua vez, é uma *metáfora do autor* implícito nas principais narrativas de Machado. (Riedel, 1975: 6; grifos meus).

¹ É interessante notar que, se Machado representa no *Memorial de Aires*, segundo meu ponto de vista, um narrador enfatiado com a escrita, foi esse autor, entretanto, um dos que, naquele fim de século, mais souberam tirar partido da escrita e da imprensa como canais privilegiados da cultura erudita em que se notabilizou. Cf. análise de Flora Süssekind no ensaio “Machado de Assis e a musa mecânica” (Süssekind, 2003).

Creio que, pelo visto, o começo do delineamento da questão composicional de personagens, nesses quatro romances, está mais ou menos entendido: elas não são exatamente personagens de carne e osso (e são também, ora essa!); são, antes, porém, *metáforas*, modos especiais de ver a sociedade daquela época. Como metáforas, deslizam no tecido textual e se espalham por incidentes narrados. No caso do *Memorial*, Aires é o próprio tecido narrativo, sem deixar de ser personagem e metáfora. São todos, então, *pontos de vista*; perspectivas sociais de compreensão do mundo, naquele mundo lá, o do Segundo Reinado brasileiro, em fins do século XIX. Vozes – vozes mesmo, que vão com o vento e se desavêm o tempo todo com o suporte físico do papel, do qual, de qualquer jeito, dependem para aparecer –, vozes que exorbitam das narrativas de onde se originaram, dos quadros romanescos de onde partiram. Prolongam-se em direção a um “futuro” que é menos expressão do tempo linear, aquele que linearmente avança até nós, leitores do século XXI, e muito mais a dramatização de uma posição social a projetar-se na realidade, diria, dos nossos dias. *Daquela* realidade, que, enfim, contextualizada no tempo do rei, espria-se, no entanto, como som e sombra e permanência nos dias que correm hoje, no Brasil contemporâneo – razão da vitalidade dessas narrativas.

Daí a necessidade de fingirem que são apenas *vozes*, estejam ou não narrando, como Aires e Quincas Borba, gêneros humanos e não propriamente espécies.

Fenômenos e substâncias

O próprio filósofo Quincas Borba arrisca uma teoria a respeito da sobrevivência das pessoas/personagens como gêneros, mesmo quando se vão para sempre, com a morte física ou simbólica que, no fim, as acomete. Borba parte de uma intrincada oposição entre “fenômeno” e “substância”, noções que só têm sentido nesse universo ficcional: o homem real, aquele que tem nome e casa, lugar e jazigo, é o *fenômeno*; morto, sobrevive-lhe, porém, a *substância*, sua impercível humanidade. (Não se correlaciona essa teoria com a caracterização vocal das personagens?) Era essa a mesma explicação que dava ao atônito Rubião o enfático Quincas Borba, pouco antes de este morrer. Tentando resolver o dilema crucial da vida, a luta entre os vencedores e os vencidos num imaginário (e altamente didático) “campo de batatas” – argumento apresentado em *Memórias póstumas* –, Borba pondera agora que tudo, enfim, não passa de ilusão, de momentos de euforia e de ódio em meio à massa uniforme da existência, que se oferece como algo acima da própria história. Que a guerra e a paz são, pois, faces da mesma moeda, não existindo concretamente derrotados, segundo tal raciocínio:

– Não há exterminado. Desaparece o fenômeno; a substância é a mesma. Nunca viste ferver água? Hás de lembrar-te que as bolhas fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água. Os indivíduos são essas bolhas transitórias.

– Bom; a opinião da bolha...

– Bolha não tem opinião. [...] Repito, as bolhas ficam na água. Vês este livro? É *Dom Quixote*. Se eu destruir o meu exemplar, não elimino a obra que continua eterna nos exemplares subsistentes e nas edições posteriores. Eterna e bela, belamente eterna, como este mundo divino e supradivino.

(Assis, 1997: 649)

Assim, saber por que Machado de Assis mal tematiza momentos históricos – fato considerado pela crítica sua parte fraca ou até indiferença pessoal – exige com-

prender a natureza dessa recusa: implica entender o ritmo universal da chamada natureza humana, na qual se dissolve o indivíduo, ainda que dotado de todos os seus traços pessoais e intransferíveis, suas peculiaridades e idiossincrasias. Ensina-nos Quincas Borba finalmente: cai o fenômeno, o contingente (“Bolha não tem opinião”), e fica a substância, (“[a obra] eterna e bela”). Não terá sido porque apontou essa fatalidade do humano que nunca a Machado interessou discutir de modo didático e presumível os temas candentes da brasilidade? A escravidão, por exemplo? Tendo sido essa omissão entendida ora como receio de enfrentar na pele um problema de ressonâncias pessoais, a questão do negro na sociedade brasileira escravista, ora como um caso de esquizofrenia ou alienação mental, como o definiu Antonio Callado (apud Fischer, 1983: 8)?

O “fenômeno” brasileiro, a nossa particularidade cultural que apenas respinga em todo o Machado – a negritude, a exploração impiedosa do senhor branco, a nossa paisagem exuberante que foi aproveitada como marca de nossa nacionalidade pela literatura romântica –, dialoga, em prejuízo de sua concretude, com a universalidade do homem, sua “substância”, que, de um lado mais alto da discussão, é sempre a marca do egoísmo e da indiferença em face do humano (“Não casei, não tive filhos”) e, de um lado mais próximo a nós mas ainda geral, subordina à vontade e interesse do nosso burguês as vontades da nação inteira, visível nos acordos feitos por alto, entre o erudito e o popular, entre o pensador e o intimista, entre o Estado e o indivíduo, numa situação, diríamos, antitrágica. Sim, antitrágica, porque em tudo parece ser o romance machadiano uma *Antígona* ao contrário. Antígona enfrenta tragicamente seu destino porque quer fazer prevalecer a ordem familiar, o drama de homens particulares em sua tensa intimidade; Creonte, alegando razões de Estado, com suas leis rígidas e infensas à subjetividade, coloca-se contra o direito natural ao sepultamento de um sobrinho. Entre nós, a tragédia, assim caracterizada, seria inviável: em primeiro lugar, porque nossa parte *substância* tem parte com o *fenômeno* – um modo particular de ser que almeja ser universal e que, ao fim, prevalece sobre a maioria das vontades gerais –, sufocando e derrotando, sem pesar as consequências do ato, dada a eficácia dos acordos firmados por alto, qualquer valor da própria parte *substância*, o modo geral que, ambigualmente, se deixa levar pela particularidade histórica. Visto assim o problema, “fenômeno” e “substância” interagem fortemente, não se dando sua separação efetiva, a não ser didaticamente, como quis passar Quincas Borba. É só lembrar, nesse mesmo sentido, que a carta assinada pela Princesa Isabel, no *Memorial de Aires* (na realidade, uma imposição inglesa que quisemos fazer passar por uma defesa universal da liberdade humana, a “substância” machadiana), é neutralizada por outra carta, a de Tristão (o “fenômeno”), no coração dos pais adotivos (“Eis aí como, no meio do prazer geral, pode aparecer um particular, e dominá-lo”), para os quais essa é que seria a verdadeira “substância”. E nem parece que se está em 13 de maio de 1888.

Em segundo lugar, porque a estratégia de usar o fingimento da oralidade, que tenta superar os obstáculos da escrita conservadora capaz de fixar personagens e narrador na superfície do texto, *à custa de muita tinta e papel* (acusação registrada no quinto capítulo em *Esau e Jacó*, já evocado aqui), reforça a ideia de que de algum modo fugimos à responsabilidade da escrita e das convenções e protocolos da literatura, ordem em que se inscrevem os romances, e flexibilizamos, por essa estratégia, a história, sem deixar de representá-la como parece ser a *nossa* história. Além disso, parecemos retroceder, como povo e cultura, a um estágio em que não havia ainda a

distinção entre a família e a Cidade. E, ao retrocedermos, caímos na oralidade, numa época anterior à escrita, nada mais justo, portanto; afinal é isso que Machado de Assis parece querer dizer: que somos contrários à modernidade que, apenas na superfície, contraditoriamente, encampamos.

Não estaria Machado, desse modo, contando a história do Brasil que – mesmo procurando afinar-se com o conjunto de ideias alienígenas vindas da Europa e vistas naquela ocasião como modernas e gerais para todos os povos, com todo o peso característico da impessoalidade do sistema capitalista – se deixa seduzir pelo particular e pelo familiar das nossas relações sociais? E nisso não há choque: a contradição é aparente. Vejamos a análise, a esse respeito, de Sérgio Buarque de Holanda:

Trouxemos de terras estranhas um sistema complexo e acabado de preceitos, sem saber até que ponto se ajustam às condições da vida brasileira e sem cogitar das mudanças que tais condições lhe imporiam. *Na verdade, a ideologia impessoal do liberalismo democrático jamais se naturalizou entre nós*. Só assimilamos efetivamente esses princípios até onde coincidiram com a negação pura e simples de uma autoridade incômoda, confirmando nosso instintivo horror às hierarquias e permitindo tratar com familiaridade os governantes. (Holanda, 1995: 160; grifos meus).

Transposto o problema da nossa representação cultural e de nossas vivências imediatas, realizadas no âmbito das relações de trabalho, para o plano literário machadiano, que vimos discutindo, é vitoriosa a marca da oralidade a insinuar-se na escrita, situação em que as personagens e a instância narradora teimam em perder o contorno material que lhes convém e, em troca, fingem tornar-se vozes que ecoam, que ultrapassam os limites de história e de enredo, sem medo de parecer contraditórios. Por isso o conselheiro Aires é um tanto brincalhão em *Esau e Jacó* e um tanto sisudo e paciente no *Memorial de Aires*, como se não fossem a mesma pessoa; ou Quincas Borba lembra um atabalhoado em *Memórias póstumas de Brás Cubas* mas um reflexivo observador dos fatos que o faz deixar sua fortuna para o amigo Rubião. Na verdade, somos conservadores não porque olhamos com desconfiança para a escrita (em geral sinônimo de conservação), mas porque retrocedemos ao tempo da oralidade. É flagrante que a modernidade trouxe de vez a industrialização e a primazia do olhar sobre o ouvir, da escrita sobre a fala, valendo *o que está escrito* na fria letra das leis, e não o que foi dito, a palavra pronunciada – isso no comércio, na indústria, nos contratos assinados, na vida, na literatura.

Mas, como é a contradição que move a composição dos romances maduros de Machado de Assis – contradição em toda sua complexidade, reiterando formas do existir da vida brasileira em sua luta contra o passado colonial e a favor das reformas capitalistas, mas subsistindo graças à manutenção da sensibilidade arcaica, de que a persistência da oralidade é representação estilística –, a contradição se opera também em outro nível de análise. O ser oral é, como procurei mostrar, nossa marca de atraso, mas também nosso avanço, porque, nos textos de Machado aqui analisados, é a voz que escapa do cárcere da escrita e que, volatizando as personagens – Quincas Borba e Conselheiro Aires –, as faz ultrapassar os enredos em que “se originam” (palavra precária), revelando-se *não necessárias* como “fenômenos” em si mesmos em suas determinações primeiras, mas como “substâncias” a que não escapam contaminações operadas por tais “fenômenos”, em um cruzamento dialético que o simples didatismo disfarça ou oculta. Ou seja, diferentemente do que diz Antonio Candido, para quem o enredo só existe porque existem as personagens, Borba e Aires são

sombras, espectros, não condição para a existência dos enredos; e, por isso, transitam de lá para cá. Podem até ser outros, ter outros nomes, não necessariamente estes que receberam. E, assim, são, acima de tudo, *representações*, lugares, *formas de sujeitos* – e não sujeitos de carne e osso. São formações vocais, discursivas, ideológicas. Nesse sentido, a oralidade, sem deixar de ser sinal de nossa diferença, joga Machado de Assis na modernidade e em posição de anúncio da literatura e da filosofia contemporâneas, nas quais o sujeito real se eclipsou.

Uma história do Brasil descosturada

Conselheiro Aires é uma parcela de um Brasil que se mostra por lances miúdos e sorrateiros; de uma história mal enfocada, mal vista de frente, já que esta quer a todo custo mascarar sua ambiguidade e sua oscilação entre o pensamento arcaico, que quer efetivamente manter, e o pensamento moderno, que quer emular, sob o disfarce da aparente recusa do passado histórico. Um verdadeiro Brás Cubas, enfim. Mas realiza-se essa história concreta por acordos por alto, na altura e debaixo da arrogância das nossas classes dominantes que querem ser modernas sem, no entanto, renunciar às vantagens da ordem familiar, que, não raro, interferem positivamente, para eles e a favor deles, no interior da ordem do Estado:

A democracia no Brasil foi sempre um lamentável mal-entendido. Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar à situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos. (Holanda, 1995: 160).²

Preso à história, por necessidade do ofício, e preso à observação e análise dos fatos a sua volta, por singularidade do seu temperamento, próprio de quem tem pachorra de escrever páginas de diário, colocando-se entre a visão pública e a confessional, Aires desfigura-se como homem inteiriço. Não tem unidade, se compararmos a sua participação em *Esau e Jacó* a sua outra narração, em *Memorial*. Neste, ocupa, de fato, um papel preciso na diegese, mas praticamente se transforma numa sombra a estender-se pelo romance “autobiográfico” em que transita, parecendo não ter rumo:

Certamente ainda me lembram cousas e pessoas de longe, diversões, paisagens, costumes, mas não morro de saudades por nada (Assis, 1997: 1.097).

Nada o prende: as coisas são nomes no plural, coisas de que já não se lembra com a mesma vivacidade; apenas desfilam em sua mente, dispersas e desarrumadas. Por outro viés, o universal e polido Aires está menos fragmentado no buliçoso e quase galhofeiro Aires de *Esau e Jacó*, embora na aparência fosse até dotado de “fala branda e cautelosa”, muito dado, porém, a piadas como aquela de que se serve para

² Essa ambiguidade apontada por Holanda a respeito da nossa formação cultural parece bem representada em um romance como *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nele, o protagonista vive de ócios e privilégios, garantidos pela condição senhorial herdada, mas ao mesmo tempo posa de moderno, ao procurar “as novidades teóricas e políticas da Europa, não para adotá-las em seu país de origem, mas para usá-las como instrumento de legitimação e preservação de poder político e prestígio pessoal” (Scarpelli, 2006: 73). Isto é, a modernidade e o atraso, entre nós, se misturam e se confundem.

encarar a passagem da Monarquia para a República, por exemplo (o famoso episódio da troca de tabuletas no capítulo LXIII desse romance). Já a imagem tácita e quase humana do cão Quincas Borba, universal representação do cão amigo do homem e protetor de Rubião, aparece com toda a força dialética dessa forma de representação: é um cão apenas, sem dúvida (o “fenômeno”) mas é também o homem Quincas Borba revivido (a “substância”) – metáfora, afinal, desse cruzamento de esferas, o público e o privado, que caracterizam a vivência histórica e cotidiana do Brasil.

O que se pode apreender dessas considerações é que o Aires-político em plena atividade e o Aires-intimista já aposentado (dois curiosos “fenômenos”) são faces do mesmo ser (a imorredoura “substância”), como se, assim, a mesma personagem chamada Aires, com suas peculiaridades e movimentações idiossincrásicas, se diluísse na Personagem. Vê-se, então, que o detalhe (o pitoresco, a cor local, o incidental, o jeito brasileiro de ser) e o todo (a preocupação humanística, social e política que parece vir das preocupações iluministas do século XVIII que o brasileiro médio quis abraçar na entrada da nossa modernidade³) se cruzam a todo instante na extensa narrativa de Machado de Assis; e o que acontece com os temas, no plano do conteúdo dos romances, acontece também, coerente e correspondentemente, no âmbito formal dos livros, no plano enunciador, discursivo, dando oportunidade a que se lance uma nova luz sobre a questão da construção das personagens machadianas – “bolhas transitórias” que nadam na “água”.

Recorro, para tal entendimento, às noções, aqui entremeadas, de “sujeito” e “discurso”, segundo a epistemologia de Michel Foucault, para tentar dar conta da complexidade dessas personagens machadianas e justificar a interseção delas em enredos distintos. Ficou claro, parece-me, que as personagens Quincas Borba e Conselheiro Aires são menos personagens do que metáforas ou visões de mundo, aproveitando a lembrança do texto crítico de Riedel (1975). Seriam, desse modo, *voces* – daí a operacionalidade do entendimento da dimensão oral nos textos – a cruzar os espaços romanescos, a migrar, a saltar e a desligar-se dos enredos que supostamente lhes teriam dado “origem”, não se detendo necessariamente em nenhum deles em particular. São metáforas; e são, como se diz atualmente, *relações*. Ou, ainda, *formações*. E, por que não dizer, *discursivas*.

A primeira coisa que salta à vista na argumentação teórico-filosófica de Foucault é a tarefa do historiador: diante do documento, não pergunta sobre sua verdade e sua identidade, mas, com ele e dentro dele, elabora-o, recorta-o, organiza-o. Machado de Assis testa o significado dos períodos históricos não à maneira de um espelho, focando a realidade e olhando-a segundo algum modelo interpretativo consagrado, em geral dotado de linearidade; constrói, ao contrário, o sentido histórico à medida que constrói personagens e enredos aproveitando-se das lacunas e das fissuras que o pormenor descritivo, por definição, contém. A esse respeito examine-se o capítulo II de *Quincas Borba*, um pequeno laboratório de testagem que o narrador faz da realidade representada. Esta define-se na medida mesma em que é elaborada, por cruzamentos formais e semânticos que, dada a aparente desordem e dispersão de elementos, podiam ferir a comportada disciplina realista-positivista vigente na época da escrita desse romance:

³ Aliás, sobre isso, Roberto Schwarz notou que Machado de Assis se serve deliberadamente de uma linguagem e de uma visão histórica atadas aos séculos XVII e XVIII: “Mas ocorre que ele usa essa terminologia de modo a desautorizá-la o tempo todo”, que é uma de suas artimanhas narrativas (cf. Bosi, 1982: 339).

Que abismo que há entre o espírito e o coração! O espírito do ex-professor, vexado daquele pensamento, arpegiou caminho, buscou outro assunto, uma canoa que ia passando; o coração, porém, deixou-se estar a bater de alegria. Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados? Ele, coração, vai dizendo que, uma vez que a mana Piedade tinha de morrer, foi bom que não casasse; podia vir um filho ou uma filha... – Bonita canoa! – Antes assim! – Como obedece bem aos remos do homem! – O certo é que eles estão no céu! (Assis, 1997: 643).

Se Piedade e Quincas Borba houvessem casado e tido, quem sabe, um filho ou uma filha, Rubião não teria herdado o que herdou. Envergonhado de tal pensamento, atravessa-lhe, certa, “uma canoa” no horizonte da visão, no momento em que “fitava a enseada”, pondo-se “à janela de uma grande casa de Botafogo”. A humildade desse herói, que se desmanchou em cuidados com o amigo Quincas Borba, doente e quase moribundo, põe-no à prova dos sentimentos que não sobem à superfície da fisionomia. E, na trilha da linguagem que desenha seu pensamento, cruzam-se, aparentemente desconexos, um “Antes assim!” e um “Como obedece bem aos remos do homem!”, em que cada uma dessas parcelas – o coração humano e a canoa – é ao mesmo tempo parte e todo do conjunto: é incidente descritivo e é realidade pessoal; é “fenômeno” e é “substância”. Coração e canoa se subordinam “aos remos do homem”. A vida segue em frente ao sabor dos remos, na placidez das águas da enseada. Metaforicamente, o narrador machadiano recorta momentos cuja origem ninguém sabe qual é. Qual o motivo de tal reflexão do narrador? O canoeiro e a canoa que visualiza da janela de seu palacete ou o prazer de saber-se, graças ao amigo morto, bem situado na vida, estando o coração apaziguado? Esse é apenas um excerto, mas tal metodologia derrama-se ao longo dos romances do Machado da segunda fase. E nisso avulta a dispersão como a condição de existência da rede dos discursos. Há, sim, a prática de um “conceito operatório” (Foucault, 1986: 10), que vê na rede das causalidades e homogeneidades a face mais “sincera” do método de observação dos fatos, segundo o estabeleceu uma “história global”, posta em crise, então, por essa leitura foucaultiana da ciência histórica. Com efeito, o plano da narração disfarça e esconde falsas coesões, que devem, antes, ser tomadas por iniciativa de uma “história geral”, ciosa de suas defasagens e do “espaço de uma dispersão” (Foucault, 1986: 12).

É servindo-se desse modo de constituir a realidade que Machado faz do Conselheiro Aires o diplomata, o homem público, o político da modernidade e de Quincas Borba o filósofo que intui, por ensaio e erro, os limites da realidade brasileira. Por isso é que eles não são, a rigor, tradicionalmente falando, personagens, no sentido dado por Candido, mas *relações* ou *posições* por que falam as nossas instituições e a nossa índole. Conselheiro e Borba são, antes, dentro desse raciocínio, *formas de sujeitos*, que, assim, concretizam o planejamento da formação discursiva em que se inserem: bolhas que “fazem-se e desfazem-se de contínuo, e tudo fica na mesma água”. Poderiam até tais personagens ser outras, receber outros nomes, mas, ainda assim, seriam eles mesmos, as “substâncias” conselheiro e quincas-borba, heróis da descontinuidade no aparente solo do contínuo, como “moléstia e saúde eram dous caroços do mesmo fruto, dous estados de Humanitas” (Assis, 1997: 650).

E o fato de a loucura, tanto a de Quincas Borba quanto a de Rubião, ser o ponto de intercessão entre os dois amigos já revela que, se existem conexões e aparentes continuidades, os motivos que as embalam são diferentes: algo congênito a Quincas Borba, que é a própria desestabilização, modalidade histórica de ser da nossa

história e formação, para a qual enxergar é enlouquecer e depois morrer, enquanto, por seu turno, é algo bem pontual em Rubião, vítima das armadilhas amorosas e sociais do casal Palha-Sofia, portanto outro nível de construção de personagens, um nível mais baixo, mais previsível, segundo o receituário do romance realista.

Por isso é que Rubião, no sentido conferido pela tradição dos estudos teórico-críticos, é, de fato, uma personagem, dada a estratégia realista de desmascarar o real, enquanto Quincas Borba, como também o Conselheiro Aires, são formas de sujeito de uma vasta rede de trocas discursivas pelas quais se interpreta, passando por cima das necessidades do estilo, certo período da vida e da história brasileiras.

Referências bibliográficas

- ASSIS, Machado de (1997). *Obra completa*. Organizado por Afrânio Coutinho. 9. reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S. A. (1ª ed., 1959).
- BOSI, Alfredo et alii (1982). *Machado de Assis*. São Paulo: Ática. (Escritores brasileiros: antologia e estudos, 1).
- CALLADO, Antonio (1983). Introdução. In: FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar. (1ª ed., 1966).
- CANDIDO, Antonio et alii (1976). *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva. (Debates, 1).
- FOUCAULT, Michel (1986). *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária. (Campo teórico)
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (1995). *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras. (1ª ed., 1936).
- RIEDEL, Dirce Cortes (1975). Um romance “histórico”? In: ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: Ática. (Bom livro).
- SCARPELLI, Marli Fantini (2006). Modernidade e emancipação em Machado de Assis. In: ABDALA JR., Benjamin; CARA, Salette de Almeida (Orgs.). *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo.
- SÜSSEKIND, Flora (2003). Machado de Assis e a musa mecânica. In: _____. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ.

A propósito do centenario da morte de Manuel Curros Henriques: os preconceptos lingüísticos na Galiza

Xosé Ramón Freixeiro Mato
Universidade da Coruña

Palabras chave: Preconcepto lingüístico, Curros Henriques, galego, lingua universal, sesquilingüismo

Resumo: Após unha breve aproximación aos preconceptos lingüísticos no mundo, estúdanse os preconceptos a respecto da lingua galega e realízase unha proposta de clasificación. Focalízanse en especial aqueles relacionados coa suposta falta de utilidade da lingua galega, grupo onde se pode situar o tópico da lingua universal que Curros Henriques desenvolve no seu poema "Introdución", xunto con outros preconceptos como os de o galego isolar a Galiza do exterior, de o galego ser unha lingua subsidiada ou o de o galego non producir riqueza. Face á imposición dunha ou varias linguas universais, deféndese a preservación da pluralidade lingüística no mundo, para cuxo fin o sesquilingüismo se presenta como unha proposta interesante desde a perspectiva galega e europea.

1. Introducción

Neste ano 2008 conmemórase o centenario da morte do poeta galego Manuel Curros Henriques, un dos máis grandes poetas civís da literatura peninsular do século XIX. O seu libro de versos máis importante, *Aires d'a miña terra* (1880), comeza co poema "Introdución", onde o autor pretende xustificar a escolla do idioma galego como lingua literaria dos seus versos.

Na primeira parte do poema Curros defende a existencia dunha única lingua universal, a que se deberá chegar após a paulatina desaparición de todas as demais, a comezar polos dialectos ou linguas provinciais. E o autor pon fin a esta parte coa afirmación sorprendente de que esa lingua universal será o galego, lingua de que a seguir, nunha segunda parte do poema, realiza unha apaixonada defensa.

Con base neste poema de Curros queremos introducir o tema dos prexuízos ou preconceptos lingüísticos e centralo nos existentes a respecto da lingua galega, con atención especial a este tópico da lingua universal.

Os estereotipos son construtos cognitivos que fan referencia aos atributos dun grupo social e poden conter características positivas e negativas. Polo xeral utilízanse de forma negativa, para que certos grupos manteñan a súa posición dominante sobre outros, isto é, cumpren unha función defensiva. Os estereotipos negativos son aqueles que van asociados a preconceptos e desembocan facilmente na discriminación. Os preconceptos son sentimentos afectivos de rexeitamento (Iglesias, 2003: 28) e a súa función é discriminaren o grupo máis débil, que se debe manter a distancia (exogrupo), e xustificaren a superioridade do grupo dominante (endogrupo). Existen preconceptos sobre os negros, as mulleres, os vascos ou cataláns, a lingua galega etc., isto é, sobre aquilo que ameaza os grupos dominantes. En palabras de Bagno (2003: 12), son produto da intolerancia, principalmente cando esta é "fruto de una visión de mundo estreita, inspirada em mitos e superstições que têm como único objetivo perpetuar os mecanismos de exclusão social".

Os preconceitos non son innatos. A súa adquisición prodúcese durante o proceso de socialización, nomeadamente na infancia e na adolescencia, a se converteren os pais e nais e o profesorado, xunto cos medios de comunicación (en especial a televisión) e o grupo de amizades, en principais axentes na súa formación. Transmítense sobre todo a través do discurso socialmente circulante, isto é, da información verbal, que é o medio de socialización por excelencia, xuntamente coa análise directa dos feitos.

De acordo con Tuson (1990: 22-27), convén distinguirmos os xuízos de valor dos xuízos de feito. Estes poden someterse a comprobación, fundaméntanse na experiencia colectiva e non dan lugar a preconceitos, en tanto que os primeiros non son comprobábeis, poden construírse ou non sobre un consenso, ofrecen indicios sobre os gostos persoais e sobre a educación recibida, expresan a actitude de quen os fai e adoitan ser positivos ou negativos (*gostar de/non gostar de, bonito/feo, ben/mal* etc.). Os xuízos de valor poden afectar as persoas, os pobos, as linguas etc. con base en propiedades circunstanciais ou permanentes.

O problema é que, con frecuencia, os xuízos de valor adoptan fórmulas dos xuízos de feito e presentan como trazos negativos características inalienábeis de persoas e pobos (ser baixo, negro, muller...), de modo que uns xuízos aparentemente descritivos se convirten en discriminatorios. Por esta vía, os xuízos de valor poden conducir aos preconceitos sobre os pobos (por exemplo, sobre os escoceses, cataláns ou alemáns) e tamén sobre as linguas (linguas ásperas ou suaves, sinxelas ou complicadas etc.). Evidentemente, algúns dos xuízos de valor sobre as linguas están inducidos desde o poder, como cando se fala de linguas de cultura, linguas internacionais, linguas aptas para as leis ou a literatura... e, polo contrario, linguas que non serven para nada diso. Os preconceitos, en definitiva, son xuízos atrevidos ou precipitados emitidos sen base suficiente por persoas que se deixan levar por tendencias non sustentadas na razón.

2. Os preconceitos lingüísticos e a súa perspectiva histórica

Os preconceitos lingüísticos son unha subclase dos preconceitos e afectan tanto as linguas como os seus falantes. Un preconceito lingüístico pode ser definido como un medio para coñecermos, mediante a fala, as características do interlocutor: a súa orixe social (fala galego, por tanto é da aldea), a educación (fala ben o castelán, por conseguinte é unha persoa que recibiu educación) etc.

A minusvaloración e abandono da lingua propia é consecuencia dun preconceito lingüístico que mellor se podería denominar autopreconceito, autoodio ou deslealdade lingüística (Tuson, 1990: 29). Este concepto de *autoodio* (*self-hatred*) foi definido por Allport (1962: 172), seguindo as investigacións de Kurt Lewin, como o sentimento de vergoña que alguén pode ter por posuír as características (reais ou imaxinarias) que despreza no seu propio grupo. O autoodio produce como primeiro efecto a identificación cos intereses culturais do grupo dominante, o que provoca no individuo que o padece unha máis aguda sensibilidade a respecto da súa propia inferioridade e un impulso cara ao rexeitamento das características sociais e culturais do grupo a que pertence, entre elas o idioma. Desta forma, o grupo propio convértese en grupo de referencia negativa, perante o cal ese individuo non só se deberá mostrar indiferente, mais dependentemente hostil (Ninyoles, 2005: 189).

Tamén afirma Tuson que, dunha forma ou doutra e en diferentes graos, o preconceito lingüístico é unha manifestación do racismo aplicado ás linguas e aos seus

falantes; inclusive pode producir a morte dunha lingua ao considerala menos apta do que outra. Este mesmo autor define o prexuízo lingüístico como

unha desviación da racionalidade que ten a forma de xuízo de valor emitido ben sobre unha lingua (ou sobre algunha das súas características), ben sobre os falantes dunha lingua (en tanto que falantes), xerado directamente pola ignorancia ou pola malevolencia, axustado a estereotipos maniqueos e ditado pola molestia que nos producen as diferenzas (Tuson, 1990: 30).

Os preconceitos lingüísticos son case tan vellos como as propias linguas. Xa na antigüidade Sócrates criticaba os poetas por mudaren as palabras e Quintiliano describía o 'grammaticus' como posuidor da corrección lingüística¹. Na Idade Media confrontábase o latín, lingua culta, cos romances ou linguas vulgares; e mesmo cara a fins do período se falaba de linguas boas ou más segundo tivesen ou non gramáticas. A comezos do século XIV Dante, en *De vulgari eloquentia*, xa deixa transparecer unha grande cantidade de preconceitos lingüísticos cando afirma que a lingua dos romanos é a peor de todas porque feden a bravún, que os de Aquilea arrotan ao falaren, que os dialectos do Lacio son femininos etc.

No século XVI, o emperador Carlos –Carlos I de España e V de Alemaña, como nos aprenderon– deixounos dito que utilizaba o castelán para falar con Deus, o francés para se comunicar cos amigos e o alemán para tratar cos inimigos (ou mesmo co cabalo segundo outras versións). Se nos situarmos no século XVIII, acharemos que no volume IX da *Encyclopédie*, so a entrada "langue", se diferencia entre linguas primitivas e linguas de cultura, se canta as excelencias dun idioma capaz de se facer internacional e se propón o francés como lingua da liberdade e da Revolución, en contraste cos *patois*. O propio Rousseau, no seu *Essai sur l'origine des langues*, de 1756, ao tratar dos primeiros seres humanos, distinguía entre linguas do norte (ásperas, sonoras, claras) e linguas do sur (elocuentes, vivaces, escuras); e canto ás linguas modernas, cualifica as do norte (francés, inglés e alemán) de frías e feitas polo razoamento e a cooperación, en tanto que as do sur serían aptas para falar dos misterios sagrados, promulgar leis e guiar as multitudes.

Nos séculos XVIII e XIX abundan as defensas apoloxéticas das linguas, mais con diferenzas entre a apoloxía das linguas consideradas fortes e a das tomadas por febles ou fracas, a primeira con clara tendencia cara ao imperialismo lingüístico, como demostra a seguinte cita de Lomonosov no século XVIII: "Soberana de moitas linguas, a lingua de Rusia é grande diante de todas as linguas de Europa non só pola extensión dos lugares onde reina como, máis aínda, polas súas dimensións e opulencia"². Polo contrario, algúns apoloxetas de linguas febles aceptan a reclusión destas no ámbito familiar e na poesía, como exemplifica o seguinte texto de Tomàs Forteza, de 1886: "Impere en boa hora no alcázar da Ciencia a lingua castelá, sen que por iso negue un sitial á súa irmá desfavorecida; porén, as portas sagradas do templo da Poesía están francamente abertas para as dúas" (en Tuson, 1990: 49).

¹ Véxase "As vellas pegadas da etnolatría", en Tuson (1990: 33-51), de onde sintetizamos algunhas referencias. Precisamente na discriminación social da lingua oral e popular face á lingua normativa ("correcta") basea Bagno (2003, 2005) o seu combate contra os preconceitos lingüísticos no Brasil.

² Cita aducida por Seriot (1984) e traducida en Tuson (1990: 48), tamén reproducida, con variantes de tradución, en Moreno Cabrera (2006a: 85); este autor infórmanos igualmente de que o barón de Ryckholt publicou en 1868 un libro co elocuente título *O flamenco, lingua primeira, nai de todas as linguas* (Moreno Cabrera, 2006a: 83).

No entanto, tamén se producen reaccións defensivas desmesuradas das linguas fracas, de que é unha boa mostra a "Introdución" de Curros Henriques a *Aires d'a miña terra*, de 1880: *Esa fala pulida, idioma úneco,/ máis qu'hoxe enriquecido e máis perfeuto,/ resume das palabras máis sonoras/ qu'aquelas nos deixaron como en herdo;/ ese idioma, compendio dos idiomas,/ com'onha sereneta pracenteira,/ com'onha noite de luar docísimo/ será –¿que outro sinón?–, será o galego*. Dános máis exemplos Moreno Cabrera (2006a: 83-85), quen afirma que todos temos dereito a cantarmos as excelencias das nosas linguas "porque *nunca* nos faltará razón", mais o que non está obxectivamente xustifico é facérmolo a custa ou en detrimento doutras linguas.

Non faltan tampouco declaracións sobre a igualdade das linguas, na procura de pór cada un a súa á altura das demais, e sobre a natural defensa da lingua propia, como fai por exemplo Curros na segunda parte da súa "Introdución" e máis dun século antes Carles Ros en 1752 na obra *Cualidades y blasones de la lengua valenciana*. Uns poucos anos antes, en 1726, o Padre Feijóo publicaba o "Paralelo de las lenguas castellana y francesa" como Discurso XV do seu *Theatro Crítico Universal*, seguido dun "Corolario" en que sostén a primacía do galego sobre o portugués, o que lle vale unha réplica irada de Ernesto Frayer, pseudónimo do diplomata portugués Martinho de Mendoça de Pina e de Proença Homem, que un ano máis tarde publica o *Discurso Philologico Crítico sobre el Corolario del Discurso XV...*, onde proclama o superior estatuto do portugués a respecto do castelán e termina cunha descualificación contundente do galego. No mesmo século XVIII o Padre Sarmiento polemiza retrospectivamente con Duarte Nunes de Leão, que en 1606 publicara a obra *Oríem da lingua portuguesa*, onde consideraba a lingua galega inferior á de Portugal e negaba a existencia mesma do reino da Galiza³.

As polémicas, pois, entre apoloxetas dunhas e doutras linguas proliferan nos séculos XVIII e XIX, inzadas de preconceitos lingüísticos, e nelas tamén está presente o galego. E de certo que unhas e outros continúan a ter presenza no XX, nalgún caso de forma ben extremada, depreciativa cara ás linguas minorizadas e inclusive aterradora, como demostra o seguinte exemplo, onde se nos presenta unha muller recluída durante case medio século nun psiquiátrico por non saber falar unha lingua 'importante', como o español ou o inglés:

Y pasan 48 años; en 1969 una enfermera de origen lituano entra a prestar servicio en aquel hospital. Y un día oye musitar algo a la enferma y descubre, sorprendentemente, que lo que está hablando es lituano. Casi recién llegada, como inmigrante, a los Estados Unidos, sin saber una palabra de inglés ni de ninguna otra lengua, aquel ya lejano día de 1921 había perdido a su hijo de pocos años y de ahí su desesperación. La historia es sobrecogedora y siniestra. Y siniestros son todos esos movimientos y esfuerzos, ahora frecuentes, por recluir a las gentes en las lenguas minoritarias, por alentar de un modo u otro el espíritu de campanario, por querer transmutar la babelización de maldición bíblica en bendición cultural. [...] Dijimos que los 300 millones del programa televisivo podrían ser my bien, hoy por hoy 275. Los suficientes para que ninguno de nosotros pueda correr el peligro de vivir la aterradora historia de la joven lituana, esos 48 años de irremediable soledad lingüística. A cualquiera de nosotros, antes de las 48 horas, nos la hubiera remediado, con toda seguridad, alguna enfermera puertorriqueña (Salvador, 1987: 66).

Aínda na actualidade perviven os preconceitos lingüísticos, se callar en ocasións máis sutilmente expresados ou disfrazados do que neste último exemplo. Unha

³ Estas e outras polémicas entre galegos e portugueses poden verse máis por extenso en Freixeiro (2006: 39-57).

clara mostra constitúea ese "Manifiesto por la lengua común" (o español, claro está) que nestes días continúa a apañar sinaturas a prol dun idioma pretensamente ameazado que é o único que todos os cidadáns e cidadás do Estado español teñen a obriga constitucional de coñeceren e que é tamén idioma oficial en outros moitos países do mundo.

3. Clasificación dos preconceptos lingüísticos no mundo

Existiron e continúan a existir, pois, preconceptos lingüísticos no mundo, que en xeral son utilizados contra as linguas minorizadas e que desde o noso ámbito xeopolítico presentan unha clara visión eurocéntrica (Moure 2005, 2006). Estes prexuízos son moi variados e atéstanse so formulacións diversas, aínda que teñen un fondo común que non é outro máis que o desprezo pola diferenza e o afán de asimilación imperialista.

Para podermos clasificalos imos tomar como base orientativa os criterios recollidos por Tuson (1990), baseados xeralmente na contraposición entre unhas linguas que se poderían cualificar como boas, importantes ou adecuadas para a vida actual, e outras que non terían estas propiedades e que, por tanto, habería que considerar como máis, irrelevantes ou non aptas para os tempos que corren. Os preconceptos pretenden levar o galego para este segundo grupo, onde polo común se achán as linguas minorizadas e non oficiais dos estados. Esquemáticamente, esta é a clasificación proposta por Tuson:

1. Preconceptos inocentes ou populares: linguas sinxelas vs. complicadas; linguas suaves vs. ásperas; e linguas con moitos vs. con poucos falantes.
2. Preconceptos culturais: linguas de cultura vs. primitivas; linguas literarias vs. non literarias; e linguas vs. dialectos.
3. Preconceptos xeopolíticos: linguas maioritarias vs. minoritarias; linguas con estado vs. sen estado; e linguas de comunicación vs. locais.

En Moreno Cabrera (2006a: 237-265) recóllense cen "mitos, prejuicios y tópicos" sobre as linguas, que tratan sobre os seguintes temas: a orixe das linguas e da linguaxe humana; o número de falantes das linguas; estado, nación e lingua estándar; facilidade e dificultade das linguas; variedades lingüísticas e prestixio social; a lingua materna; idioma e léxico; lingua escrita e cambio lingüístico; filólogos, tradutores, lingüistas e outras especies intelectuais.

Nun ámbito concreto como é o do Brasil, Marcos Bagno (2003: 13-72) sinala os seguintes "mitos" do preconcepto lingüístico: "A lingua portuguesa falada no Brasil apresenta uma unidade supreendente"; "Brasileiro não sabe português / Só em Portugal se fala bem português"; "Português é muito difícil"; "As pessoas sem instrução falam tudo errado"; "O lugar onde melhor se fala português no Brasil é o Maranhão"; "O certo é falar assim porque se escreve assim"; "É preciso saber gramática para falar e escrever bem"; e "O domínio da norma culta é um instrumento de ascensão social".

Aínda perviven, pois, os preconceptos lingüísticos no mundo como máis unha forma de discriminación dos idiomas e das persoas que os falan. Alén das manifestacións xerais que teñen en todos os continentes e estados, en cada país adquiren características especiais de acordo coas circunstancias históricas e sociais particulares por que pasaron os idiomas concretos. E no que di respecto á Galiza, a súa lingua ten un percurso tan accidentado que explica a proliferación de preconceptos con trazos específicos.

4. Os preconceptos a respecto do galego

No caso, pois, da lingua galega, podemos falar de vellos preconceptos, como a vinculación do galego ao mundo rural e ao atraso, tamén aos ámbitos informais, e de novos preconceptos, aparecidos na transición democrática e no inicio do proceso de normalización, como a asociación do galego a un determinado perfil político ou os prexuízos da súa pretensa imposición. Con todo, uns preconceptos van asociados a outros, a se demostrar desta forma que existe unha causa fundamental de fondo que non pode ser outra máis que o proceso de colonización política, cultural e lingüística levado a cabo no país desde fins da Idade Media. A ideoloxía do poder alleo imposto na Galiza desde entón foi xerando actitudes de desprezo do propio, mesmo autoodio, e perda da autoestima, creando estereotipos ("os galegofalantes son ignorantes, brutos etc.") e preconceptos (o galego non serve para o progreso etc.) que inclusive deron orixe ao complexo de inferioridade.

Na actualidade parecían terse reducido os preconceptos sobre o galego entre a xente nova, embora iso non se traducise nun aumento do uso desta lingua nas novas xeracións. No entanto, nalgún estudo máis ou menos recente (Seminario de Sociolingüística, 2003; Iglesias, 2007) aínda se constata unha presenza importante deles nesa faixa etárea, de modo que a idade non semella unha variábel tan destacada ao falarmos dos preconceptos. Na realidade, a mocidade o que fai é reproducir os prexuízos que aprendeu da xente maior.

Para tentarmos clasificar os preconceptos a respecto da lingua galega procuramos agrupalos arredor de seis grandes eixos temáticos:

1. Preconceptos relacionados coa suposta falta de utilidade do galego: o galego isola a Galiza do exterior; o tópico da lingua universal; o galego, lingua subsidiada; o galego non xera riqueza.
2. Preconceptos que asocian o galego coa pobreza e co atraso: o galego, lingua rural; o galego, lingua non válida para a escrita; o galego, lingua de pobres e ignorantes; o estudo do/en galego como perda de tempo e atraso.
3. O uso do galego como sinal de descortesía ou má educación: o galego como desconsideración cara ás persoas descoñecidas; renuncia ao uso do galego por respecto ás persoas de fóra; persoas que falan outras linguas minorizadas tamén son maleducadas.
4. Preconceptos relacionados coa pretensa imposición do galego: o galego como imposición dunha minoría política intolerante; a imposición do galego no sistema educativo; o rexeitamento social á normalización do galego; as crianzas non gostan da materia de lingua galega; o español tamén é lingua propia da Galiza, onde está marxinado.
5. A caracterización pexorativa do galego e a (in)competencia dos seus falantes: o galego como lingua ruda ou fea; o galego, lingua non válida para a xente nova; o galego normativo como lingua artificial; as persoas galegas non saben falar o galego
6. O galego como marca ideolóxica ou profesional: o galego, lingua marcada politicamente; o castelán, lingua neutra no comercio e na hostalaría; o uso correcto e consciente do galego como marca profesional.

5. Preconceptos relacionados coa suposta falta de utilidade do galego

É este un dos preconceptos máis daniños, pois en xeral aquilo que non se sente como útil acaba sendo rexeitado e abandonado. Se o galego non fixer ver a súa utili-

dade para a sociedade, esta viraralle as costas. Arredor deste grande preconceito agrúpanse outros directamente relacionados con el. Ou, dito con outras palabras, este preconceito preséntasenos so diferentes formulacións.

a) O galego isola a Galiza do exterior

Se callar, o preconceito máis estendido, e tamén un dos máis vellos, é aquel que afirma que o galego nos isola do exterior, coutando a proxección da Galiza fóra das súas fronteiras; detrás del está a idea de que co galego non se pode ir a ningunha parte. A mellor proba para a negación deste tópico dánola a propia historia do noso idioma: durante a Idade Media o galego foi a única lingua da Galiza, falada por todas as clases sociais e empregada na escrita cando os romances substituíron o latín neste ámbito. Supuxo iso o illamento da Galiza? Certamente non, máis ben todo o contrario: Galiza tivo a maior proxección exterior da súa historia e a ela acudían en peregrinaxe xentes de toda a Europa.

E, alén diso, debemos ter en conta tamén a real posibilidade que a lingua galega nos ofrece de nos comunicarmos con aproximadamente 230 millóns de habitantes dos diferentes continentes que son de expresión galego-portuguesa. Que pobo non se sentiría orgulloso de ter creado unha lingua que hoxe é unha das máis faladas do mundo? O galego, e debemos dicilo sen complexos e sen falsa modestia, é unha das linguas máis estendida polo mundo, pois naceu na Gallaecia, de onde tamén xurdiu Portugal, que o levou polos diferentes continentes. Por iso podemos afirmar que en Portugal, no Brasil e noutros territorios se fala galego, aínda que agora lle dean outro nome, como afirma unha escritora nada sospeitosa de 'lusista':

Non existe o galego-portugués (sería como dicir castelán-español). Portugal debe superar o autoodio, o medo a recoñecer os principios e admitir orgullosamente que fala Galego, o romance derivado do latín vulgar. Orgullosamente, tanto porque a eles, ao teren conseguido a independencia de Castela, se debe a permanencia do idioma e a eles tamén a súa conservación, extensión e prestixio. Aquí na Galiza debemos superar a mentalidade colonizada e adoptar a posición forte. Proclamar que o galego é a lingua de millóns de persoas en varios continentes, con cultura e literatura importantísimas e unírnos a elas, falando como falamos. O Goberno Galego ten a obriga de publicalo, de difundilo nos países onde se usa, e de normalizar a situación (María Xosé Queizán, *ANT*, 1-5-97).

O propio Castelao xa tiña estas ideas ben claras bastantes anos antes, cando escribía no *Sempre en Galiza*:

Imos supor que houbo dúas Galizas –a que se foi e a que se quedou, a que se axuntou con Castela e a que enxendrou a Portugal–; pero é indubidable que ambas as dúas tiñan un mesmo mecanismo sonoro, un mesmo xeito tonal e rítmico, unha mesma língoa, unha mesma arte e unha mesma cultura; en fin, unha mesma alma patria; e, polo tanto, a división de Galiza en dous Condados, que dispois se convertiron en Reinos diferentes, non autoriza a distinguir dúas modalidades creacionistas, según estas se produxesen nunha ou noutra beira do río Miño, pois a nación galega chegaba até o Douro, e todo canto se veu chamando 'galaico-portugués' é realmente e unicamente 'galego'. Don Dinis de Portugal non era, de certo, un rei de Galiza; pero como trovador foi tan galego como seu abó, o Rei Sabio de Castela, cando este compuxo as Cántigas (Castelao, 1961: 346).

O galego, pois, lonxe de nos illar do exterior, ábrenos as portas ao mundo e móstrásenos neste aspecto como unha lingua extensa e útil, segundo a cualificou Murguía.

b) O galego, lingua subsidiada

Outro preconceito baséase na afirmación de que o galego, por non ser unha lingua útil e economicamente rendíbel, subsiste a base de subsidios, pois a Xunta e outros organismos públicos subvencionan edicións de libros en galego e actos culturais vehiculizados a través do noso idioma e sobre a nosa cultura, para alén de pagaren o profesorado que imparte cursos de lingua galega. Porén, hai nisto algo anormal que non realicen absolutamente todos os países? Ou acaso o goberno español non subsidia a cultura de expresión en lingua castelá? Inclusive a Xunta da Galiza contribúe economicamente a financiar a Real Academia Española e o Instituto Cervantes tamén é financiado con cartos galegos. Aínda máis: se a lingua galega hoxe recibe algúns subsidios é fundamentalmente cos impostos pagados pola propia comunidade, impostos que durante séculos axudaron a subsidiar a lingua castelá, competidora da galega, que nunca até hai ben pouco tempo recibiu a máis mínima axuda. Lonxe, pois, de se sentir satisfeita por algunhas pequenas axudas, a Galiza debe reclamar con forza a débeda histórica do Estado coa lingua galega, como xa fixeron, con suceso, os cataláns a respecto da súa lingua.

c) O galego non xera riqueza

Existen persoas que, sen negaren certos valores á lingua galega, porén afirman non lle concederen importancia co argumento de que o galego non dá de comer ou que os que o usaron conscientemente por escrito e o defenderon non crearon empresas e por tanto non xeraron riqueza. Con efecto, hoxe case todo se mide con criterios de rendibilidade material, mais reflexionemos só na importancia económica que para a Galiza supón a figura e a obra de Rosalía de Castro, por exemplo. Canto habería que gastar en publicidade para que a Galiza alcanzase a proxección exterior que tivo e ten a través de Rosalía? Cantos beneficios produciu o turismo provocado polo coñecemento da obra da nosa insigne autora? Semella evidente que *Cantares gallegos* e *Follas novas* son empresas centenarias que continúan a producir grandes beneficios no noso país. E falando de turismo, a lingua é máis un atractivo, pois fica claro que as persoas viaxan para coñeceren algo novo e distinto; se en toda a parte se vestise igual, se comese igual, se falase igual etc., desaparecerían moitas das razóns para visitarmos outros lugares. Inclusive na actualidade cada vez veñen máis persoas estranxeiras no verán a faceren cursos de lingua galega, a se converteren despois en propagandistas da nosa terra polo mundo.

Aliás, cantas persoas viven, dunha forma ou doutra, do inglés, francés, italiano ou español? Se eles o fan será porque a lingua é rendíbel para eses países. Pois, felizmente, hoxe tamén se comeza a poder vivir do galego, e bo é que así sexa. Alén do profesorado, está a industria editorial e audiovisual, as tecnoloxías da información e da comunicación e tantas outras oportunidades de crear riqueza coa lingua galega como soporte. Pouca dúbida hai, para aquelas persoas co suficiente nivel de (in)formación, que a preservación e potenciación do idioma propio é o mellor negocio, tamén económico, que un pobo pode facer.

6. O tópico da lingua universal

Os defensores dunha lingua universal única parecen ver nas diversas linguas un obstáculo para a comunicación, cando na realidade son vehiculos para esa comunicación. Mais unha lingua tamén é, alén diso, a síntese da personalidade histórica e colectiva dun pobo. Xa hai moitos anos que se inventou un idioma universal sinxelo

de aprendermos, o esperanto (Moure, 2005), e, porén, este non se consolida porque é artificial, porque é só un medio de comunicación. Voltándonos a Curros Henriques, tamén o noso poeta se sentiu seducido por esta idea do idioma universal, como escribiu na xa citada "Introdución" a *Aires da miña terra*. Nela, após unha primeira parte en que se adhire á falsamente progresista idea na altura de considerar o multilingüismo no mundo como unha maldición que debía ser corrixida na procura dunha única lingua, conclúe que a lingua universal, "idioma único", será o galego.

Como afirma a profesora García Negro (1987), na altura de 1880 en que se compuxo este poema Curros aínda acreditaba "na validez dos esquemas liberais, abstractamente internacionalistas e unitaristas", mais no propio poema o autor acaba por demostrar o contrario do que inicialmente pretendía, isto é, que só poderá "haber progreso real para a Galiza através do galego", a se converter desta forma en apóstolo "do escarnecido, do deostado (do que inicialmente habia que borrar do mapa), predicador da nova verdade" e pasando así de "propagandista teórico de verdades de papel" (utilizadas na práctica para esmagaren máis o galego e os galegos) a propagandista práctico "da súa terra e dos seus dereitos", nun profético anuncio do que será a viraxe final de Curros cara ao firme compromiso coa defensa da Galiza (Rodríguez, 1973).

Un idioma universal, lonxe de enriquecer o xénero humano, empobreceríao culturalmente e deshumanizaríao. Ben nolo explica tamén Castela (1961: 43): "Un can de Turquía ouvea igual que un can de Dinamarca; un cabalo das Pampas arxentinas rincha igual que un cabalo da Bretaña. ¿E sabedes por que? Porque os probes animaes aínda están no idioma universal...". Esta enriquecedora variedade lingüístico-cultural da humanidade en nada se contradí coa existencia en cada momento dunha lingua que asuma a función de lingua internacional para as relacións comerciais ou doutro tipo; tal lingua antes foi o latín, hoxe parece cada vez máis ser o inglés e mañá pode ser outra, sempre en función do poder político e económico do país ou países en que se falar.

Porén, tampouco esta é a única ou se callar a mellor solución. Teresa Moure suxire a posibilidade de o esperanto ou outra lingua artificial ser utilizado para a comunicación internacional (Moure, 2005) e a necesidade de recoñecermos o multilingüismo sen submisións ao imperialismo lingüístico (Moure, 2006). Moreno Cabrera (2006b), por seu turno, propón o *sesquilingüismo* como mellor saída para unha sociedade moderna cada vez máis interdependente. Ao termo sesquilingüismo dálle o significado de plurilingüismo pasivo ou receptivo, en que todas ou a maioría das persoas dunha comunidade plurilingüe comprenden todas as linguas desa comunidade aínda que non as falen, fronte ao concepto de plurilingüismo activo, en que todas as persoas dunha comunidade plurilingüe falarían todas as linguas desa comunidade, obxectivo que considera pouco realista. O sesquilingüismo (ou semibilingüismo), termo que o autor toma dos tradutores do *Curso de Lingüística Moderna* de Hockett, 1971, permite que nunha sociedade plurilingüe se poidan usar realmente todas as linguas e promove o plurilingüismo, pois así non habería falantes que tivesen de renunciar a falaren a súa lingua por medo a non seren entendidos. Viría sendo algo así como un monolingüismo produtivo acompañado por bilingüismo receptivo (Moreno Cabrera, 2006b: 59-60).

A potenciación do sesquilingüismo (plurilingüismo pasivo) é fundamental para a convivencia harmónica entre as linguas, pois evita en moitos casos a adopción imposta dunha lingua como exclusiva. Neste sentido, non deixa de resultar para-

doxal que un portugués, un francés ou un italiano teñan de acudir ao inglés para se comunicaren. O esforzo investido na adquisición do dominio oral do inglés, case sempre insatisfactorio, podía permitir o dominio pasivo de todas as linguas romances. Moreno Cabrera (2006b: 64-73) sostén que o sesquilingüismo cooperativo fomenta a convivencia de linguas nun plano de maior igualdade que a oligoglosia ou o monolingüismo, sendo especialmente recomendábel en ámbitos plurilingües como o da Unión Europea, para o que desenvolve un programa sesquilingüista en que inclúe as linguas minorizadas como o galego, catalán, éuscaro, bretón, galés etc.

Así pois, en galego estamos en Europa e no mundo, porque o galego tamén é unha lingua universal e un patrimonio da humanidade, como o son todas as linguas. Coa fortuna acrecentada de, a través do portugués, ser lingua oficial de varios países en diversos continentes e tamén de illas como Madeira, en que agora nos achamos e que as persoas galegas sentimos como irmá na fala.

7. Conclusión

Lembramos e honramos en 2008 a memoria dun escritor galego do século XIX, se callar o máis grande poeta cívico do seu tempo na península ibérica, Manuel Curros Henriques. Home do seu tempo, comprometido coa causa dos oprimidos, tamén se comprometeu coa lingua oprimida do seu pobo, embora por a defender do oprobio en que a tiñan caese no preconceito lingüístico propio da época. Porque acreditamos na diversidade cultural e lingüística do mundo como un valor que debe ser preservado, non queremos que esta desapareza aínda que a única lingua universal acabase por ser o galego. Tamén non existe, é evidente, perigo de que iso puiden acontecer. No entanto, ben mirado, podería ser que Curros (xa sabemos dos dotes proféticos dos poetas) tivese unha pequena parte de razón e, con efecto, algún día o idioma galego(-portugués-brasileiro) se convertese en lingua franca internacional, substituíndo o inglés. Iso só será posíbel se nun futuro, cando os Estados Unidos deixen de ser a primeira potencia económica mundial (algún día acontecerá), o Brasil tomar o relevo. Condicións e potencialidades non lle faltan.

No entanto, queremos avogar por un modelo lingüístico para a humanidade baseado no respecto á pluralidade e non no dominio dunhas linguas sobre outras. É na defensa da diversidade cultural e lingüística da humanidade onde debemos situar tamén a defensa do galego. A profesora García Negro (1987) escribía a respecto do poema de Curros que na altura aínda se continuaba a sacrificar a Galiza en nome do progreso e da modernidade en tanto que o galego tamén continuaba a ser agredido e o progreso verdadeiro aínda estaba por chegar, terminando por nos chamar a reflexión sobre a lección que Curros e o seu poema nos ofrecían. A situación actual non é moito diferente e a reflexión continúa a ser necesaria.

Referencias bibliográficas

- ALLPORT, G. W. (1962). *La naturaleza del prejuicio*. Buenos Aires: EUDEBA.
- ANT = A Nosa Terra, Vigo.
- BAGNO, Marcos (2003). *Preconceito lingüístico. O que é, como se faz*. São Paulo: Loyola (1ª ed., 1999).
- _____ (2005). *A norma oculta. Língua & poder na sociedade brasileira*. São Paulo: Parábola (1ª ed., 2003).
- CASTELAO, Afonso Daniel Rodríguez (1961). *Sempre en Galiza*. Buenos Aires: Edición "As Burgas" (1ª ed., 1944).

- CURROS ENRÍQUEZ, Manuel (1886). *Aires da miña terra*. Coruña: Latorre y Martínez (1ª ed., 1880).
- FREIXEIRO MATO, Xosé Ramón (2006). *Lingua, nación e identidade*. Santiago de Compostela: Laivento.
- GARCÍA NEGRO, Mª Pilar (1987). "Comentário á 'Introdución' de *Aires da miña terra*". En *Curros Enríquez. Crebar as liras*, 42-43. Vigo: A Nosa Terra, A Nosa Cultura 9.
- IGLESIAS ÁLVAREZ, Ana (2003). *Falar galego: "No veo por qué". Aproximación cualitativa á situación sociolingüística de Galicia*. Vigo: Galaxia (1ª ed., 2002).
- _____ (2007): "Os preconceptos lingüísticos segundo a idade", en I. Méndez López e A. Sánchez Pérez (eds.). *Lingua e Idade. III Xornadas sobre Lingua e Usos*, 165-182. A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña.
- MORENO CABRERA, Juan Carlos (2006a). *La dignidad e igualdade de las lenguas. Crítica de la discriminación lingüística*. Madrid: Alianza (1ª ed., 2000).
- _____ (2006b). *De Babel a Pentecostés. Manifiesto plurilingüista*. Barcelona: Horsori.
- MOURE, Teresa (2005): *Outro idioma é posible. Na procura dunha lingua para a humanidade*. Vigo: Galaxia.
- _____ (2006). "É o inglés imprescindible para a investigación? A necesidade de recoñecermos o plurilingüismo", en Servizo de Normalización Lingüística da UDC (ed.). *Lingua e Investigación. II Xornadas sobre Lingua e Usos*, 93-108. A Coruña: Servizo de Publicacións da UDC.
- NINYOLES, Rafael L. (2005). *Idioma e poder social*. Santiago de Compostela: Laivento.
- RODRÍGUEZ, Francisco (1973). *A evolución ideolóxica de M. Curros Enríquez*. Vigo: Galaxia.
- SALVADOR, Gregorio (1987). *Lengua española y lenguas de España*. Barcelona: Ariel.
- SEMINARIO DE SOCIOLINGÜÍSTICA (2003). *O galego segundo a mocidade*. A Coruña: Real Academia Galega.
- SERIOT, Patrik (1984). "Pourquoi la langue russe est-elle grande?". *Essais sur le Discours Soviétique* 4, 57-89.
- TUSON, Jesús (1990). *Mal de linguas. Arredor dos prexuízos lingüísticos*. Trad. de Xulio C. Sousa. Vigo: Ir Indo.

**Património cultural
e (re)edificação nacional**

***¡A Besta!* e o rexionalismo galego**

Amelia Sánchez Pérez

Universidade da Coruña¹

Palabras chave: *¡A Besta!*, Xan de Masma, novela histórica, rexionalismo e carlismo

Resumo: *¡A Besta!*, de Xan de Masma, é unha das primeiras novelas longas da historia da literatura galega. Debido á súa publicación ao outro lado do Atlántico (A Habana, 1899) non foi coñecida no mundo cultural galego até o século XX e, quizais, esta escasa difusión explicaría o limitado interese que a obra suscitou entre a crítica e os estudosos da literatura galega. Realizamos un estudo que pretende descubrir o discurso ideolóxico da obra e clarificar o proxecto social, económico e político que o autor quere transmitir a través da historia sentimental. Así, analizamos os elementos que conforman a mensaxe política e ideolóxica de *¡A Besta!* e estudamos como se desenvolven na obra as teorías políticas, sociais e económicas de Alfredo Brañas, isto é, as teorías do Rexionalismo tradicionalista galego.

1. Contexto: o nacemento da prosa galega

É coñecido que a literatura galega renace a mediados do século XIX despois de tres séculos de case inexistencia de textos escritos. Esta literatura galega que renace vaise caracterizar polo predominio case absoluto do xénero lírico sobre o narrativo, así como por estar fortemente ligada aos movementos político-ideolóxicos da época.

Neste sentido, o movemento político galeguista vaise iniciar a mediados do século XIX co Provincialismo (que terá como momento cume o levantamento liberal de Solís de 1846), vai continuar co movemento Rexionalista cara aos anos 1880 e culminará, xa no século XX, co Nacionalismo galego.

Como comentabamos, a literatura galega renace fortemente ligada ao xénero lírico (debido, entre outras causas, á súa doada difusión) e non será até o Rexurdimento pleno cando comece a aparecer textos en prosa en galego. Así, Rosalía de Castro, a grande autora do Rexurdimento galego, escribirán en 1863 o seu *Conto gallego*, a que hai sumar os relatos breves de autores como Valentín Lamas Carvajal. Esta narrativa vaise caracterizar, como xa fixera no seu momento a poesía, pola súa temática popular e por unha forma breve e pouco elaborada, tamén en relación coa tradición oral popular do conto breve.

Así pois, non será até 1880 cando teñamos a considerada primeira novela longa da literatura galega, *Majina ou a filla espúrea*, de Marcial Valladares Núñez. Esta novela, publicada por entregas, axiña será seguida das obras de Antonio López Ferreiro, Luís Otero Pimentel, Francisco Álvarez de Nóvoa ou Heraclio Pérez Placer, os iniciadores da prosa moderna galega.

Neste contexto, aínda que do outro lado do océano Atlántico, será onde naza a novela froito do noso estudo, *¡A Besta!* de Xan de Masma.

¹ Este artigo, así como a participación no IX Congreso da Associação Internacional de Lusitanistas, foron financiados ao abeiro do Proxecto de Investigación en Narrativa Histórica da Universidade da Coruña.

2. ¡A Besta!

A novela que é obxecto do noso estudo foi publicada na Habana entre os meses de xaneiro de 1899 e de decembro de 1900 como folletín da revista cultural galega *Follas Novas*.

Neste sentido, debemos mencionar o importante labor de promoción cultural que levou a cabo a emigración galega na illa cubana. Entre este labor cómpre destacar feitos como a promoción da Real Academia Galega, a instauración de símbolos como a bandeira e o himno galegos, o importante labor de homes como Fontenla Leal ou o labor cultural que levaron a cabo as revistas *A gaita gallega*, *El eco de Galicia* ou a propia *Follas Novas*².

É neste contexto onde debemos situar o autor de *¡A Besta!*. Patricio Valentín Sisto Delgado Luaces (1850-1900) é exiliado a Cuba en 1872, despois de ser feito prisioneiro pola Garda Civil o 11 de outubro dese ano. Patricio Delgado regresa a Madrid durante un breve período (en 1888 é redactor do xornal conservador madrileño *La voz de la patria*), mais morre en Cuba, onde traballa como xornalista, comerciante e comandante de mobilizados. Este periplo vital será o que explique o lugar de publicación da súa única novela.

Como xa mencionamos, a primeira edición de *¡A Besta!* viu a luz como folletín da revista *Follas Novas*. Esta edición foi publicada en dúas partes:

- 1ª parte: comprende os números 87 a 134, publicados entre o 29 de xaneiro e o 24 de decembro de 1899.
- 2ª parte: comprende os números 136 a 187, publicados entre o 7 de xaneiro e o 30 de decembro de 1900.

Esta edición foi practicamente descoñecida na Galiza peninsular, onde a novela non chegou ao público até 1993, en que se publica a edición de Modesto Hermida e Carme Hermida na colección “Narrativa de onte” da Editorial Galaxia.

Esta edición moderna presenta unha novela incompleta, como manifesta Modesto Hermida no estudo introdutorio e baseándose ns comentarios de Carballo Calero na súa *Historia da literatura galega contemporánea*:

"Esta última entrega á que tivemos acceso remata na páxina 390, unha páxina que, ó noso entender, ten que ser das últimas do capítulo IX da segunda parte e, por ende —á marxe dun presunto epílogo insinuado por Ricardo Carballo Calero e que, por razóns estruturais, sería ben coherente coa introducción que coñecemos—, das últimas da propia novela" (Hermida, 1993: 11).

Porén, a pesar de contar cunha nova edición da novela, *¡A Besta!* continúa a ter unha escasa recepción entre o público galego, así como un escaso tratamento crítico (que se limita aos estudos de Carballo Calero dentro da súa *Historia da literatura*, ao estudo de Ramil Díaz e aos traballos de Xesús Alonso Montero e Ruíz Leivas sobre o autor da novela).

² A revista *Follas Novas* viu a luz na capital cubana entre os anos 1897 e 1908. Estaba dirixida por Antonio Cea e contribuíu de maneira ostensible á difusión da cultura e da literatura galega na illa. Desta maneira, publicou obras dos grandes autores líricos do século XIX galego e deu á luz por entregas as novelas *A campaña da Caprecórneca* e *¡A Besta!*.

De nos centrarmos no argumento da novela, unha primeira lectura superficial leva a afirmar que se trata dunha novela sentimental que ficcionaliza a historia de Pedro e de Pepiña, dous rapaces mindoniense que pertencen a clases sociais diferentes e que deben superar numerosas dificultades para conseguiren estar xuntos.

Esta historia vai ter como pano de fondo un marco histórico ben definido, a época da restauración borbónica. Desta maneira, os feitos localízanse entre os anos 1869 e 1876 (os anos inmediatamente anteriores á escrita e á publicación da obra). Esta localización temporal vai facer que estean presentes na novela feitos como o caciquismo que impera na sociedade rural galega, as loitas entre os liberais e os absolutistas e as guerras carlistas (que se concretan no diario de loita carlista).

No entanto, de realizarmos unha segunda lectura máis pormenorizada, concluímos que *¡A Besta!* é unha novela cun contido fortemente ideolóxico. Neste sentido, observamos unha clara intencionalidade didáctica e moralizante, así como unha mensaxe política e ideolóxica: transmitir as teorías políticas, sociais e económicas do Rexionalismo tradicionalista galego (que encabeza Alfredo Brañas). En consecuencia, *¡A Besta!* é unha obra literaria histórica e social (segundo a definición de Ferreras, 1980).

Por tanto, a nosa finalidade será definir como se concreta o proxecto social, económico e político-ideolóxico do Rexionalismo tradicionalista galego en *¡A Besta!*.

a) O proxecto social de *¡A Besta!*

O proxecto social que contén a novela ten unha clara base, a familia. Neste sentido, o pilar sobre o que se sustenta a sociedade ideal é a familia, mais unha familia que debe unir no seu seo as clases fidalgas e as clases labregas.

Esta unión concrétase no casamento de Pedro, de orixe familiar fidalga, e de Pepiña, filla dun labrego afogado polos trabucos e sumamente pobre. No entanto, o amor que senten o un polo outro terá un efecto rexenerador, quer sobre Pedro (que recupera os valores tradicionais que perdera a súa clase ao se unir cun estrato social popular) quer sobre Pepiña (que adquire a cultura e a educación de que carecía debido á súa orixe social).

“Ligado ós labregos polo seu amor a Pepiña, pensaba sempre e compadeciase sempre da súa sorte infeliz, e propoñíase en volvendo á terra, vivir entre eles fuxindo dos pobos e das súas mentiras, pra respirar aires máis puros e estar máis cerca de Dios” (Masma; 1993: 273).

“Xa non era a peiloca encollida; era a criatura de Dios rexenerada polo amore” (Masma; 1993: 187).

Porén, a familia de *¡A Besta!* non só se conforma do novo matrimonio, senón que é unha unión máis ampla e esta unión non será arbitraria, posto que cada un dos integrantes terá un papel claro no proxecto familiar e social. Este reparto de roles fará que Pedro, o rapaz de orixe fidalga, sexa o dirixente da familia, posto que el é o ideólogo e o que inicia o proxecto grazas á súa achega económica. Pepiña, como muller e representante da clase popular, terá un papel claro como educadora dos novos integrantes da familia. Canto a Xan e a Ramona (o irmán e a cuñada de Pepiña), que tamén pertencen á clase labrega, teñen o rol de traballadores e sustentadores económicos do proxecto social. Por último, será unha figura chave don Juan, o crego, que exercerá o papel de guía espiritual do clan familiar. A constante presenza do

crego deixa ben clara a importancia que o autor lle outorga á moral católica na novela e na totalidade da sociedade.

Do respecto á estrutura e ás regras dependerá o bo funcionamento da familia e a convivencia de todos os seus integrantes en harmonía.

En conclusión, esta familia será unha metonimia da sociedade ideal e da estabilidade do núcleo familiar dependerá a seguridade do proxecto social colectivo.

b) O proxecto económico en *¡A Besta!*

O proxecto económico que se perfila na novela vai ter como centro a casa, en concreto unha granxa modelo que se ha construír na comarca mindoniense do Cadramón. Neste sentido, a casa pretende ser un modelo de factoría agropecuaria con que proporcionar estabilidade económica á familia e á totalidade da comarca do Cadramón:

“Pensaba mercar unhas corenta fanegas de terra que mas dan baratas no Viveiró, na vertente do Xistral; pensaba alí facer unha granxa modelo, dedicada á cría de gando, pois alí hai montes de sobra pra pastar; pensaba axudar coa miña intelixencia e os poucos cartos que teño, a aqueles honrados veciños pra sacalos da esclavitú en que viven; darlles un par de horas de escola ó día ós pícaros, e Pepiña ás pícaras” (Masma; 1993: 241).

A casa é o núcleo sobre o que se desenvolve a vida familiar e, neste sentido, simboliza a totalidade da sociedade. Así pois, na novela de Xan de Masma a casa adquire un significado moi especial, pois é o lugar sobre o que se sitúa o proxecto social e económico no seu conxunto.

Por outro lado, o proxecto de construción da casa é outra maneira de unir as clases fidalgas coas clases populares, nunha sorte de comunidade modélica. Esta comunidade será a que o autor difunda na mensaxe final da súa obra, ao ser un fogar harmonioso e utópico.

Debemos constatar que o tema da granxa modelo foi o aspecto que suscitou máis polémica entre os estudosos que analizaron *¡A Besta!*. Mentres que para Carballo Calero (1975: 455) o autor recolle un “ensaio de redención dunha comarca rural a base de reformas técnico-económicas, culturás e sociás, co cal o libro se manifesta en fin como pertencente ao xénero das utopías”; para Modesto Hermida a mensaxe de Xan de Masma é outra:

“No capítulo noveno da segunda parte aparece, como comunicado positivo dirixido ó protagonista do redentorismo, unha epístola asinada por un sacerdote que é todo un canto ós principios socialistas [...]. Ten que procura-las fórmulas redentoristas nos principios organizativos e sociais do cooperativismo, que o levan, sen posibilidade de fuxida, a se achegar á ideoloxía socialista. En definitiva, trátase dun intento, máis ou menos brillante, de compaxina-lo capitalismo paternalista e socialmente avanzado cos novos principios ideolóxicos que guiarán, por moito tempo, o combate pola emancipación do proletariado” (Hermida; 1993: 19-20).

Na nosa opinión, semella errado falar de cooperativismo ou de socialismo cando o que se recolle na novela é un proxecto que segue a liña do catolicismo social e que se basea na encíclica *Rerum Novarum*, do papa León XIII. Neste sentido, a granxa modelo que se menciona na obra ten como fin a creación de “pequenas factorías artesanais de carácter agropecuario” (Maiz, 1983: 108), que son o proxecto

máis axeitado para manter o sistema precapitalista gremial e os valores tradicionais morais e relixiosos.

Precisamente este sistema precapitalista gremial será o que se defenda, de maneira evidente, nas teorías do Rexionalismo tradicionalista que formulara Alfredo Brañas, en que se apoia a pequena industria rural orientada ao sector agropecuario e que mantén unha xerarquía moi similar á dos gremios medievais (non esquezamos que o exemplo de industria que Xan de Masma propón seguir é o da factoría de chocolates Mernier, en que os obreiros e os propietarios reparten as ganancias á metade).

Por tanto, consideramos que a ideoloxía que se quere transmitir na parte final da obra non é a socialista, senón a corrente de pensamento social-católica que apareceu en Europa a finais do século XIX como alternativa ao socialismo e como unha maneira de atraer á nacente clase proletaria cara ao catolicismo. Unha ideoloxía que, en Galiza, terá como principal defensor a Alfredo Brañas (que nas súas obras ataca, de maneira evidente e directa, tanto o capitalismo como o socialismo para defender un sistema económico moi próximo aos gremios medievais).

c) O proxecto político e ideolóxico en ¡A Besta!

Xa mencionamos con anterioridade a existencia dunha lectura política e ideolóxica da novela que se basea na utilización moral e didáctica dos feitos históricos inmediatamente anteriores no tempo. Neste sentido, dous son os eixos sobre os que vai xirar esta lectura: o bipartidismo que impera no século XIX español e o carlismo.

O bipartidismo, é dicir, a dialéctica entre os partidos liberais e os absolutistas vai dominar a primeira parte da novela. Na obra, esta dicotomía personalízase a través das figuras de don Policarpio, o cacique liberal, e de don Félix, señor de Samarugo e representante da vertente conservadora.

Don Policarpio é a personaxe que dá nome á novela (a Besta) e vaise describir ao longo de toda a obra dunha maneira totalmente negativa, que chega en moitas ocasións ao improprio e ao insulto directo (cocho, porco, castrón, abobado ou Heleogábalo). Descríbese como un home desagradábel no aspecto físico e de escasa intelixencia mental.

Unha das escenas máis descritivas da novela ten lugar cando Policarpio intenta abusar da protagonista feminina, Pepiña. A través dos ollos inxenuos da rapaza podemos ver a vileza do cacique, que para Pepiña se simboliza nos cadros indecentes e sen pudor que decoran as paredes da casa do amo.

En contraposición a esta figura tiránica e repulsiva, Xan de Masma describe a don Félix como unha persoa nobre polos catro costados. O señor de Samarugo é definido como un home que non afoga aos seus arrendados, que coida do estado das súas propiedades, que trata aos labregos de igual a igual e que cumpre coas súas obrigas relixiosas. Se don Policarpio decora a súa casa con cadros eróticos, don Félix colga nas súas paredes retratos de santos e de Zumalacárregui.

Mediante estas dúas figuras, Xan de Masma vai atacar a ideoloxía liberal de maneira frontal, ao facela culpábel de feitos como a corrupción, a prevaricación, as eleccións amañadas, as levas militares inxustas, a guerra de Cuba ou a emigración a que son forzados os labregos galegos por non poderen pagar uns impostos abusivos.

O segundo dos elementos históricos que domina o discurso narrativo da novela é a continua defensa da ideoloxía carlista, que protagoniza a segunda parte da obra e que será defendido a través da presenza de personaxes que representan esta ideoloxía e que aparecen fondamente positivadas (Pedro, son Juan e don Félix).

O elemento carlista en *¡A Besta!* aparece como consecuencia, e en relación directa, coa biografía de Xan de Masma. Neste sentido, debemos lembrar que o autor foi redactor e colaborador en publicacións de marcada tendencia tradicionalista. Ademais deste labor profesional, Patricio Delgado levou a cabo unha defensa activa da causa e foi combatente na partida carlista mindoniense (polo que sería feito prisioneiro e enviado a Cuba como deportado).

Estes aspectos permitennos relacionar a Patricio Delgado con Pedro Delgorta, o protagonista da obra, un rapaz carlista e católico que se ve obrigado a participar de maneira directa na guerra carlista despois de observar as atrocidades cometidas polos presuntos defensores da liberdade.

Pedro inicia a súa contenda, que quedará recollida nun diario de guerra carlista. Neste diario, Pedro recolle a súa ideoloxía e as súas ilusións (que teñen como momento o álxido o seu encontro con don Carlos). Porén, a medida que avanza o diario imos comprobando como medra a súa desilusión e como se cuestiona a finalidade da súa loita.

A perda da guerra obriga a Pedro a regresar ao Cadramón, onde ha pór en práctica os seus proxectos familiares e económicos, uns proxectos en que terá continuamente presente a súa ideoloxía conservadora e carlista.

Neste punto podemos ver recollido, máis unha vez, o ideario de Alfredo Brañas. Neste sentido, o intelectual galego é un dos maiores representantes das tendencias políticas tradicionais e católicas. Para Brañas a presenza do catolicismo é fundamental para o bo funcionamento da sociedade (o antiliberalismo será produto da súa relixiosidade) e o seu catolicismo terá como base a formulación medieval e constituirase como a columna vertebral do seu pensamento.

Brañas elaborará unha proposta social que se baseará nas indicacións de León XIII e participará activamente en sociedades como o Ateneo León XIII ou o Círculo Católico de Obreiros

Por outro lado, ademais do antiliberalismo, Alfredo Brañas aproximouse ao carlismo nos últimos anos da súa vida. En 1898 aparecerán artigos seus no diario carlista *El Correo Español* que se dirixen a don Carlos e en que se decanta polos carlistas. Igualmente, no Congreso Católico de Burgos que ten lugar en 1899 a intervención de Brañas reafirmará a súa opción carlista. Esta intervención será o seu testamento político e ideolóxico, xa que o autor falecerá poucos meses despois da celebración deste acto público (en febreiro de 1900).

3. Conclusións

Logo de ter analizado con detalle *¡A Besta!* podemos concluír que as relacións entre a novela e as teorías do Rexionalismo tradicionalista de Alfredo Brañas son innegábeis.

Quer na novela, quer na obra de Brañas, tres son os piares sobre os que se asentará a sociedade galega:

- A familia: unha unidade que aglutina todas as clases sociais (fidalguía, campesiñado e clero), que han ter unha función determinada dentro da comunidade, e que se asenta na moral católica e na tradición.
- O gremio: esta organización servirá como imaxe da granxa modelo, ao respectar a orde social establecida e ao se basear na economía medieval (unha época continuamente evocada por Alfredo Brañas na súa obra).

- O Rexionalismo tradicionalista: a defensa desta ideoloxía suporá un ataque frontal ao liberalismo e ao sistema capitalista. Igualmente, o elemento católico estará continuamente presente na novela e haberá unha evidente aproximación ao carlismo (unha aproximación que tamén se produciu nos últimos anos da vida de Brañas e que se viu truncada pola súa morte).

En conclusión, *¡A Besta!* de Xan de Masma recolle literariamente as teorías sociais, económicas, políticas e ideolóxicas de Alfredo Brañas cunha clara finalidade didáctica e moralizante, unha finalidade que non é outra que “co bon do pasado e o bon do presente quería reconstruír España” (Masma; 1993: 179).

4. Referências bibliográficas

- ALONSO MONTERO, X. (1977), “Pra unha biografía de Xan da Masma”, en *Lengua, literatura e sociedade en Galicia*, páxs. 132-134, Akal Editor, Madrid.
- ANDERSON, B. (1983), *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, London.
- BARREIRO FERNÁNDEZ, J. R. (1976), *El Carlismo Gallego*, Editorial Pico Sagro, Santiago.
- BERAMENDI, J. (1987), “Incidencia ideolóxica del neocarlismo y del socialcatolicismo en el regionalismo gallego terminal (1907-1916), en *Jubilatio. Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Álvarez y D. Ángel Rodríguez González*, Universidade de Santiago, Santiago de Compostela.
- BERAMENDI, J. (1995), *O nacionalismo galego*, Edicións A Nosa Terra, Vigo.
- _____ (2007), *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*, Xerais, Vigo.
- CARBALLO CALERO, R. (1975), *Historia da literatura galega contemporánea*, Galaxia, Vigo.
- FERNÁNDEZ PÉREZ-SANJULIÁN, C. (2003), *A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo*, Edicións A Nosa Terra, Vigo.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (2003), *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Eunsa, Barañáin (Navarra).
- FERRERAS, J. I. (1980), *Fundamentos de sociología de la literatura*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- HERMIDA GARCÍA, M. (1993), “Noticia sobre *¡A Besta!*”, en MASMA, X. de, *¡A Besta!*, ed. de C. Hermida e de M. Hermida, Galaxia, Vigo.
- _____ (1995), *Narrativa galega: tempo do Rexurdimento*, Xerais, Vigo.
- LUKÁCS, G. (1966), *La novela histórica*, Ediciones Era, México.
- MAIZ, R. (1983), *Alfredo Brañas. O ideario do rexionalismo católico-tradicionalista*, Galaxia, Vigo.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, A. (1987), *O agrarismo católico en Galiza. 1903-1943*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- MASMA, X. de (1993), *¡A Besta!*, ed. de C. Hermida e de M. Hermida, Galaxia, Vigo.
- RAMIL DÍAZ, A. (1998), “Aproximación á obra narrativa de Xan de Masma”, *Revista Monfadal*, núm. 1, Mondoñedo.
- RUÍZ LEIVAS, X. (2000), “Os carlistas mindonienses”, *Revista Monfadal*, núm. 2, Mondoñedo.
- TARRÍO VARELA, A. (1994), *Literatura galega. Aportacións a unha Historia crítica*, Xerais, Vigo.
- VV. AA. (1996-1998), *Historia da literatura galega*, AS-PG / A Nosa Terra, Vigo.

Literatura, divulgação e experiência na elaboração de ideias e imagens sobre o outro. Galiza aos olhos brasileiros: primeiros resultados*

Antia Cortizas Leira

Universidade de Santiago
de Compostela – Grupo Galabra – ProjectoTUI¹

Palavras chave: Turismo, literatura, divulgação, identidade, imagem Galiza-Brasil.

Resumo: Este trabalho tem como objectivo desvendar a existência ou não de transferências, vínculos, partilhas, influências ou simples aportações de dicas entre os diferentes agentes implicados na translação, importação e exportação da imagem da Galiza no Brasil.

Para isto baseamos o nosso primeiro estudo na análise da obra de Nélide Piñon, nomeadamente *A República dos Sonhos* e na obra de Paulo Coelho *O Diário de um Mago*; no estudo dos principais guias de viagem a nível mundial, e mais especificamente de aqueles com maior divulgação dentro do Brasil; assim como em relatos de experiências de viagem e de vida obtidos mediante entrevistas em profundidade com carácter mais ou menos aberto e diferentes níveis de profundidade, questionários e dados e hipóteses extraídos da própria observação directa participante.

Introdução

O presente trabalho insere-se dentro de uma pesquisa mais alargada no âmbito do projecto TUI, do Grupo de Investigação GALABRA (Estudos dos sistemas culturais galego, luso, brasileiro e africanos de língua portuguesa), que se tem vindo a desenvolver desde Outubro de 2007, tendo sido uma parte do mesmo financiada através de um convénio de cooperação pela Dirección Xeral de Turismo² da Xunta da Galiza.

O designado projecto tem como principal objectivo desvendar as relações culturais existentes entre a Galiza e Portugal e entre a Galiza e o Brasil, assim como a sua viabilidade, ademais de tentar estabelecer qual a imagem tipo que se estabelece e desprende no Brasil da Galiza, imagem que poderá ser eventualmente construída através de diferentes produtos culturais.

Objectivos específicos

Assim, mais concretamente pretende-se o contraste entre os elementos repertoriais obtidos através de duas vias fundamentais de trabalho: a recolha de material que especificamente se materializa através de entrevistas pessoais, questionários e

* Este trabalho faz parte de um projecto de investigação mais alargado, TUI “Turismo e Identidade”, integrado por Carmen Villarino, Raquel Bello, Luciano M de Paula, Sálvia Lois Lugilde, Marcos Garcia, Iria Mayer e Antia Cortizas Leira, e dirigido por Elias J. Torres Feijó, que visa o estudo das motivações, expectativas e atitudes que os visitantes brasileiros e portugueses têm nas suas viagens à Galiza, e, à sua vez, quais os principais agentes transmissores da imagem da Galiza nestes países e qual a imagem que transmitem e as suas repercussões tanto na identidade quanto na organização local.

¹ Grupo Galabra da Universidade de Santiago de Compostela – Projecto Turismo e Identidade; www.usc.es/galabra/

² <http://www.conselloriaiei.org/ga/dxt/>

notas tomadas em observação directa, e aqueles que se inferem dos produtos culturais analisados que neste caso concreto se referem à obra de Nélide Piñon *A República dos Sonhos* e a *O diário de um Mago* de Paulo Coelho como expressões literárias, e a três guias de viagem de grande impacto e consumo a nível mundial, e nomeadamente a nível do Brasil, *The rough guide to Spain*³, *Spain Lonely Planet*⁴ e *Fodor's Spain*⁵.

A partir desta análise e contraste, tentar-se-á justificar como a influência que os produtos culturais, e mais em concreto, os elementos repertoriais através deles transmitidos à sociedade, podem condicionar as motivações, expectativas e a ideia que as pessoas que consomem esses produtos têm das coisas; assim como estabelecer uma primeira aproximação à ideia que os visitantes brasileiros têm da Galiza e quais as principais motivações para a realização dessa visita.

Objecto de estudo e metodologia

O início deste trabalho é resultado de um longo processo de adaptação metodológica que o Grupo Galabra vem assimilando desde há mais de uma década, e que supõe uma tentativa de renovação da velha linha textocentrista praticada nos estudos de carácter literário e filológico para os tornar mais rendíveis de face à sociedade vigente da qual fazem parte onde predominam os meios audiovisuais, a comunicação de massas e a publicidade, e onde a cultura é sinónimo de diversidade e onde, cada vez mais, globalização é sinónimo de uma procura de distinção dentro da homogeneização. Segundo isto podemos afirmar que a nossa pesquisa pretende basear-se numa reflexão teórico-metodológica que, além de neste trabalho, poderá ser já vislumbrada em trabalhos anteriores de Galabra como a organização e posta em andamento do Galego no Mundo – Latim em Pó⁶ ou o projecto Galeguia⁷.

Como vínhamos apontando, a nossa base teórico-metodológica é um resultado obtido através, substancialmente, dos trabalhos de Itamar Even Zohar, e a teoria dos polissistemas, e de Pierre Bourdieu e os seus campos culturais. Ao mudarmos os objectivos de análise, veio quase só a mudança da metodologia e a sua consequente construção e análise do objecto de estudo, que se enquadra agora numa perspectiva mais qualitativa que quantitativa, e mais de compilação de corpus através da própria experiência e observação directa frente à utilização de fontes indirectas (o que não deixa de continuar a ser um elemento de contraste também). O método foi escolhido por ser o mais adequado e ajustado, cremos, para desvendar os elementos e as estratégias que seguem os diferentes factores (agentes, produtos e realidades) que influem

³ www.roughguides.com

⁴ www.lonelyplanet.com

⁵ <http://www.fodors.com/>

⁶ O Galego no Mundo foi o resultado de uma encomenda realizada por parte da Câmara Municipal da cidade de Santiago de Compostela que solicitou os serviços e conhecimentos de Elías Torres Feijó para a realização de um encontro de pessoas relacionadas com a cultura lusófona como um dos actos comemorativos da Capital Europeia da Cultura 2000. O evento teve lugar entre os dias 11 e 15 de Dezembro de 2000 e contou com a presença de mais de quinhentos agentes e personagens de diversos âmbitos da cultura como o cinema, a literatura, o teatro, os meios de comunicação ou as comunidades linguísticas no exterior.

⁷ O projecto Galeguia foi desenvolvido a partir da necessidade e interesse mostrado pela Fundación Vía Galego (entidade destinada a estabelecer pontes relacionais entre a Galiza e a lusofonia), que solicitou o desenho dum plano geral de actuação em relação ao relacionamento cultural da Galiza com o mundo lusófono e que se concretizou no desenvolvimento de um projecto de relacionamento galego-cabo verdiano. No evento atenderam-se três vias de relacionamento fundamentais: o turismo, a pesca e a cultura, criando-se espaços de intercâmbio de experiências e de convívio.

no estabelecimento e funcionamento dos diversos sistemas culturais, e, pelo tanto, que ajudam a elucidar e prever o seu próprio desenvolvimento permitindo assim estudar as possíveis actuações para modificar, incidir ou dirigir a sua evolução ou para, pelo menos, pôr em destaque e ter consciência e evidência desse processo em constante andamento e reformulação.

Dito isto, o Projecto TUI, iniciado, entre outras coisas, pelas necessidades criadas por um convénio de colaboração entre o Grupo Galabra da USC com a Dirección Xeral de Turismo do Governo Galego, visava conhecer o estado do turismo brasileiro e português na Galiza para poder elucidar possíveis e viáveis linhas de actuação para melhorar em quantidade e qualidade esse turismo, isto é, pretendíamos concluir quais as principais razões e/ou motivações animavam a este sector turístico a se deslocar até à Galiza e quais os pontos fracos que se desprendiam dos feedbacks realizados dessas visitas.

Colocados nestes termos começámos a vislumbrar uma relação directa entre a imagem que os produtos culturais oferecem e que os prescriptores turísticos criam, com aquela que possuem os consumidores que influi directamente neles na hora da sua escolha de destino, nas ideias sobre o lugar e as suas pessoas, etc, na imagem que deles se criam, e, portanto, nas expectativas que têm do que ali vai ser procurado, encontrado e valorizado. Na linha disto, por exemplo, encontramos-nos com um grande número de brasileiras e brasileiros (maioritariamente de classe média-alta) que, influenciados pela imagem e expectativas que lhes foram transmitidas acerca do Caminho de Santiago de Compostela através da incidência de agentes como Paulo Coelho ou ideias fabricadas⁸ como a “espiritualidade vivida no caminho”, vêm à Galiza com uma ideia muito clara do que querem encontrar e da experiência que querem vivenciar e, que, de facto, conseguem viver em muitos casos segundo testemunham.

Este fenómeno, por outro lado bem conhecido dentro do âmbito dos estudos das ciências sociais, não está a ser considerado devidamente dentro do desenvolvimento e promoção de certas acções sociais, nomeadamente o turismo, assim como para o estabelecimento de certas vinculações, relações institucionais, sociais, económicas e políticas no caso concreto da Galiza com respeito ao mundo lusófono.

Na linha disto quisemos pôr em destaque as relações, correlações, vinculações, influências ou simples concomitâncias existentes entre os tópicos que se deduzem de diferentes produtos culturais criados pelos agentes responsáveis da criação de uma imagem da Galiza (literatura e elementos de divulgação turística), e os que se derivam da realidade específica que se encontra na rua através das experiências e ideias que as pessoas que de facto visitam a Galiza têm.

Corpus e hipóteses de trabalho

Julgamos sobejamente demonstrado que é por meio de produtos culturais de forma preferente que ideias e repertórios são promovidos com sucesso, e isso justifica que estudemos estas ideias e repertórios num produto como *A República dos Sonhos* ou *O Diário de um Mago* e depois procuremos o seu contraste na realidade. De facto achamos, como já apontou Torres Feijó (2004: 424) que «o estudo da literatura deve focar-se, necessariamente, como actividade que incide na vida das pessoas (em cada momento determinado o público alvo e o real), seja no seu lazer ou no seu modo de

⁸ O conceito de ideia fabricada é bem conhecido nas ciências sociais, mas o uso concreto que nós queremos proporcionar-lhe é aquele que refere Itamar (2005: 1), onde o conceito de ideia se encontra ligado a um processo de construção mais ou menos complexo.

ver e actuar no mundo)», sendo precisamente por isso que queremos contrastar umas obras literárias com obras de divulgação e promoção turística e com a própria realidade manifesta pelos visitantes reais à Galiza.

No que diz respeito à vertente literária, foi seleccionado em primeiro lugar um romance que narra uma saga familiar da autora central dentro do sistema literário brasileiro, Nélida Piñon. Esta escolha foi realizada por se colocar a autora como uma das grandes figuras da literatura brasileira, como membro da Academia Brasileira de Letras, e por ser (re)conhecida a sua vinculação com a Galiza (de pai e mãe galegos) e tudo o que isto pode reflectir nas suas obras. Devido a esta vinculação familiar com a Galiza e ao seu papel central no sistema literário brasileiro, particularmente no campo da produção restrita, consideramos que a sua obra é significativa quanto à representação que se dá no Brasil da Galiza, por poder oferecer graças a isto uma maior credibilidade para um sector da população brasileira de classe média-alta e um nível intelectual médio-alto. Igualmente podemos justificar a sua escolha pela crescente consideração que a Nélida Piñon⁹ tem vindo a conquistar nos últimos anos no Brasil, na Galiza, e na Espanha através de traduções, prémios, homenagens e outros processos de canonização e tomada de posição social.¹⁰

O segundo texto seleccionado e destacado foi *O Diário de um Mago* de Paulo Coelho, que, a igual que o livro de Piñon, é um texto que foi, e é, mundialmente distribuído e consumido e cujo autor também tem recebido suficiente atenção e reconhecimento por parte das instituições galegas devido ao papel que esta obra sua supôs para a promoção e divulgação do Caminho de Santiago e, conseqüentemente, divulgação também da própria cidade de Santiago de Compostela¹¹.

Com respeito às distinções recebidas que mais aqui nos podem interessar aparecem a sua designação da cadeira 21 na ABL desde o 2002, e a “Medalla de Ouro de Galicia” recebida o 25 de Julho de 1999¹². Uma das últimas honras a receber foi a atribuição do seu nome a uma rua da cidade de Santiago de Compostela¹³. Ademais temos que salientar a especificidade de produtor de best-sellers do autor pertencente ao subcampo da grande produção, que alcançará este ano os 100 milhões de livros vendidos em todo o mundo.

⁹ Para uma ampliação do percurso seguido pela autora referida pode ser consultada a tese de doutoramento, ainda inédita, de VILLARINO, Carmen (2000): *Aproximação à obra de Nélida Piñon. A República dos Sonhos. (A Trajectória de Nélida Piñon no campo literário brasileiro das últimas décadas)*.

¹⁰ Alguns dos reconhecimentos que obteve nos últimos anos são os seguintes: 1989: Membro da Academia Brasileira de Letras, e a partir de 1996 dirige a instituição, 1992: "Medalla Castelao", 1995: Prémio de Literatura Latino-americana e do Caribe "Juan Rulfo", 1999: Membro da Academia das Ciências de Lisboa, 2002: Prémio "Rosália de Castro", do PEN Club da Galiza, 2005: Prémio "Príncipe de Asturias" em letras, 2005: Publicação da obra *A República dos sonhos* adaptado à norma linguística galega vigente, pela editora galega Galaxia, 2005: Publicação da obra *Vozes do deserto* pela editora galega Candeia, em simultâneo com a edição brasileira (pela editora Record) e a portuguesa (pelo Círculo de Leitores).

¹¹ Paulo Coelho pertence ao conselho do Instituto Shimon Peres, é Conselheiro Especial da Unesco para "Diálogos Interculturais e Convergências Espirituais" e é um dos membros da diretoria da Schwab Foundation for Social Entrepreneurship. E em março de 2000, o governo francês concedeu ao autor a distinção de "Chevalier de L'Ordre National de la Legion d'Honneur". E, entre outras coisas, foi o autor mais vendido mundialmente durante o 2003.

¹² Facto que mereceu uma especial atenção também no Brasil, como por exemplo o artigo da conhecida revista *Época*, do 12 de Julho 1999.

¹³ Evento que foi anunciado e seguido muito por extenso tanto na Galiza e Espanha quanto no Brasil: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u415213.shtml>

http://www.elpais.com/articulo/espana/calle/Paulo/Coelho/Santiago/elpepuesp/20080623elpepunac_33/Tes

Além disto, segundo ao tipo de públicos que estas duas obras estão dirigidas, vemos que o livro de Nélide Piñon é um livro para um público de classe média-alta com, no mínimo, uma educação média, perfil que coincide com a maioria dos actuais visitantes efectivos, assim como o de Paulo Coelho que ademais deste público, que costuma conhecê-lo mas não reconhecê-lo, poderia abranger a umas camadas sociais mais divergentes economicamente, mas que, neste caso, se vinculariam pela atenção à espiritualidade e ao mito e às próprias expectativas vitais criadas à volta do Caminho de Santiago de Compostela.

Os textos de carácter divulgativo escolhidos foram os já referidos guias de viagem de distribuição a nível mundial (*Fodor's*, *Lonely Planet* e *Rough Guide*), cujos exemplares dedicados a Espanha indicam e aconselham sobre aquilo que merece a pena visitar e porque.

As hipóteses que impulsaram o nosso trabalho foram as de tentar comprovar ou esclarecer as seguintes questões:

- Qual a importância da literatura, a divulgação e a experiência turística na criação da imagem e ideias sobre o outro?
- Qual a correspondência, ou não, existente entre a imagem projectada pelos prescriptores turísticos e outros agentes culturais com a experiência e apreciação particular dos visitantes?
- Qual a imagem tipo que o Brasil associa com a Galiza?

Primeiros resultados: literatura, divulgação e experiência

Assim, através deste estudo fomos analisando os assuntos relacionados com a Galiza que apresentam Paulo Coelho e Nélide Piñon nos seus romances e aqueles que apresentam os guias de viagem repetidamente referidos.

O primeiro que podemos apontar é que parece existir uma hierarquização de assuntos recorrentes que são usados tanto na literatura quanto nos produtos de divulgação comercial e que funcionam de balizas para o estabelecimento da imagem e identidade de um lugar.

Assim, na própria ilusão biográfica com que Nélide Piñon joga no seu romance, aponta para o uso destes assuntos basilares como referenciais da identidade de um povo; assim, coloca Nélide em boca da sua personagem principal, o patriarca Madruga (Piñon, 1987: 27): «Iniciava-se em mim o lento processo de dissolver uma sólida matriz formada pela língua, o afeto, as lendas e a comida». Desta espécie de hierarquização de elementos também nos alerta já Even-Zohar (2007: 111), que no tratamento da relação de repertórios e identidade afirma:

«Es un procedimiento común en los grupos humanos el extraer ciertos elementos destacados de un repertorio predominante para delimitar el grupo en cuanto entidad inconfundible e inequívoca. Mediante tal proceso se logra crear un «sentido de sí mismo» o una «identidad colectiva». (...) Entre los elementos comunmente utilizados para este fin se encuentran ciertos alimentos, ropas, aromas, rasgos corporales (como la barba, el bigote o las pelucas), algunos gestos o preferencias especiales por la comodidad o el orden.»

E isto verificar-se-á também nos guias de viagem onde sempre são referenciados e tratados tópicos como a língua, a comida, os hábitos, a tradição ou a História.

Segundo isto também nós, nas nossas pesquisas de campo, incluímos perguntas nos questionários relacionadas com estes tópicos que serão os basilares e fios

condutores do trabalho para a caracterização da imagem que os brasileiros adquirem sobre a Galiza:

- Questão linguística ou tratamento da língua
- Memória, raízes, genealogia e origens
- História
- Tradição, lendas e crenças
- Espaço e paisagem
- Hábitos, costumes e alimentação

Assim, seguindo esta classificação e em termos muito generalistas podemos indicar o seguinte: que a concepção linguística da Galiza é transmitida de maneira bastante diversa segundo o produto analisado, o que evidencia a confusão e desconhecimento sobre a sua origem e definição ou classificação linguística, o que se verifica também nas considerações dos visitantes.

Enquanto à memória, o livro de Nélide é o máximo representante dela, por constituir-se como um romance que trata a emigração galega no Brasil, mas este elemento repertorial basilar para Piñon não é usado nos outros produtos culturais (guias) mas sim é também um elemento com certa relevância dentro da experiência pessoal e no que diz respeito às motivações que os brasileiros têm para viajarem à Galiza: familiares e as suas origens galegas, sobretudo dentro de um dos perfis que temos definido a partir desta pesquisa que corresponde com um grupo mais homogêneo de pessoas com um extracto sócio-económico médio-alto e cujas principais motivações para realizar a viagem podem ser de tipo familiar ou de carácter académico.

A noção da História da Galiza diverge também segundo o produto cultural analisado, apresentando-se principalmente como uma destas três vertentes: como literatura e aquisição de conhecimento, como mera divulgação de dados parcelares, como experiência e vinculada a uma Idade Média remota e mítica, ou mitificada. Assim, por exemplo, a Nélide Piñon recorre a ela constantemente, onde refere dados históricos do próprio Brasil e também da Galiza e, de toda a península. As principais identificações históricas que encontramos no romance são:

- Galiza-Espanha: origem celta, povo *reprimido* no decorrer da história espanhola e fonte de emigração.
- Brasil: povo acolhedor e onde a identidade é criada pela heterogeneidade.

Nos guias de viagem, existem diferentes tratamentos da história da Galiza: relação com celtas, referência ou não de certo conflito político, simples menção dos factos mais relevantes, etc. E nas experiências dos visitantes, estes não costumam conhecer nem a origem nem a história da Galiza, mas costumam associá-la, sobretudo Santiago de Compostela, à Idade Média e, por vezes também fazem a vinculação com os celtas. Assim podemos ver como se refere a relação da Galiza com os celtas tanto no livro de Nélide Piñon quanto nos guias de viagens e em ambos produtos culturais é associada esta característica à magia e ao misticismo. No caso de Paulo Coelho a história apenas é referida como baliza pontual para ofecer algum apontamento que ajude a compreender ou justificar melhor a sua história mística e sempre com relação aos templários principalmente.

O espaço remite sempre para o bucolismo, o verde, a magia da paisagem e a beleza. O que sobressai é a imagem da Galiza preponderantemente rural face à urbana, (Piñon, 1987: 42), em voz do narrador onisciente: «ele viera das rústicas montanhas de Sobreira, povoadas de ovelhas, cabras, vacas, animais de rara antiguidade.» Existe uma recorrente referência à antiguidade e à conservação do património, assim como à rusticidade e ao carácter primitivo da paisagem e do ambiente mágico e místico que transmite a Galiza, isto sobretudo na obras literárias analisadas e no desprendido das experiências pessoais dos visitantes, mas também em algum dos guias onde celtas, magia e rituais criam um ambiente de bucolismo e magia na Galiza.

Por último, em relação aos hábitos, costumes e alimentação podemos dizer que há uma clara tendência a advertir sobre a rudeza da linguagem e expressão dos nativos na totalidade do estado espanhol, sem distinções, mas que costuma outorgar-se-lhe à Galiza uma certa benevolência e simpatia ao reconhecer nela uma maior hospitalidade e afectividade para com os brasileiros, assim como uma certa “afinidade linguística”. Assim mesmo verifica-se uma constante referência no romance a *comidas tradicionais galegas* como o cozido, o «bom vinho do Ribeiro» (Piñon 1987: 66), pimentões no azeite, pão de milho, linguiça, sardinhas ou legumes, etc. Frente a isto nos guias de viagem costumam aconselhar aquilo que nós próprios entendemos hoje como *comidas típicas da Galiza*: polvo à feira, caldo galego, empada, frutos do mar, etc. Na experiência real dos visitantes brasileiros à Galiza nota-se um completo desconhecimento e uma clara concepção da parte pelo tudo, destacando-se quase sempre a *paella* como prato típico galego. Outros pratos que costumam referenciar os brasileiros entrevistados é a *tortilla* e o *puchero*. O primeiro é considerado também por nós nosso, embora realmente não o seja, e o segundo vem definido por esse vasto grupo atraído pelo Caminho de Santiago. Com isto fica evidenciado mais uma vez o desconhecimento e incapacidade de delimitação clara das fronteiras, neste caso culturais na sua vertente gastronómicas, galegas e espanholas. Ainda em relação à comida temos que apresentar que nas nossas conversas costumam ser apresentadas queixas em relação às comidas na Galiza como as de serem demasiado abundantes e gordurosas, ou a de notarem certa falta do feijão e do arroz.

Conclusões

- Verificação da função da literatura como 'idea-maker' (Paulo Coelho) e potencialidade real disto (Nélida Piñon): assim em Paulo Coelho é clara a utilização de certos elementos individuais, ao mesmo tempo coincidentes com elementos prévios e destacados do repertório que delimitam a um grupo, que combina numa fórmula para a criação de um produto específico (a 'magia' do Caminho) e que, por diversas razões, acaba por ser exitosa. E em Nélida Piñon, também são usados determinados elementos repertoriais, que combina com outros, para elaborar um produto concreto (Brasil). E verificação da influência e êxito de Paulo Coelho como ideia-maker e como agente promocional da Galiza, e mais concretamente do Caminho de Santiago¹⁴, e ver a sua trajetória.
- Verificação de que, os repertórios, embora maioritariamente coincidentes, parecem não funcionar igual segundo o uso que se lhe destine no produto cultural correspondente, assim: Em Nélida Piñon funcionam mais para o estabelecimento e transmissão da imagem da própria identidade brasileira. Enquanto em Paulo

¹⁴ Em palavras do próprio autor no prefácio à edição electrónica d'O Diário de um Mago: «Utilizei algumas metáforas em O Diário de um Mago, que terminaram sendo confundidas como realidade pelos leitores.»

Coelho se caracteriza mais a Galiza pelo tratamento univervalistas dos temas esperituais e esotéricos. Assim verificamos também uma maior capacidade de influência das ideias e imagens das obras pertencentes à grande produção, frente as da produção restrita: caso Paulo Coelho face a Nélida Piñon.

- Verificação de que a imagem de um lugar turístico transmitida pelos prescritores e outros agentes culturais por vezes cria conflito com a que os próprios habitantes do lugar em questão têm, transmitindo noções erróneas, onde não são coincidentes a imagem que se tem do outro com a que um próprio tem de si. Assim como a falta de correspondência da ideias fabricadas com a realidade (exemplos como a *paella* ou Pedrafito do Zebreiro¹⁵). Assim mesmo a imagem de um lugar turístico transmitida pelos prescritores e outros agentes culturais por vezes cria conflito com a que os próprios habitantes do lugar em questão têm. Frequentemente também, no estabelecimento das imagens de um lugar turístico ocorrem metonimias, onde micro-espacos e micro-elementos se identificam com macro-espacos: Santiago de Compostela = Galiza, Touros e flamencos = Espanha, e, neste caso, podemos adiantar que a principal imagem que o Brasil reconhece na Galiza é o Caminho de Santiago.
- Enquanto à imagem da Galiza no Brasil temos que esclarecer que os dados ainda são muito parcelares para estabelecer a imagem prototípica, sendo contudo provável que existam mais de uma imagem prototípica dependendo do perfil a que se lhe associe a mesma e as suas motivações e interesses para viajarem e conhecerem a Galiza.
- Além disto podemos acrescentar a verificação das possibilidades e potencialidades reais que pode oferecer conhecer como, quem e para que se criam as imagens do outro para o seu melhor aproveitamento e adaptação em relação ao mercado e à própria definição identitária que o lugar turístico queira explorar e projectar sobre si mesmo.

Novas hipóteses e novas possíveis linhas de pesquisa

- Terminar esta fase e esta primeira aproximação no contraste entre literatura, divulgação e, sobretudo, a parte referida às experiências pessoais vividas pelos próprios turistas no lugar de destino (Galiza).
- O apartado anterior permitiria estabelecer uma perfeita delimitação e classificação de cada um dos perfis turísticos significativos em que puderam incluir-se os visitantes brasileiros à Galiza, podendo assim conhecermos em profundidade o campo do turismo brasileiro na Galiza.
- Verificar a validade do método e do procedimento de construções literárias concretas a partir de elementos repertoriais destacados que são usados por determinados agentes culturais para a fabricação ou elaboração de ideias e imagens. Em concreto verificar a função e influência real da literatura como criadora de imagens frente a outros elementos culturais que, parecem, ter mais possibilidades de sucesso.
- Verificar a verdadeira correspondência entre a olhada do outro e a própria consideração identitária galega (o que somos, o que vendemos que somos e o

¹⁵ Pedrafito é referido quase sempre como espaço do Caminho e mágico, mas realmente este lugar não fazia parte da rota original do Caminho, pois foi uma ideia que elaborou o párroco do Zebreiro, Elias Valiña.

Assim como a *paella*, que é realmente uma comida valenciana e não galega nem espanhola em geral.

que vem que somos), e as repercussões que isto tem no intercâmbio cultural e nas bases em que se colocam os modos de relacionamento.

- Estudar quais os factores que influem no possível êxito de uma ideia fabricada, neste caso a da imagem e consideração da Galiza (a sua identidade segundo o outro), e pelo tanto dos grupos que a promovem.
- Descobrir o uso, a função e a influência real que tem exercido Paulo Coelho na imagem da Galiza no Brasil e quais as suas vias de influência e implantação. Analisar quais as estratégias seguidas por parte da 'instituição' galega e do sistema literário galego com respeito à consideração de Nélide Piñon e a sua obra e tentar desvendar quais os interesses e motivações em jogo.
- Estudar e propor a elaboração de novos produtos turísticos galegos para o Brasil através do uso de outras imagens (nomeadamente Nélide Piñon ou outras) tendo em consideração factores como a sustentabilidade ou a manutenção da qualidade de vida no lugar receptor, e diminuindo ao máximo o impacto que o turismo possa ter na comunidade receptora.
- Estudar origem, trajectória e consolidação dos principais tópicos, elementos repertoriais destacados, que são utilizados da imagem da Galiza, e qual o seu processo de elaboração e implantação.
- Estudo pormenorizado de quais os verdadeiros agentes em jogo na elaboração de cada um dos produtos culturais e as possíveis influências e estratégias que a 'instituição' e o poder provoquem para a sua actuação segundo os seus interesses. (Isto verificaria-se através do mapeamento e análise de todas e cada uma das linhas seguidas pelo poder institucional e político, durante os últimos anos, para a planificação e promoção cultural, de onde se desprendem interesses e predomínios de uns elementos face a outros).
- Estudar os fenómenos migratórios, em termos relacionais, ocorridos nas últimas décadas entre os dois países em foco: Brasil e Galiza.
- Estudar em pormenor a possível origem, trajectória e consolidação dos principais tópicos existentes da imagem da Galiza no Brasil.

Referências bibliográficas

Geral

- AUGÉ, M. (1997): *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa.
- BECKER, Howard S. (2008): *Segredos e Truques da Pesquisa*, trad. de Maria Luiza de A. Borges, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- BOURDIEU, Pierre (1988). *La Distinction*. Tradução espanhola: *La distinción: critérios y bases sociales del gusto*, Madrid: Taurus.
- _____. (2004): *O campo literário*, Santiago de Compostela: Laidvento.
- _____. (2004): *O poder simbólico: Memória e Sociedade*, (trad. De Fernando Tomaz) Brasil: Bertrand Brasil.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1997). *Polisistemas de Cultura*, edição on-line: http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf
- _____. (2005). "Idea-makers, culture entrepreneurs, makers of life images, and the prospects of success", em *Papers in culture research*, edição on-line: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/idea-makers.pdf>
- LAMONT, Michelle (2001). "Culture and identity", em Turner, J. (ed.) *Handbook of sociological theory*, New York: Kluwer Acad./Plenum, pp. 171-85.
- LOIS GONZÁLEZ, R. C.; SANTOS SOLLA, X. (2000): *Seafood consumption And Galicia's image. A cultural geography approach*, em *Actas do II Simpósio Anglo-Espanhol de*

- Geografia Rural, Valladolid: Universidad de Valladolid, em <http://www.ub.es/geoagr/401.PDF> [Último acesso, Junho 2008].
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri (1981): *Literatura Portuguesa. Literatura Comparada. Teoria da Literatura*, Lisboa: Edições 70, Coleção Signos, 36.
- _____. (1988): *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa: Edições 70, Coleção Signos, 46.
- NOGUEIRA GARCIA, M. C. (1998): *A imaxe de Galicia a través das guias turísticas*, Santiago de Compostela: Facultade de Xeografía e Historia USC (tese de licenciatura inédita).
- PEREIRO, Xerardo (2005): “Imagens e narrativas turísticas do ‘outro’: Portugal-Galiza, Portugal-Castela e Leão” em PARDELLAS, X. (dir.), *Turismo e natureza na Eurorrexión Galicia e Norte de Portugal*, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 57-79, em http://home.utad.pt/~xperez/ficheiros/publicacoes/turismo_cultural/Artigo_imagens_turisticas_Xulio_Pardelas_Setembro2005.pdf. [Último acesso: 29/07/2008].
- _____. (2005). “Imagens e narrativas turísticas do ‘outro’: Portugal-Galiza, Portugal-Castela e Leão” em PARDELLAS, X. (dir.) *Turismo e natureza na Eurorrexión Galicia e Norte de Portugal*, Vigo: Universidade de Vigo, pp. 57-79, em http://home.utad.pt/~xperez/ficheiros/publicacoes/turismo_cultural/Artigo_imagens_turisticas_Xulio_Pardelas_Setembro2005.pdf
- PRITCHARD, Annette; NIGEL Morgan (2003). “Mythic Geographies of Representation and Identity: Contemporary Postcards of Wales” em ROBINSON, Mike & ALISON Phipps (ed.), *Tourism and Cultural Change*, 1 (2), pp. 111–130.
- ROSS WHITE, Naomi & PETER B. White (2004): “Travel as transition. Identity and Place”, em *Annals of Tourism Research*, 31, pp. 200–218.
- TARRÍO, Anxo (2004): *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela.
- TORRES F., Elias J. (2004): *Contributos sobre o obxecto de estudo e metodoloxía sistémica. Sistemas literarios e literaturas nacionais*, em ABUÍN, Anxo;
- _____. (2004): *Sobre obxectivos do ensino e da investigación en literatura*, em MENDES, Carlos; PATRÍCIO, Rita (org.): *Largo mundo alumiado. Estudos en homenaxe a Vítor Aguiar e Silva*, Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, vol. I, pp. 221-249.
- _____. (2006): “Para uma revisão da historiografia literária: objecto de estudo e métodos”, em EUNICE MOREIRA, Maria; VELLOSO CAIARO, L. Roberto (orgs.): *Questões de crítica e historiografia literária*, Nova Prova Editora: Porto Alegre.
- VIEIRA, Nelson H. (1991): *Saudade, 'morriña' e analepse: o elemento galego na ficção memorialista de Néida Piñon*, em CARREÑO, Antonio (coord. e ed.): *Actas do Segundo Congreso de Estudios Galegos. Homenaxe a José Amor y Vázquez*, Vigo: Galaxia, 1991, pp. 327-336.
- VILLARINO PARDO, M. Carmen (200): *Tese de Doutoramento, Usc, Aproximación à obra de Néida Piñon. A República dos Sonhos. (A Trajectória de Néida Piñon no campo literário brasileiro das últimas décadas)*.
- ZUELOW, Eric G. (2006): “‘Kilts versus Breeches’: The Royal Visit, Tourism, and Scottish National Memory” em *Journeys: The International Journal of Travel and Travel Writing*, 7 (2), pp. 33–53.
- _____. (2006): *Making Ireland Irish: Tourism and National Identity since the Irish Civil War*, Forthcoming from Syracuse University Press.
- _____. (2007): *National Identity and Tourism in 20th Century Ireland: The Role of Collective Re-Imagining*, em *Nationalism in a Global Era: The Persistence of Nations*, Mitchell Young, Eric Zuelow, and Andreas Sturm (edit.), Routledge.

Referências do corpus de análise

- PIÑON, Nélica (1987): *A República dos Sonhos*, 3ª edição, Livraria Francisco Alves Editora: Rio de Janeiro.
- THE ROUGH GUIDE (2008): www.roughguides.com
- LONLEY PLANET (2008): www.lonelyplanet.com
- FODOR'S (2008): <http://www.fodors.com/>

Referências da imprensa e notícias digitais

1. <http://www.agal-gz.org/modules.php?name=News&file=article&sid=1953>: notícia do 30 de Março de 2005 com manchete: “Dia 2 de abril o Concelho de Cotobade vai declarar «Filha Adotiva» a escritora galego-brasileira Nélica Piñon”. [Última consulta, 28 de Julho de 2008.]
2. <http://www.fundacionprincipedeasturias.org/esp/04/premiados/trayectorias/trayectoria808.html>: notícia do prémio Príncipe de Astúrias a Nélica Piñon no 2005. [Última consulta, 28 de Julho de 2008.]
3. <http://www.elmundo.es/elmundo/2005/06/15/cultura/1118830353.html>: notícia “Nélica Piñon, una autora brasileña muy vinculada com España”. [Última consulta, 28 de Julho de 2008.]
4. <http://www.elpais.com/todo-sobre/persona/Nelida/Pinon/3347/>: secção do país sobre Nélica Piñon. [Última consulta, 28 de Julho de 2008.]
5. <http://www.nelidapinon.com.br/>: página oficial da autora. [Última consulta, 28 de Julho de 2008.]
6. <http://www.culturagalega.org/noticia.php?id=5978>: Notícia «Publican en Galicia a versión orixinal de “Vozes do deserto” da brasileira Nélica Piñon mentres Galaxia lle traduce “A república dos sonhos”». [Último acesso, 25 Agosto 2008].
7. <http://www.paulocoelho.com.br/index.html>: página oficial de Paulo Coelho. [Último acesso, Agosto 2008].
8. http://www.elpais.com/articulo/internet/Internet/reglon/libro/elpeputec/20080717elpepunet_2/Tes: “Paulo Coelho celebra sus 100 millones de libros vendidos com los internautas” [Última consulta, Junho 2008].
9. Notícias sobre a inauguração de uma rua com o nome de Paulo Coelho em Santiago de Compostela, seguimento brasileiro e galego [Últimos acessos, Agosto 2008]:
 - <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u415213.shtml>
 - <http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL611273-5602,00.html>
 - <http://br.truveo.com/Paulo-Coelho-vira-nome-de-rua-na-Espanha/id/3384039377> (vídeo-reportagem da notícia).
 - <http://apocalipsetotal.blogspot.com/2008/07/escritor-paulo-coelho-vai-ganhar-rua.html>
 - http://www.elpais.com/articulo/espana/calle/Paulo/Coelho/Santiago/elpepuesp/20080623elpepunac_33/Tes
 - http://www.laopinioncoruna.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008062400_13_200933_Cultura-Paulo-Coelho-dice-vida-cambio-tras-recorrer-Camino-Santiago
 - <http://br.youtube.com/watch?v=L014GT6XeT8> (vídeo da conferência de imprensa).

Cultura, belas letras e administração: modalidades de escrita no Brasil colonial

Carlos Eduardo Mendes de Moraes

Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
– FCLAs/UNESP – São Paulo

Palavras-chave: Belas letras, América portuguesa, Ato acadêmico, retórica, poética.

Resumo: Neste trabalho, demonstraremos usos que confirmam as formas de escrita praticadas no contexto da América Portuguesa, marcando as relações estabelecidas entre escolha da língua, do metro, dos gêneros, as quais resultam em modelos como poemas de circunstância, discursos, dissertações históricas, orações, relatos, apontamentos e textos estatutários. A seguir, discutiremos as finalidades e conseqüências práticas, políticas, culturais e formais que estes usos registraram em seu tempo. O documento escolhido para análise é o ato acadêmico, datado do ano de 1791, dedicado ao *Excellentissimo Senhor Bernardo Joze de Lorena*, organizado por Salvador Nardi de Vasconcelos Noronha. Ao final, discutiremos a importância da manifestação coletiva – enquanto documento de louvor à autoridade e de prestação de contas das atividades da América Portuguesa para a Metrópole.

Introdução

As modalidades de manifestações coletivas arroladas n' *O movimento acadêmico no Brasil* (CASTELLO, 1969-1971) podem ser distribuídas em três grandes grupos: as Academias, os Atos Acadêmicos e os Festejos Públicos. As Academias, entre as quais se inserem as agremiações dos Esquecidos, dos Felizes, a Franciscana e a Sociedade Literária do Rio de Janeiro, etc., tinham como elemento comum a organização em estatutos explícitos ou subentendidos, cujos procedimentos acompanham de perto as normas de organização, de estudos e de elaboração dos seus escritos a partir de um conjunto de regras ditado, em geral, pela premência temática do momento.

Nessas manifestações, a preocupação ora histórica, ora científica, ora literária eram práticas comuns em reuniões de letrados que gozavam, em geral, de posição privilegiada no meio social e eram conhecedores dos modelos em voga. A eles, cabia a tarefa de promover a fusão entre os interesses marcados pelas associações fundadas e o diálogo com a administração, com a justiça, com o clero e, conseqüentemente, com a coroa portuguesa.

Os temas eram glosados em verso e prosa e, em geral, respeitavam a uma proposta inicial de discuti-los em determinadas conferências, enquanto subordinados às categorias *lirica*, *heróica*, ou *laudatória*, segundo as quais se faziam louvar as autoridades, os sócios das academias, glosar as ocasiões, os temas históricos e, nos momentos da maior descontração, estender essas glosas assuntos jocosos, mitos e à tradição lírica antiga. Por outro lado, a prática da produção de *discursos panegíricos*, *orações*, *problemas*, *cartas*, *censuras*, para os escritos em prosa, faziam cumprir o papel formal, ora científico, ora administrativo de cada associação.

A convenção de uso da poesia nas manifestações coletivas

A importância da matéria tratada em versos era ditada pela erudição manifesta do letrado: hierarquicamente, utilizavam-se o *epigramma* latino, o soneto, a canção e o romance nas situações extremamente formais, enquanto nas matérias de menor gravidade predominavam as décimas, os romances, as silvas, os epigramas em português e outras formas com menor incidência no *corpus*.

Conseqüentemente, observa-se que o metro era de suma importância, ou seja, enquanto as matérias mais graves ou importantes eram tratadas em versos longos, pertencentes à tradição da medida nova, as matérias menos nobres eram tratadas com os versos mais curtos, buscados na tradição da medida velha.

Exemplos dessa natureza se encontram em profusão nos escritos das diversas academias e festejos na América portuguesa. Especificamente no documento em discussão, no qual a distribuição dos poemas de acordo com os temas é a seguinte:

LOCALIZAÇÃO	FORMA POEMÁTICA						
	<i>Epigramma</i>	Soneto	Ode / Idílio	Canção	Décimas	Oitavas	Poema
Versos dedicados à índole do homenageado	00	06	00	01	00	00	00
Prosa: louvor aos feitos do homenageado	00	00	02	00	01	00	01
Glosas, em versos, às qualidades do homenageado	04	16	02	04	00	01	00
Total por temas	04	22	04	05	01	01	01
Total geral	38 composições						

As composições formais, tratadas em linguagem formal e em metros da medida nova, ditam a importância do evento dedicado a uma autoridade, cuja ação significou progresso para a América portuguesa. Em seus conteúdos faltaram a voz do louvor à origem e à ação desempenhada pelo homenageado e outras tópicas baseadas na retórica antiga, que ditavam a pompa do evento. Exemplificamos com o soneto de José Arouche de Toledo, constante do fôlio 331:

2º. Assunto: seus cuidados militares pela pública segurança provado pela destreza de nossas Armas, exercitada pelo exemplo do seu comando

Soneto

Não receies, ó Lísia, em teus Castelos
 A falta dos **Heróis esclarecidos,**
Que no Senhor Lorena renascidos
De virtude já tens muitos modelos.
Os Nunes, Viriatos, Castros, Melos
Estão só neste Herói reproduzidos,
 E os que no Mundo são tão conhecidos,
 Quanto honraram a Pátria em feitos belos.
Entre os Grandes Heróis é respeitável.
Como filho de Heróis, que ao Mundo deram
 Um brado de constância formidável
Pois de fortes leões leões se geram,
 E pela Natureza invariável
Nunca os filhos das Águias degeneram.
 (grifos nossos)

Os gêneros de composições em prosa nas associações de escrita coletiva

As produções em prosa eram resultado dos trabalhos individualizados dos acadêmicos eleitos para a função, segundo o seu currículo de atuação e conhecimento da matéria. As matérias tratadas prezaram a erudição e as partes da retórica que melhor se associavam ao louvor, fazendo deste panegírico o cartão de visitas do letrado para justificativa de ingresso e/ou permanência entre os seus pares.

No caso das academias, cujas produções requeriam a composição de dissertações históricas¹, esta eleição era prévia, cabendo ao responsável pela matéria (ou pelas palavras ao homenageado), fazer jus à indicação, com uma exposição erudita, dentro da modalidade para a qual fora indicado. Este procedimento, todavia, não consta de estatutos. Figura nos textos como regra básica, possivelmente pressuposta na formação e na prática de todos os letrados. Kantor (2004: 99), tratando desta questão entre os Esquecidos, a primeira academia brasileira, fundada em 1724, a qual seguia os moldes da escolástica, chama a atenção para o problema:

Em virtude da falta de estatutos próprios, pouco se pode dizer sobre as regras que organizavam as rotinas da Academia Brasilica dos Esquecidos, tais como os critérios de eleição aos cargos, a forma de admissão dos membros e a prática de censura institucionalizada. Resta, então, recorrer à análise dos programas das conferências, das orações recitadas, das dissertações encomendadas e dos poemas.

Riquíssimo – e de difícil leitura –, nesse sentido, é o manuscrito relativo à Academia dos Renascidos, documento que não consta d’*O movimento academicista* (CASTELLO, 1969-1971). A estrutura desta Academia facilita a compreensão das práticas de escrita, primeiramente pelas normas explícitas em diversos parágrafos dos seus estatutos, dentre as quais se destacam a indicação de quais composições se devem apresentar em língua latina, os temas e as datas das dissertações que devem ser apresentadas em cada conferência, a estrutura das conferências particulares e públicas, além da variação de temas a serem tratados. Esses temas, entre os Renascidos, passam da narrativa da sucessão de fatos em tom laudatório para descrição de matérias voltadas para questões econômicas, administrativas e históricas da América Portuguesa em relação à Metrópole.

Em poucas palavras, a discussão é mais científica e menos laudatória. A função da Academia, nesse sentido, assume ares de discussão cabida às universidades, atualmente, por intermédio das quais os problemas mais contundentes ou requeridos pela sociedade são tratados na forma de pesquisas, cuja prática da extensão é uma das formas de resposta aos anseios da demanda requerida à instituição.

Assim, afirma Kantor (2004: 121) a respeito desta nova postura propugnada pelos Renascidos:

O compromisso intelectual era “servir à pátria” (a pátria imperial), reunindo eruditos versados em todas as matérias. Os acadêmicos desejavam constituir um centro de formação intelectual e se ofereciam a “responder a todas as dúvidas que lhes quisessem propor qualquer pessoa, e em qualquer matéria desde que fosse pessoalmente ou por escrito”. [cf. item 64 dos Estatutos] Só não eram admitidas as cartas anônimas. Chamavam a atenção para a importância de escrever a “história universal de toda a nossa Amé-

¹ O exemplo aqui demonstrado é parte da estrutura da Academia Brasilica dos Renascidos, do ano de 1759, cuja organização é um divisor de águas entre um modelo escolástico e um modelo ilustrado de associação de escrita, no Brasil.

rica portuguesa”, não apenas como forma de perpetuar a memória do que obraram os vassallos mais beneméritos, por vezes sepultada pelo “ócio dos eruditos”, como também pela crença de que por intermédio do “mútuo comércio” dos seus sócios se aumentaria a instrução, e seriam habilitados para os primeiros empregos homens que “sem exercício semelhante seriam totalmente inúteis à Pátria, e talvez que infelizmente contados entre o número daqueles a quem os romanos chamaram de proletários”.

Com esta constituição e com estas preocupações, estavam os Renascidos melhor organizados e situados entre os praticantes de uma escrita coletiva com maior poder de resposta diante dos questionamentos se fizessem a tal exercício.

Os festejos públicos, por seu turno, consistiam, em poucas palavras, em homenagear e, posteriormente, relatar à coroa as efemérides, procurando manter, efetivamente, uma relação de participação/informação entre a América e a Coroa portuguesa. Constam, dessa modalidade de escrita coletiva, diversos acontecimentos (festivos e “nem tão” festivos)² que se fizeram tratar *in loco* e relatar *a posteriori* para Lisboa (cf. Castello, 1969-1971, v. 3, t.6).

² Foram eles:

1. Relação da aclamação que se fez na Capitania do Rio de Janeiro, 1641;
2. Sentimentos públicos de Pernambuco na morte do Sereníssimo Infante Dom Duarte, 1650;
3. Oração fúnebre que disse o Licenciado Antonio da Silva...nas exéquias da Sereníssima Princesa Dona Isabel Luísa Josefa, 1691;
4. Breve compêndio e narração do fúnebre espetáculo...na morte de El-Rei Dom Pedro II, 1709;
5. Diário histórico das celebridades, que na Cidade da Bahia...pelos felicíssimos Casamentos dos Sereníssimos Príncipes de Portugal, e Castela..., 1729;
6. Triunfo eucarístico ... em Vila Rica da Corte da Capitania das Minas, 1733;
7. Súmula triunfal da nova e grande celebridade do Glorioso e invicto Mártir São Gonçalo Garcia, 1745;
8. Áureo trono episcopal, colocado nas Minas do Ouro, ou notícia breve da criação do novo Bispado de Marianense, 1749;
9. Monumento do agradecimento, tributo da veneração, obelisco funeral do obséquio, relação fiel das exéquias, 1751;
10. Relação das festas que se fizeram em Pernambuco pela feliz aclamação do muito alto, e poderoso Rei de Portugal, Dom José I, 1751-52;
11. Relação das festas que fez LUÍS Garcia Bivar pela feliz aclamação do Nosso Fidelíssimo e Augustíssimo Rei o Senhor Dom José o I, 1752;
12. Gemidos seráficos, demonstrações sentidas e obséquios dolorosos nas exéquias funerais, que pela morte do Fidelíssimo e Augustíssimo Rei o Senhor Dom João V fez celebrar nos Conventos da Província do Santo Antônio do Brasil, 1755;
13. Narração panegírico-histórica das festividades com que a cidade da Bahia solenizou os felicíssimos desposórios a Princesa Nossa Senhora com o Sereníssimo Senhor Infante Dom Pedro, oferecida a El-Rei Nosso Senhor por seu autor, 1760;
14. Relação das faustísimas festas que celebrou a Câmara da Vila de Nossa Senhora da Purificação, e Santo Amaro da Comarca da Bahia pelos ... desposórios da ... Senhora Dona Maria ... com ... Dom Pedro, 1762;
15. Epanáfora festiva, ou relação sumária das festas, com que na Cidade do Rio de Janeiro ... se celebrou o felis nascimento do sereníssimo Príncipe da Beira, Nosso Senhor, 1763;
16. Catálogo Epipomptético dos aplausos soleníssimos, que na Vila ... de São Francisco de Sergipe do Conde ... em obséquio dos desposórios da Sereníssima Princesa dos Brasis ... com o Sereníssimo Infante dom Pedro ..., 1760;
17. Relação das festas públicas, que na cidade de São Paulo fez ... Dom Luís Antônio de Sousa em louvor da Senhora Santa Ana, 1770;
18. Exposição fúnebre, e simbólica das exéquias ... da Sereníssima Senhora Dona Maria Francisca Dorotéia ... no Arraial de Paracatu, 1771;
19. Coleção das obras feitas aos felicíssimos anos do Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor José César de Meneses Governador e Capitão general de Pernambuco na sessão acadêmica de 19 de março de 1775;
20. Festejos comemorativos do aniversário de Diogo de Toledo Lara Ordonhes, realizada em Cuiabá, em agosto de 1760;

Por se tratar de manifestações pontuais, não há como discutir pormenorizadamente cada estrutura. Cabe, no entanto, observar que em linhas gerais não diferiram muito das escolhas formais praticadas pelas academias, as quais são documentos completos das práticas de escrita nesta atividade de comentário, recepção e ciência dos atos jurídicos, administrativos e religiosos no espaço da América Portuguesa. Observe-se, com isso, que a partir da transferência da corte e da capital do reino para o Rio de Janeiro, no ano de 1808, os festejos acontecem com maior intensidade.

Significa dizer que o ato e o relato caminham lado a lado e que a prática, embora não se possa atribuir a uma imposição, não desagrade a coroa, uma vez que se acumulam de homenagens e se registram os fastos, tudo em favor da propagação, para o presente, e da memória, para a posteridade.

-
21. Relação das festas, que fez a Câmara da Vila Real do Sabará na Capitania das Minas Gerais por ocasião do feliz nascimento da Sereníssima Senhora Princesa da Beira;
 22. Relação dos festejos realizados a 10 de agosto de 1801, no Arraial da Conceição, Capitania de Minas Gerais, em homenagem a Bernardo José de Lorena, 1801;
 23. Descrição da maneira por que foi aplaudido na Capitania da Paraíba do Norte o memorável dia 13 de maio de 1803, em que fez anos o Sereníssimo Príncipe Regente de Portugal, Nosso Senhor;
 24. Relação das festas que se fizeram no Rio de Janeiro, quando o Príncipe Regente Nosso Senhor, e toda a sua Real Família chegaram pela primeira vez àquela Capital, 1810;
 25. Elogio, que ao sempre Fausto Aniversário de Sua Majestade Fidelíssima a Rainha Dona Maria I Nossa Senhora, 1815;
 26. Relação circunstanciada do que se praticou na Província do Pará com a infausta notícia do falecimento da Rainha Fidelíssima a Senhora Dona Maira I, 1816;
 27. Relação do que se fez na Corte do Rio de Janeiro pela morte da Nossa Augusta Rainha, a Senhora a Dona Maria I, e no que também se executou na Cidade de Lisboa, no sábado, 20 do corrente, pela ação de quebrar os escudos, 1816;
 28. Relação do festim que ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Dom Marcos de Noronha e Brito, VIII Conde dos Arcos, 1817;
 29. Relação dos festejos que fez à aclamação do muito Alto, muito Poderoso, e Fidelíssimo Senhor Dom João VI Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, 1818;
 30. Pará: relação das festas, que se fizeram nesta cidade de Nossa Senhora do Belém, de ordem do Ilustríssimo Senhor conde de Villa flor, pela feliz ocasião do glorioso casamento de Sua Alteza Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, 1818;
 31. Descrição da iluminação simbólica, que na noite do faustíssimo dia 4 d'abril de 1819 ... feliz nascimento da Sereníssima Senhora Princesa recém-nascida, 1819;
 32. Relação das festas com que o Senado da Câmara com toda a nobreza da Vila de São José da Parnaíba celebrou no dia 13 de maio de 1820 o aniversário natalício de Sua Majestade El-Rei Nosso Senhor, 1820;
 33. Relação fiel da ação de patriotismo, e fidelidade, que a Câmara e Povo da Cidade de São Luís do Maranhão praticou, em obséquio do muito Alto e Poderoso Rei, o Senhor Dom João VI, 1820;
 34. Relação dos sucessos do dia 26 de fevereiro de 1821. Na Corte do Rio de Janeiro, 1821;
 35. Descrição dos emblemas alegóricos e seus epigramas com que se adornou a iluminação que na fachada das casas de sua residência apresentou ao público o Coronel Antônio José da Silva Braga, 1818;
 36. Aplausos natalícios com que a Cidade de Bahia celebrou a notícia do Felice primogênito do Excelentíssimo Senhor Dom Antônio de Noronha, Conde de Vila verde, do Conselho de Sua Majestade e seu Mestre de Campo General, e governador das Armas da Província do entre Douro e Minho ... 1718;
 37. Relação da entrada que fez o Excelentíssimo, e Reverendíssimo Senhor Dom Frei Antonio do Desterro Malheiro Bispo do Rio de Janeiro, em o primeiro dia deste presente ano de 1747 ...;
 38. Relação da viagem, e entrada que fez o Excelentíssimo, e Reverendíssimo Senhor Dom Frei Miguel de Bulhões e Sousa, sagrado bispo de Málaga, e terceiro bispo do Graõ-Pará para esta sua diocese..., 1749.

Os atos acadêmicos: finalidades e conseqüências no contexto da América portuguesa

Passamos, finalmente, ao foco desta nossa discussão, o *Ato Acadêmico*, em louvor do Governador da Província de São Paulo, Bernardo José de Lorena³.

Na caracterização de Castello (1969-1971), o ato acadêmico se situa entre a organização formal de uma academia e a efemeridade de um festejo público, cujo registro se condensa a uma única comemoração. A estrutura do ato acadêmico, condensado em uma única sessão pública requer, como outras manifestações coletivas, prévia preparação, embora esta etapa não se faça constar em nenhum apontamento.

Esta posição formal intermediária, em verdade, se deve à constituição de uma sessão acadêmica, cujo objeto seria único, no caso, as homenagens ao governador da província de São Paulo, Bernardo José de Lorena, pela inauguração da cadeia pública e, por extensão, pelos feitos anteriores, que caracterizaram seu governo.

Em sua estrutura geral, o documento divide-se em três grandes blocos, sobre os quais teceremos alguns comentários.

1. Bloco 1, versos. Palavras de Salvador Nardi Vasconcelos de Noronha: conjunto de poemas que tratam do tema geral, a saber, *A paixão de Bernardo de Lorena pelo bem público e Seus cuidados militares e sua fidalguia pessoal e hereditária*.
2. Bloco 2, prosa. *Carta* de Jacinto Fernandes Bandeira dirigida ao homenageado; *Oração Acadêmica e fala com que se terminou a Academia*, por Francisco José de Sampayo Peixoto; *Ode enunciativa*, pelo Secretário APS; *Oração problemática*, por José Vas de Carvalho e *Problema-mote para glosa dos participantes*, por José Arouche de Toledo.
3. Bloco 3, versos glosando os três assuntos. *Sua paixão pelo bem público demonstrada em tantas obras úteis, magníficas em um governo suave; Seus cuidados militares pela pública segurança provados na destreza das nossas armas, excitada pelo exemplo do seu comando; Sua fidalguia pessoal, hereditária. Origem de toda a presente felicidade*.

Nestas manifestações arrolam-se os principais feitos, fazendo-se do centro da discussão, a inauguração da Cadeia Pública na Província de São Paulo, pretexto para os louvores registrados pelos participantes. A realização do ato acadêmico, em si, é parte do cerimonial de inauguração do espaço de segurança e de utilidade pública, o qual se torna mais importante na medida em que a autoridade idealizadora é igualmente importante. A sessão acadêmica transcorre, pois, segundo o mais formal exercício previsto pela arte retórica, no tocante à necessidade de “mover” o público.

Nos textos, abunda o louvor à *origem*, ao *valor bélico* e aos *feitos* do homenageado. E esses são os elementos que compõem a tríade do ato acadêmico em louvor de Lorena. A inauguração da cadeia pública surge como conseqüência da opção do Herói, na sua trajetória, pela paz e pela segurança. Em raros momentos toca-se na questão das razões que levaram à construção do espaço, tampouco os elogios des-

³ Bernardo José de Lorena assumiu o governo de São Paulo em 05/06/1788. Reconstruiu o caminho São Paulo-Santos, promoveu a vila de Guayapacaré à condição de Cidade de Lorena, no Vale do Paraíba, Estado de São Paulo, entre outros feitos. Sobre a sucessão de governadores das províncias de São Paulo, Minas Gerais, Espírito Santo e Rio de Janeiro pode-se pesquisar o verbete “Minas-Geraes”. In: SAINT-ADOLPHE, J. C. R. de. *Diccionario geographico, histórico e descriptivo, do Imperio do Brazil*. (cf. referências)

viam do seu rumo de exaltação do gênio do homenageado, atribuindo ao indivíduo a honra pela criação do espaço público, enquanto a coisa pública e a decisão administrativa ganham, conseqüentemente, espaço na memória pelo culto que se lhe consagra.

Assim, a relação entre uma sessão acadêmica e um culto laudatório merece ser objeto de alguns questionamentos, quando se trata de discutir as modalidades de escrita no território da América Portuguesa, pois a prática consolidou-se em duas mãos. A primeira, que visava ao registro do acontecimento, ora por ordem superior da coroa, ora por necessidade de fazer valer a tomada de conhecimento diante dos fatos que envolviam o cotidiano cortesão, administrativo, jurídico e religioso do local. A segunda, que funcionava como prestação de contas da América Portuguesa à coroa, considerando-se que o espaço geográfico de além-mar era uma extensão de Portugal, sem que isso significasse, de imediato, demérito.

Sob esse prisma, a sessão acadêmica de inauguração da cadeia pública retrata um grupo de seletos que viam na efeméride o momento oportuno para estabelecer contato mais próximo e de conquista de favores diante da coroa. Poder colocar-se diante do representante nomeado e render-lhe homenagens constituía a prática comum e até tratada como plano de ação, como se observa nas palavras de Teixeira (2006: 35 et ss.) a respeito do mecenato, praticado abertamente pelos seguidores do Marquês de Pombal durante o seu exercício governamental:

Empenhado em formar um grupo de letrados que desse legitimidade artística ao seu projeto ilustrado de governo, Sebastião José de Carvalho e Melo arregimentou pintores, gravadores, professores, retores, teólogos, poetas e publicistas a cujo conjunto talvez se pudesse aplicar o nome algo pomposo de *mecenato pombalino* (Teixeira, 2006: 44).

Embora este ato acadêmico seja posterior ao governo de Pombal, a prática era conhecida, atualizando-se apenas na admissão de novos temas e na inclusão dos nomes que se sucederam na administração local. Assim se fez com outras manifestações coletivas, observando-se certa modernização nos temas desde o início desta prática, em meados do século XVII até o início do século XIX. Tratou-se de uma forma secundária de relato da história, por intermédio da qual se produziram muitos documentos que colaboram para a historiografia local em diversas modalidades. Dentre elas, cabe salientar a importância de se compreender a presença das retóricas e das poéticas antigas em textos não literários.

A importância das manifestações coletivas no contexto da América portuguesa

Primeiramente, cabe aproximar as idéias de letrados – homens de diversas formações que vieram a constituir um meio seletos no espaço geográfico da América Portuguesa – ao desenvolvimento das belas letras – cuja preocupação não era coincidente com as intenções artísticas que encontramos na expressão literária, principalmente a partir do século XIX.

Belas letras e letrados eram, nestes ambientes de escrita coletiva, um universo de representação dos problemas e dos anseios locais, transpostos para a escrita segundo a estratégia de associação e debate, uma vez que não se permitia a existência de um espaço nos moldes de uma Universidade de Coimbra, na colônia.

Os resultados destas discussões, que não eram tão independentes quanto pudessem parecer, na verdade subsidiavam o governo à distância que se praticava em Portugal, fazendo de cada relato uma homenagem e uma prestação de contas dirigidas às

autoridades e aos organismos centrais. Eram necessárias e obrigatórias para a coroa, uma vez que todo o bom andamento da vida cotidiana dependia, em certo grau, da escrita, em virtude da distância existente entre os dois centros – América e Lisboa.

Do ponto de vista da produção escrita propriamente dita, esta dependência justifica, em boa parte, a necessidade de regras. Para se fazer visível, era necessário que a comunicação fosse decorosa e, nesse sentido, as normas da retórica e da poética subsidiavam os modelos exemplares, atribuindo segurança e uniformidade aos discursos, notadamente os discursos formais produzidos no interior das associações de escrita coletiva. Atitude decorosa, conformada e regrada pelos modelos em vigência.

Este decoro, assim posto, não estava relacionado simplesmente com a adequação gramatical do texto. Pressupunha, no interior da discussão, fazer valer a erudição de cada letrado no exercício das suas funções públicas, o qual, conseqüentemente, poderia levá-lo a ser considerado entre os melhores no seu meio social e, a partir desse reconhecimento, alçar estatutos para se incluir no grupo dos melhores.

Aqueles que detinham o poder do saber faziam desse poder o instrumento para manter boas relações com a corte. A escolha dos melhores para as tarefas acadêmicas privilegiava, assim, o conhecimento das normas de ortografia, de gramática e de adequação das formas e dos gêneros às situações postas em prova nas atividades que requeriam manifestações coletivas.

Escolhemos um excerto do ato acadêmico em estudo para mostrar dois aspectos do conhecimento desta prática. De um lado, a modéstia formal posta em prática para efetivar a erudição e o conhecimento, como no caso do acadêmico Salvador Nardi Vasconcelos de Noronha, responsável pelo poema de abertura:

(...) **Eu sei que não mereço**
Por mim só, conseguir favor tão alto
 Mas o sublime preço
 Do Ilustre digno Herói com que me exalto
Quando empreendo louvar seu nobre Peito,
Supra minha indigência meu defeito
Conseguir ardua empreza
É permissão do Acaso, ou da Fortuna
 Pertender é grandeza
Esta só glória me será oportuna
Se me não igualais o que imagino,
Quando a subir tão alto me destino

Porem se os engenhosos
Hinos que dirigis prêmio é devido
 Aos Heróis Virtuosos
 Quem tem mais que Lorena merecido?
 He Lorena o Herói que eu louvar venho,
Devo esperar de vez o desempenho (...)

(grifos nossos)

Esta modéstia, tópica posta em prática nas situações acadêmicas, garante ao sócio a manifestação de seu respeito pela autoridade e da sua equiparação aos demais participantes. Ver-se seletos entre os seletos é o que faz de cada letrado saber-se distinto no exercício de seu poder do saber. Estatutário ou pressuposto, o risco de não se adequar ao modelo poderia gerar prejuízos indelévels para o indivíduo letrado: a perda do espaço no grupo seletos do poder pelo saber.

Um exemplo desta possibilidade encontra-se na documentação da Academia dos Renascidos, quando se trata da expulsão do acadêmico José Félix de Moraes,

para o qual coube menção em um discurso acadêmico, do qual será transcrito pequeno trecho:

Outras vezes porém despede-se o soldado indigno, corta-se a arvore infructifera, pisa-se a flor desagradável, e neste caso, he a substituição o maior gosto, porque sem menor perda, se augmenta o exercito, o arvoredado, e o jardim e principia a ser proveitoso o lugar que antes estava occupado inutilmente (*apud* LAMEGO, 1929: 61).

Por outro lado, a adequação às normas temáticas e lingüísticas, que se faziam mostrar muitas vezes no próprio texto, dá mostras de determinadas convenções de uso e de regras de escrita, como encontramos nas partes selecionadas do trecho seguinte:

Se ele não for correspondente a sua grandeza, e merecimento: se o caráter da verdade, que acende no meu peito hum ardor divino, e *não precisa de artificiosos enfeites para se fazer amável, pode alguma vez ser recitado pela boca de hum Orador desconhecido, de hum Cidadão humilde, que deseja louvar ardentemente a virtude na singeleza da sua frase, por não ser versado no exercicio da eloquência Romana*, a quem só pertencia formar o corpo de hum bem merecido elogio eu posso segurar a V. Exa., que *não procede da falta de desejos, mas sim de talento para tratar matéria tão sublime*, como é a do sólido merecimento do seu Governo, por meio do qual tem feito felizes os Povos nos ditosos dias em que vivemos. (...)

Agradecer a beneficência, é entre todas as virtudes a mais agradável a Deus e aos homens, a maior delas, e mãe de todas. *Mas que Oração singular, e divina não seria necessária neste dia para anunciar a todos os que ouvem o elevado assunto, que pede o nosso devido agradecimento?* Nesta sublime empresa já não ser homem imaginado / só o divino, e eloquente Demóstenes poderia emendar o erro de que se atreveu a traçar neste papel o abalizado merecimento, e fidalguia de V. Exa. (...)

Eu sei que uma, e outra cousa pedia pincel mais delicado, mais fecunda, e eloquente Penna, assim de fazer eterna a sua memória nos mudos assentos da Historia da nossa idade. *Anima-me porém a confiança de que V. Exa. desculpa o meu defeito, e até me está mostrando que insta pela continuação de meu discurso.*

O ato acadêmico composto por Salvador Nardi de Vasconcelos, em essência, é uma mini academia, na qual se projetam, em termos de conteúdo, questões centrais relacionadas à economia, ao governo, à segurança e à própria relação entre coroa e América. Em seu fazer-se, observa-se a preocupação do letrado Noronha em dirigir as luzes para o homenageado, mais do que para os seus feitos e, desta maneira, dirigir os reflexos dessas luzes para o autor, ficando ele em posição privilegiada de “criador” da sessão de homenagem.

Já em termos de respeito aos modelos, a manifestação dá mostras da conformação a uma prática intermediária em relação às duas academias exemplificadas no início do trabalho, pois se os temas tratados envolvem um olhar sobre questões da existência da colônia, o modelo utilizado para os questionamentos é restrito às práticas de composição de panegíricos e louvores, de tal sorte que o resultado final seja mais individual, tanto pela exacerbação do autor, quanto pelo foco excessivamente voltado para o homenageado, enquanto o documento e a coisa pública são colocados, discretamente, em segundo plano.

O formato do documento final, enfim, não pode ser definido como uma ação das letras, da história ou da administração. Deve, pois, colocar-se na esfera das belas letras, tal como se encontra o documento, em virtude da concepção de produção textual que se deu nos séculos XVII e XVIII, durante os quais a retórica e a poética,

artes da boa escrita, da boa recitação e da ornamentação do texto, estavam a serviço de todas as atividades, não cabendo uma profissionalização do letrado, em direção a uma prática essencialmente lingüística ou literária, tal como encontramos posteriormente ao século XIX.

Palavras finais

Cultura, Belas Letras e Administração andam juntas nos registros do cotidiano da América portuguesa. O preço pago para que se efetivasse o registro da história lusitana no solo americano foi permitir a existência de uma *corte do saber*, que se desenvolvia segundo a formação de associações, cujas preocupações em administrar a registrar os atos mais importantes acabaram por criar um espaço multidisciplinar para a escrita, regido pelas normas da erudição, traduzida em conhecimento da Antigüidade Clássica, da história e das belas letras. Consolidava-se, por sua vez, pela relação entre poder e saber, que fazia ingressar no meio letrado apenas figuras de reconhecida erudição.

A escrita praticada coletivamente nos últimos tempos do Brasil enquanto extensão portuguesa tornou-se, assim, objeto de registro da memória com menores intenções literária ou histórica. Entretanto, esta documentação constitui uma via de leitura do período, colaborando deveras para a ampliação do monumento historiográfico luso-americano.

Referências bibliográficas

- CASTELLO, José Aderaldo (1969-1971). *O movimento academicista no Brasil. 1641-1820/22*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Esportes e Turismo, 3 vols., 14 tomos.
- KANTOR, Íris (2004). *Esquecidos e Renascidos. Historiografia Acadêmica Luso-Americana (1724-1759)*. São Paulo: Hucitec; Salvador: Centro de Estudos Baianos.
- LAMEGO, Alberto (1923). *A Academia Brasileira dos Renascidos. Sua fundação e trabalhos inéditos*. Paris, Bruxeles: D'Art Gaudio.
- LORENA, Bernardo José de. In: <http://www.cmlorena.com.br/histlorena.php>. Acesso em 24/04/2008, 10h14.
- NORONHA, Salvador Nardi de Vasconcelos (1791). *Ao Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Bernardo José de Lorena Governador e Capitão General desta capitania e cidade de São Paulo, 1791* (Manuscrito).
- SAINT-ADOLPHE, J. C. R. de Minas-Geraes. In: *Diccionario geographico, histórico e descriptivo, do Imperio do Brazil*. Disponível em http://books.google.com.br/books?id=aN8FAAAAQAAJ&pg=PA95&lpg=PA95&dq=bernardo+lorena+cadeia+1791&source=web&ots=XkizWVGsl&sig=qSfgR_rjr7BgvqphrUFeTEewWBj&hl=pt-BR#PPA87_M. Acesso em 24/04/2008, 10h27.
- TEIXEIRA, Ivan (2005). O *Uruguay* e a Poética Cultural no Mecenato Pombalino. *Floema – caderno de teoria e história literária*. Ano I, n. 2., jul./dez., p. 35-58.

Nacionalizar com mortos, alfabetizar com estrangeiros. Tradiçom, produçom e importaçom em sistemas literários em emergênciã: o caso galego (1968-1982)

Carlos G. Figueiras

Universidade de Santiago de Compostela – Grupo GALABRA

Palavras chave: cultura, literatura, identidade, sistemas em emergênciã, Galiza.

Resumo: Esta comunicaçom aproxima-se das práticas de produçom editorial em sistemas literários em emergênciã atendendo ao estudo da natureza dos seus produtores e dos repertórios presentes nas suas obras. A análise da produçom editorial galega entre 1968 e 1982 permite-nos estudar aspectos que parecem também característicos de outros sistemas literários em períodos históricos similares, de transiçom de umha ditadura militar opressora das culturas minoritárias para um regime democrático em que estas ganham certa autonomia política e cultural. Som de especial atençom a conformaçom e delimitaçom do cânone, sob a influênciã do chamado “nacionalismo literário”, e as características dos produtos importados de outros sistemas que, principalmente no infãnto-juvenil, acabaram por introduzir importantes inovações repertoriais no campo literário galego.

Esta comunicaçom inscreve-se no projecto FISEMPOGA¹, que tem como objectivo o estudo das ideias fabricadas e da hierarquia, posiçom e funçom dos grupos que as sustentam no processo de emergênciã do sistema literário galego no período de mudançã política 1968-1982².

Atenderemos, neste trabalho e com a intençom de contribuir para esse estudo, aos procedimentos e ideias postas em jogo polos diferentes grupos que actuavam nesse processo de emergênciã no campo editorial durante o período 1968-1982, centrando-nos nas estratégias de construçom do cânone mediante a publicaçom de produtos procedentes da tradiçom literária galega e de incorporaçom de novos repertórios provenientes da importaçom de outros sistemas literários, que junto com a produçom própria conformam as três fontes de repertórios dos sistemas literários e culturais (Lambert, 1986).

Para o desenvolvimento satisfactório dos nossos objectivos, o nosso quadro metodológico compreenderá, principalmente, a teoria dos Polissistemas (1990) de Itamar Even-Zohar, a teoria do Campo Literário (1991) de Pierre Bourdieu e os contributos ao estudo de sistemas emergentes feitos por Elias Torres Feijó (2004a).

Falaremos em construçom do sistema literário galego, umha vez que podemos reconhecer, dentro do sistema literário e cultural da Galiza entre 1968 e 1982, diferentes redes e grupos de pessoas que trabalham na consolidaçom de um sistema literário próprio que, embora estivesse na altura ainda longe de atingir a suficiênciã sistémica, quer dizer, de ser capaz de garantir por si próprio a sua sobrevivênciã e esta-

¹ Acrónimo de *Fabricaçom e socializaçom de Ideias num Sistema EMergente durante um período de mudançã POLítica: GALiza (1968-1982)*, projecto de investigaçom financiado polo *Ministerio de Ciencia e Innovación* do Governo da Espanha desde Outubro de 2008.

² Das revoltas estudantis contra a ditadura do General Francisco Franco em 1968 até a estabilizaçom do regime autonómico na Galiza e a chegada ao governo do Estado do Partido Socialista Obrero Español (PSOE) em 1982.

bilidade, apresentava já um importante valor para a definição identitária. Este tipo de análise possibilita o estudo das relações estabelecidas entre os diferentes grupos e das ideias por eles postas em jogo para defender a legitimidade do sistema emergente e, portanto, aproxima-nos da reconstrução da realidade socio-literária de umha Galiza em que determinadas lutas políticas começavam a livrar-se com mais intensidade dentro dos campos culturais, dada a impossibilidade do seu desenvolvimento no campo político, gerada pola censura estabelecida polo regime ditatorial vigente no Estado espanhol em boa parte do período em foco.

O nosso objecto de estudo está conformado polo conjunto de ideias e estratégias fabricados e utilizados polos diferentes grupos editoriais para modificar ou para manter as suas posições dentro do sistema, polas ideias por eles fabricadas sobre a Galiza e polas suas próprias redes de relacionamento.

Integrarám o corpus utilizado para esta comunicação os livros editados entre 1968 e 1982 em galego, pois a língua é definida polos grupos mais centrais envolvidos neste processo como principal norma sistémica (Torres Feijó, 2004a). Contudo, temos de apontar que no conjunto do projecto FISEMPOGA atenderemos também àqueles livros que, nom estando escritos em galego, apresentam “temática galega”, pois embora a língua seja para os agentes com práticas protossistémicas (Torres Feijó, 2000) a mais importante norma sistémica, umha baliza definitiva da pertença ao sistema em construção, o tema tratado pode fazer com que materiais escritos noutras línguas desempenhem, conforme determinados défices projectivos³, um importante papel dentro da própria construção do sistema e que neles se elaborem boa parte das ideias relevantes no processo de conformação identitária.

Para a fixação deste corpus utilizamos a informação fornecida polo Censo de Livro em Galego elaborado no projecto POLULIGA⁴ que, quantitativamente, é a base de dados sobre bibliografia em galego mais importante que existe a dia de hoje sobre este período na Galiza; atingindo actualmente os 2.382 registos, muito por cima de qualquer um dos outros catálogos que sobre este corpus se tenhem publicado até a actualidade.

No que di respeito à análise de um corpus destas dimensões, para além das gráficas que nos fornecem informação quantitativa sobre a nossa base de dados, empregaremos também ferramentas informáticas próprias da Análise de Redes⁵ (Hanneman e Riddle, 2005) que, desde o grupo GALABRA, consideramos úteis e muito complementares com o quadro metodológico que utilizamos, particularmente no que di respeito à identificação de estruturas, padrões, associação e conexom entre agentes, e ao estudo estrutural dos grupos e sistemas e das suas dinâmicas. Mediante o desenho de mapas de relações, estas ferramentas, facilitam a compreensão do estado dos campos e ajudam para o estabelecimento de novas hipóteses.

Como já foi exposto anteriormente, utilizaremos a análise dos materiais elaborados, a partir da aplicação ao nosso corpus destas ferramentas, para o estudo das

³ Conforme a definição de Torres Feijó (2000: 976) os défices projectivos representam, num processo de sistematização, «um vazío que se quer preencher (ou umha presença que se quer substituir), um projecto que se quer realizar».

⁴ Acrónimo de *Portugal e o mundo Lusófono na Literatura Galega das últimas décadas (1968-2000)* desenvolvido por umha parte do grupo de investigação Galabra da USC e parcialmente subsidiado pola Junta da Galiza (PGIDT01PX120414PR).

⁵ As alterações nos nomes de determinados agentes e instituições nos mapas resultantes da Análise de Redes deve-se a que os programas informáticos utilizados para a sua elaboração permitem unicamente o emprego de caracteres ASCII, quer dizer, de uso na língua inglesa.

ideias fabricadas sobre a Galiza polos grupos e agentes culturais actuantes no campo editorial galego e das suas redes de relacionamento, focando com especial atençom, nesta comunicaçom, as produzidas em torno às fontes repertoriais que representam a ediçom de produtos da própria tradiçom e da importaçom proveniente de outros sistemas literários. Atendemos para as ideias que se veiculam nestes ámbitos pola fundamental incidência que tenhem na formaçom ideológica das crianças e jovens num período em cujo começo, e ao amparo de umha restritiva mas aperturista *Ley General de Educación* de 1970, a língua galega foi sendo introduzida como opcional por um número minoritário dos mestres da Galiza, em que se autorizou, no decreto 2.929 de Outubro de 1975, a opcionalidade no emprego das «línguas nativas espanholas» para os alunos de Pré-escolar e de EGB e em que a Constituição espanhola de 1978 legisla, no seu Artigo 148.1.17, que as Comunidades Autónomas poderám assumir competências no fomento da cultura, da investigaçom e, no seu caso, do ensino da língua da Comunidade Autónoma. Finalmente, e como acontecimento político mais determinante a este respeito no período, temos de citar a promulgaçom pola Junta pré-autonómica, instaurada para a preparaçom do governo galego que se activaria depois da aprovaçom do Estatuto de autonomia de 1981, do Real Decreto 1981/79, de 20 de Julho de 1979, que ficou a ser conhecido por «Decreto de bilinguismo» e introduzia, pola primeira vez, a língua galega como matéria obrigatória em todos os níveis do ensino nom universitário.

Esta atençom particularizada para a tradiçom e a importaçom como fontes repertoriais de especial incidencia na formaçom ideológica de crianças e jovens, fundamenta-se teoricamente no seguimento que fazemos das consideraçom de Torres Feijó sobre as funçom do ensino:

O ensino regrado desenvolve sistematicamente funçom ao serviço dos grupos dominantes do aparelho jurídico-político dumha comunidade dada, configurado como um conjunto de mecanismos de açom e coaçom, de poder, em tensom e interdependência com as lutas polo domínio que se produzem nos campos culturais, científicos ou técnicos, igualmente apresentando estes, na sua configuraçom e dinâmica, processos homólogos aos verificados no campo do poder (Torres Feijó, 2004b: 221).

E particularmente na análise deste mesmo investigador sobre os usos da literatura no campo do ensino:

Historicamente, no campo escolar, o estudo de aquilo que um grupo e/ou comunidade entende por literatura, da língua, das ‘artes’ e, também, doutras disciplinas como a história e a geografia, centram-se no objectivo de inscrever, primeiro em determinadas elites da comunidade, depois no conjunto da mesma regida por esse aparelho, um repertório de imaginários e, também, de normas, modelos e materiais que alicerçem a sua coesom (resultado complexo da construçom das disputas e domínios exercidos no C[ampo do]P[oder]), inserindo um sentido de pertença comum, fornecendo determinados instrumentos de reconhecimento mútuo e constituindo-os em modos privilegiados de comunicaçom intra e extra-comunitária, referencial e simbólica (Torres Feijó, 2004b: 221).

Assim, e conforme estas consideraçom, a construçom do cânone literário na publicaçom da tradiçom e a análise da importaçom editorial, ou como veremos mais adiante fundamentalmente da importaçom de infante-juvenil, apresentam-se, portanto, como objecto de estudo fundamental para o conhecimento dos processos de criaçom

do imaginário colectivo de umha sociedade pola via da instrução das suas crianças e jovens no ensino regrado.

Como segundo justificante desta especial atenção para estas fontes repertoriais do sistema literário, temos também de apontar que este tipo de produtos som também determinantes para a configuração actual de um sistema editorial galego que vive a expensas do sistema educativo, nas suas funções de estudo da literatura nacional e de promoção da leitura. Em 2006, e segundo o estudo *Comercio Interior del Libro* da "Federación Española de Cámaras del Libro", o livro de texto e o infanto-juvenil somavam a maioria (67'4%) dos títulos publicados em galego nesse ano (34'6 %e 32'8% respectivamente) e a literatura para adultos, cujos números estão muito influenciados pelas leituras canónicas prescritas no ensino secundário, representava 19'7% do produto editorial total em galego.

Até chegarmos a essa situação actual, o período em foco, 1968-1982, está especialmente marcado pelas mudanças que, do ponto de vista qualitativo e quantitativo, se produzem no sistema editorial galego, determinadas polos acontecimentos políticos que transformaram a sociedade em que este se integrava, um sistema ditatorial, numha monarquia parlamentar em que a Galiza conta com o seu Estatuto de autonomia. É neste processo que se produz um acúmulo de energias dentro do campo determinante para a configuração do sistema literário galego e em que se constroem determinadas ideias a respeito da Galiza que se veicularám através do ensino da literatura e que acabaram por determinar a conformação do sistema editorial.

Durante este período, produze-se um incremento percentual da produção frente ao retrocesso partilhado das outras duas fontes repertoriais, tradição e importação, as três passam de 65%, 20% e 15% do total de títulos em 1968 respectivamente, para 75%, 14% e 11% em 1982. Contudo, e como podemos ver na figura 1, devemos ter em conta que o que se produz realmente é um incremento de todo o tipo de produtos num sistema editorial galego que passa, neste período, dos 92 títulos de 1968 aos 316 de 1982, e em que a produção cresce a maior velocidade, afirmando a maior vitalidade de um sistema cada vez mais consolidado e institucionalizado.

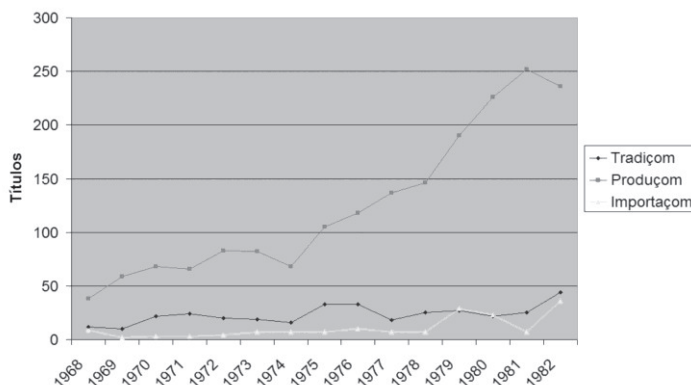


Figura 1. Gráfica: Evolução Tradição-Produção-Importação (1968-1982)
Grupo Galabra – Projecto Fisempoga (elaboração própria)

Antes de começar com a análise particularizada de algumas das redes de relacionamento que, para o estudo da tradição, desenhámos com os dados fornecidos pelo nosso Censo de Livro em Galego, devemos apontar que todos os mapas gerados a partir destes dados, amostram que existe umha série de relações entre editoras, produtores, agentes culturais, épocas, temáticas... que nos permitem afirmar que as redes derivadas da análise dos dados relativos à edição da tradição durante este período tendem a ser bastante coesas, a apresentar muitos pontos em comum e a constatar de um componente principal único ou de tamanho muito superior ao resto. Assim, podemos hipotetizar sobre a existência de um projecto, ou de umha série de projectos interrelacionados, para edição da tradição e a criação do cânone mais ou menos estendido e aceite polo conjunto dos agentes e grupos que intervenhem no campo.

A análise da gráfica e do mapa que relacionam editoras e épocas da tradição editadas (figuras 2 e 3) permite-nos afirmar que, do ponto de vista do período histórico de que os diferentes produtores se ligam, existem duas épocas priorizadas na edição da tradição e na conformação do cânone: o ressurgimento e o pré-guerra (representando a primeira 24% e a segunda 55% do total).

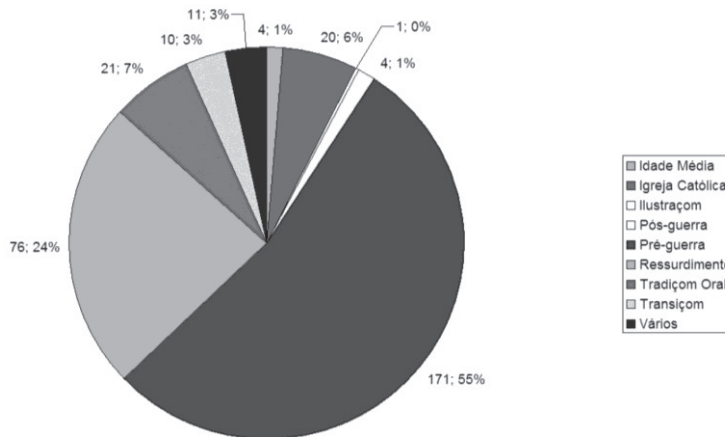


Figura 2. Gráfica: A Tradição por épocas (1968-1982)
Grupo Galabra – Projecto Fisempoga (elaboração própria)

Estes nós, que apresentam um maior número de relações no desenho da rede da figura 3, representam, respectivamente, no ideário do galeguismo, os momentos fundacionais da literatura galega moderna e o do nacionalismo político, ligado este último da legitimidade republicana anterior ao golpe de estado das tropas nacionalistas espanholas de 1936.

Galega, Moret, Edicións do Ruego, Asociación Cultural O Terruño, Nós, Ediciones Galicia del Centro Gallego de Buenos Aires ou Edicións Roi Xordo); a rede particular dos agentes do ressurdimento está integrada por editoras do sistema espanhol e do sistema galego que nom se caracterizam polos seus posicionamentos protossistémicos (Salvat, Cátedra, Espasa, Aguilar, Bruguera, La Voz de Galicia ou o Patronato Rosalía de Castro) e que veiculam estes autores, embora pertencentes à época fundacional da literatura galega moderna, ligados a repertórios mais regionalistas, anteriores ao nacionalismo político e à afirmação da língua galega como norma sistémica do sistema literário galego.

Do desenho do mapa da figura 4, que relaciona editoras com produtores da tradição, podemos concluir que, se bem as posições de centralidade quanto às editoras nom variam, facto que confirmaria Galaxia, RAG e USC como principais construtoras do cânone galego, emergem dous produtores centrais polos quais se veiculam as ideias e repertórios antes anunciados. A poeta em galego e narradora em castelhano Rosalía de Castro e o político, escritor e artista gráfico Alfonso Daniel Rodríguez Castelao, símbolos dos momentos fundacionais da literatura galega moderna e do nacionalismo galego, na segunda metade do séc. XIX e na primeira metade do séc. XX respectivamente.



**Figura 4. Rede: Tradição, editoras e produtores (1968-1982)
Grupo Galabra – Projecto Fisempoga (elaboração própria)**

A análise pormenorizada das áreas do mapa próximas destes produtores parece confirmar a existência no desenho da rede de duas órbitas ideológicas principais. Enquanto Castelao aparece na metade superior, ao igual que outros agentes com implicação política galeguista ou nacionalista e repertórios de marcada heteronomia (Ramón Cabanillas, Manuel Curros Enríquez, Ramón Otero Pedrayo, Vicente Risco, Luís Seoane, Xohán Vicente Viqueira ou Ramón Villar Ponte) muitos deles pertencentes às Irmandades da Fala ou ao Partido Galeguista, instituições determinantes na fundação do nacionalismo galego; Rosalía de Castro aparece na metade inferior, mais próxima de poetas com repertórios mais autónomos como Luís Amado Carballo

ou Luís Pimentel, de figuras ligadas do regionalismo como Xoán Manuel Pintos ou Valentín Lamas Carvajal e do nó que representa o conxunto da literatura popular. Para além disso, a análise do mapa que, na figura 5, relaciona os produtores da tradición com os agentes que realizan a edición ou os prólogos das súas obras coloca un agente de Galaxia, Ricardo Carballo Calero, e un outro do Partido Comunista Galego, Xesús Alonso Montero, como críticos mais centrais do período. Confirmando o que até o momento vimos expondo, som estes dous agentes, e provavelmente debido à centralidade que ocupam, os únicos que assinam trabalhos dedicados aos dous produtores centrais durante o período. De resto, os agentes que conformam as redes particulares de Rosalia e Castelao, som totalmente diferentes, ocupando posições mais centrais os que escrevem sobre Castelao, por nom reduzir-se o seu traballo ao estudo da sua obra e ocuparem-se também de outros autores centrais na construción do cónone, facto que nom se dá com os agentes que estudam Rosalia, que se dedicam quase que exclusivamente ao estudo da obra da poeta.



**Figura 5. Rede: Tradiçom, produtores principais e produtores secundários (1968-1982)
Grupo Galabra – Projecto Fisempoga (elaboraçom própria)**

No que atinge à importaçom, os mapas de relacionamento de que dispomos apresentam umha realidade muito diferente à relativa ao tipo de redes que vimos apresentando para o estudo da edición da tradiçom. Por exemplo, o resultado do mapa que, na figura 6, relaciona editoras com produtores amosta umha rede muito menos coesa que as anteriores, facto que parece apontar para a inexistência de grandes projectos comuns, coincidentes ou interrelacionados das editoras actuantes no sistema galego para a importaçom de produtos de outros sistemas.

a aprovação do chamado «Decreto de bilinguismo» impulsionará, em 1979, um importante aumento no número de títulos importados para o sistema galego (ver figura 7), passando-se dos 7 títulos do ano anterior para os 29 desse ano, dado especialmente relevante para a estrutura do sistema editorial, pois em nenhuma das anualidades anteriores do período se tinha ultrapassado a dezena de novos produtos importados. Os dados a este respeito são claros, 27 desses produtos importados provêm do infanto-juvenil e, conjuntamente com as importações dos três anos seguintes, colocarão a Catalunha como o sistema de que são importados mais produtos no período 1968-1982, com 35 títulos, que representam 22% do total.

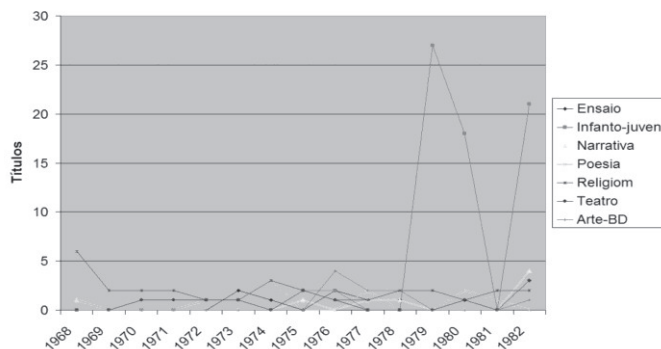


Figura 7. Gráfica: Importação, evolução por géneros (1968-1982)
Grupo Galbra – Projecto Fisempoga (elaboração própria)

Esta entrada maciça do infanto-juvenil importado, sobretudo dos sistemas catalão e espanhol, vem demonstrar a incapacidade do sistema literário galego para assumir as novas necessidades da população originadas pelas decisivas mudanças produzidas no campo do poder pela «Lei de Bilinguismo», face à capacidade de um outro sistema em emergência do Estado espanhol, o catalão, que nesse mesmo período conta já com empresas culturais, não só capazes de responder às necessidades do seu consumo interno, mas também de assumir a iniciativa para a exportação de produtos próprios para o sistema literário galego, aproveitando assim novos nichos de mercado.

O mapa que apresentamos na figura 8 permite-nos apreciar como o infanto-juvenil galego, que só cresce desde 1979 e só o faz no âmbito da importação, apresenta estruturas similares já assinaladas para o conjunto desta última fonte repertorial, conformando uma rede falta de coesão que aponta para a debilidade ou inexistência de projectos de edição neste âmbito. As únicas excepções que podemos salientar são a já mencionada colaboração entre Galaxia e La Galera, a que se somam neste mapa as edições que esta editora faz de produtores do seu próprio grupo como Carlos Casares ou Bernardino Graña, uma certa actividade regular da editora do sistema espanhol Argos Vergara e a rede que se tece em volta de dois produtores, Xosé Neira Vilas e Manuel María Fernández Teixeiro, que em editoras na sua maioria pequenas e do âmbito do nacionalismo (Edicións do Castro, Celta, Xistral, Galiza Editora, Cartonaxes Amni...) desenham uma literatura infanto-juvenil comprometida com a construção de um sistema galego diferenciado, reflexo no campo

nacionalista, central na configuração do sistema literário galego, que, com as estratégias que vimos analisando, conseguiu colocar Castelao e os repertórios e ideias veiculados polos produtores do pré-guerra nos livros de texto, materiais determinantes para a definición identitária da sociedade galega que, como é habitual no estudo da literatura no ensino regrado, prestam especial atención à aprendizagem da nação e em que podemos ler, por exemplo, parágrafos como os seguintes:

Castelao é, en moitos aspectos, a figura máis relevante da historia da cultura galega do século XX. Dotado dunha sensibilidade singular, extraordinario debuxante e literato maxistral, revélasenos como un profundo coñecedor da psicoloxía do pobo galego, que queda perdurabilmente reflectida na súa obra inzada de comprensión e humanidade.

Toda a súa produción artística, o mesmo que a súa actividade política, está tinguida de amor polo pobo galego, e súa figura acada a categoría de mito, xunto con Rosalía, na historia da produción espiritual de Galicia (Gutiérrez Izquierdo, Navaza Blanco e Rodríguez Gómez, 1991).

Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre (2004): *O Campo Literario*. Santiago de Compostela, Laiovento [“Le Champ Littéraire: Avant-propos”, in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, nº 89, Setembro 1991, pp. 3-46.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): “Polysystem Theory”, in *Poetics today* 11, pp. 27-96.
- FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA (2007): *Comercio interior del libro en España 2006*. Madrid: Federación de Gremios de España [accesível em http://www.mcu.es/libro/docs/MC/CD/Comercio_Interior_2006.pdf (última consulta 01/08/08)]
- GUTIÉRREZ-IZQUIERDO, Ramón; NAVAZA BLANCO, Gonzalo e RODRÍGUEZ GÓMEZ, Luciano (1991): *Literatura Galega, 3º BUP*. Vigo: Xerais.
- HANNEMAN, Robert A. & RIDDLE, Mark (2005): Introduction to social network methods. Riverside, CA: University of California, Riverside [accesível em <http://faculty.ucr.edu/~hanneman/> (última consulta 28/08/06)]
- LAMBERT, J. (1986): “Les Relations littéraires internationales comme problème de réception” *Oeuvres et Critiques* 11: 2, pp. 173-189.
- TORRES FEIJÓ, Elias J. (2000): “Norma lingüística e intersistema cultural: o caso galego”, in *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera – 1ª Encuentro de Lusitanistas Españoles*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Tomo II, pp. 967-996.
- _____. (2004a): “Contributos sobre o obxecto de estudo e metodoloxía sistémica. Sistemas literarios e literaturas nacionais”, in ABUÍN, Anxo; TARRÍO, Anxo (Coords.): *Bases Metodolóxicas para unha Historia Comparada das Literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 423-444.
- _____. (2004b): “Sobre obxectivos do ensino e da investigación da literatura”, in *Largo Mundo Alumiado. Estudos em Homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Braga: Universidade do Minho, pp. 221-249.

A intervenção *galeguista* de Alfredo Guisado no âmbito da Semana Portuguesa na Galiza (1929)

Carlos Pazos Justo

Universidade do Minho – Grupo GALABRA (USC)

Palavras-chave: Alfredo Guisado, relações galaico-portuguesas.

Resumo: Pretende-se com este trabalho analisar a organização desde Portugal da Semana Portuguesa na Galiza (1929) e a sua articulação com agentes galegos interessados no contacto com Portugal. Neste quadro, além de enquadrar brevemente a relação do produtor com a Galiza, será objectivo desta comunicação esclarecer o envolvimento de Alfredo Guisado na campanha de propaganda organizada em Portugal, nomeadamente no *Diário de Notícias*. Serão destacados alguns textos do produtor em foco que têm passado despercebidos até a actualidade.

O presente trabalho enquadra-se dentro das pesquisas realizadas para o trabalho de investigação *Trajectória de Alfredo Guisado e sua relação com a Galiza (1910-1921)*, dissertação de Mestrado, cujo período de análise ia num princípio até 1936, fazendo com que foram recolhidos diversos materiais que finalmente, porque ficaram fora das balizas temporais, não foram objecto de análise pormenorizada no citado trabalho. No entanto, consideramos que estes e outros materiais precisam de uma abordagem própria para, em primeiro lugar, melhor esclarecer as sucessivas tomadas de posição de Alfredo Guisado, nomeadamente no que diz respeito à sua vinculação com o emergente campo cultural galego, assim como para ampliar o próprio corpus guisadiano; e em segundo lugar, contribuir para o melhor conhecimento, de um modo geral, das relações galaico-portuguesas.

É já lugar comum dizer que “o mais injustiçado poeta de Orpheu é Alfredo Guisado...” como afirmou Óscar Lopes (1973). Sem entrar em valorações de *justiça*, neste caso *poética*, sim é possível afirmar que a posição outorgada desde o campo académico português ao produtor em foco é uma posição periférica, e, em todo o caso, muito dependente dos outros produtores de *Orpheu*, designadamente Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro. Por outra parte, na Galiza, Alfredo Guisado é praticamente um desconhecido, o qual numa primeira análise pode parecer um paradoxo¹. Deste modo, o conhecimento hoje existente sobre o produtor em foco e a sua relação com a Galiza desprende-se de um número reduzido de trabalhos pontuais entres os quais se destacam Alonso Estravis (1980) e Fernandes Camelo (1985). Esquemáticamente, cumpre ressaltar na trajectória de Alfredo Guisado desde 1910 até inícios da década de 20, relativamente à sua vinculação com a Galiza:

– A sua participação activa no enclave galego de Lisboa, especialmente no âmbito de Juventud de Galicia, instituição que agrupava a boa parte da colónia galega em Lisboa²;

¹ Se pensarmos nas necessidades de legitimação de um sistema literário e cultural com os défices apresentados pelo galego. De facto, e apesar de esforços pontuais, as relações galaico-portuguesas contemporâneas não foram, em geral, objecto de estudos ambiciosos.

² Alfredo Guisado, filho de emigrantes galegos em Lisboa, manterá a sua relação com a Galiza, nas suas constantes deslocações a Ponte-areas e Mondariz, mas também dentro da auto-denominada *colónia galega*

– A sua vinculação ao movimento agrarista³ das terras do Condado, na Galiza, zona de origem dos seus pais (onde se destaca a sua intensa colaboração na publicação periódica *El Tea*) assim como no âmbito do enclave lisboeta, como activo promotor das iniciativas agraristas que visavam fortalecer o movimento na metrópole;

– E já contra finais da década de 1910 e começos da de 20, época em que surge o nacionalismo galego das Irmandades da Fala (ao que cedo se associa Alfredo Guisado) as suas actividades como agente do galeguismo em Lisboa que se verifica por exemplo: na propagação das teses do galeguismo, por exemplo aquando da organização dos frustrados Jogos Florais Luso-Galaicos de 1921 ou na publicação do conto *A Lareira – o Tio Xan* (Guisado, 1921b), e o já referido *Xente d’a Aldea. Versos Gallegos* (Guisado, 1921a), produtos literários que activam o repertório em construção no emergente campo cultural galego.

José António Fernandes Camelo no seu artigo de 1985 “Do galeguismo de Alfredo Pedro Guisado ou Pedro de Menezes” (Camelo, 1985), no qual se centra quase exclusivamente no papel de agente do galeguismo que Alfredo Guisado desempenhou até 1921, afirma “Alfredo Guisado foi, em Portugal o grande difusor dos nacionalistas galegos, do Renascimento literário galego e do ‘Galeguismo’” (Camelo, 1985: 191); no entanto, remata o artigo lançando uma pergunta: “Terminaria aqui a acção galeguista de Alfredo Guisado?...” (*id.*: 196). A seguir trataremos de responder parcialmente a esta pergunta.

A Semana Portuguesa na Galiza

A primeira notícia encontrada sobre a organização da Semana Portuguesa na Galiza, aparece na revista *Seara Nova* no artigo de José Osório de Oliveira “Galiza e Portugal” (1/11/1928), onde se apoia a iniciativa lançada por Evaristo Correa-Calderón desde *El Liberal* de Madrid de organizar uma Semana Portuguesa na Galiza⁴. Mas será o *Diário de Notícias*, com destaque para António Ferro, que irá apoiar mais decididamente a iniciativa assim como protagonizar as polémicas que irão surgindo em Portugal e que inevitavelmente repercutirão, como se verá, na Galiza.

Com efeito, desde inícios de 1929 o *Diário de Notícias* inicia uma campanha de propaganda empenhada na realização da Semana Portuguesa na Galiza após a publicação de uma carta de Alfredo Guisado em começos de Janeiro (Guisado, 1929a). Na carta, Alfredo Guisado pede para o jornal lisboeta não esquecer a organização da semana galega, argumentando ser necessário “o nosso País [por Portugal] se fazer representar lá fora” ao passo que considera fundamental estabelecer as pon-

em Lisboa. A esta colectivo de emigrantes galegos em Lisboa consideramos pode ser aplicada a noção de *enclave*, isto é, como uma “seçom do sistema cultural situada num território geograficamente afastado do da comunidade originária, configurando um espaço no qual as pessoas e as instituições presentes mantêm relações específicas entre elas e com os seu homólogos da metrópole” (Samartim e Cordeiro, 2008). Deste modo, a Galiza será a *metrópole* do enclave galego de Lisboa que, por sua vez, experimentará as tensões e tomadas de posição da metrópole. Para as outras ferramentas metodológicas utilizadas neste trabalho *vid.* Torres, 2004.

³ O agrarismo, segundo Miguel Cabo Villaverde, é um “complexo movimento que tenta mobilizar un grupo social, como era o campesinado, que ata aquela non atopara unha expresión propia dos seus intereses, con vistas á consecución dun amplo abano de metas que principalmente poden se resumir en dúas aspiracións: a obtención das condicións que fagan factíbel a sobrevivencia da pequena explotación familiar no marco dunha economía capitalista cada vez mais invasiva, e a articulación política dos intereses do campesinado parcelario galego, ata polo en pé de igualdade cos doutros complexos agrarios existentes no Estado español e cos doutros grupos sociais” (Cabo, 1998: 11).

⁴ Cfr. *El Pueblo Gallego*, 6/11/1928, p. 1.

tes que possibilitem um maior conhecimento directo entre os agentes dos dois lados do Minho, referindo o nome dos galegos Rosalia de Castro, Curros Enríquez, Amado Carballo e Ramón Cabanillas. Na mesma carta, Alfredo Guisado aponta António Ferro como principal impulsor da Semana quando escreve:

Estou convencido que Antonio Ferro [...] não se esquecerá e dela tratará com aquele cuidado e com aquele brilho com que lhe costumamos ver tratar todos os assuntos que lhe merecem interesse (*vid.* Anexo I)⁵.

Lembre-se a este respeito que a relação entre Alfredo Guisado e António Ferro vem dos tempos de *Orpheu*. De facto a *ruptura*, real ou fictícia, com o grupo encenada em carta dirigida ao jornal *O Mundo* em Julho de 1915 foi assinada conjuntamente por A. Guisado e A. Ferro. Em 1919, Alfredo Guisado, já muito próximo do galeguismo metropolitano, em carta publicada n' *O Jornal* pedia ao António Ferro para “dizer duas palavras [em *O Jornal*] em favor daquela pobre Galiza de quem ninguém fala, de quem todos se riem e que foi a Patria de Rosalia Castro e de Curros Enríquez?” (Guisado, 1919).

É de notar que as propostas de Alfredo Guisado obtiveram uma resposta positiva designadamente no *Diário de Notícias*, (cfr. nota 5), e que António Ferro assumirá um papel principal na organização da Semana desde o mesmo jornal. Por outro lado, é notória a adesão de agentes galegos implicados na construção do antes aludido emergente campo cultural galego se verificarmos o seguimento prestado pela imprensa galega (galeguista ou próxima do galeguismo) consultada⁶: *A Nosa Terra*⁷, *Nós*⁸ e, nomeadamente em *El Pueblo Gallego*, jornal em que intervinham com frequência agentes do galeguismo; note-se, que a carta de Guisado é referida neste jornal já no dia a seguir da sua publicação no *Diário de Notícias* (cfr. *El Pueblo Gallego*, 4/01/1929, p. 5)⁹.

⁵ A resposta do *Diário de Notícias* aparece no mesmo artigo: “O «Diário de Notícias» está inteiramente de acordo com o conteúdo da carta de Alfredo Guisado e promete, com palavras e com factos, fazer todo o possível para que a Semana Portuguesa na Galiza deixe de ser um sonho para ser uma certeza, a certeza da eterna fraternidade que liga os dois povos” (*Diário de Notícias*, 3/01/1929, p. 1)

⁶ O próprio *Diário de Notícias* interessado em capitalizar a iniciativa recolhia assim as reacções na Galiza: “Os jornais acolhem com entusiasmo o alvitre do ‘Diário de Notícias’ para ser celebrada na Galiza a ‘Semana Portuguesa’” (*Diário de Notícias*, 24/01/1929, p. 1).

⁷ *A Nosa Terra*, a publicação periódica mais próxima dos postulados nacionalistas, acolhe assim a iniciativa: Na próxima primavera vanse celebrar a ‘Semán Portuguesa’ en Galicia e a ‘Semán Galega’ en Portugal, acontecimento xurdo na historia dos dous pobos irmáns. Compre ir preparando a labor, que non falle ninguém. Agarimo, cordialidade fonda, para acoller aos embaixadores portugueses. Esmero e bon escollimento para levar a eles o millor da nosa cultura e a exaita amostración das arelas galegas” (*A Nosa Terra*, 1/03/1929, p. 1).

⁸ *Nós*, outro dos instrumentos dos nacionalistas, recebe assim a iniciativa:

No número derradeiro demos noticia da Semán Galega que preparan pra celebrar no Porto na próxima primavera valiosos elementos d’aquela Universidade e mais o Seminario d’Estudos Galegos.

Tamén se prepara unha Semán Portuguesa en Galiza, en cuia orgaizazón intréanse moitos ben coñecidos inteleituás lisboetas, como Antonio Ferro, Alfredo Pedro Guisado, João Antunes, e outros, e a prol da que pon todo o seu valimento o Diário de Notícias de Lisboa. Un pasado mais d’achegamento fraterno, que NÓS acolhe con fonda ledicia (*Nós*, 63, 15/03/1929, p. 56).

⁹ Segundo *El Pueblo Gallego* e em relação à carta:

El señor Guisado, descendiente de padres gallegos, manifiesta que en su reciente viaje por Galicia ha tenido ocasión de cambiar impresiones acerca de esta idea, que varios literatos y artistas gallegos, incluso el poeta Ramón Cabanillas, han acogido con entusiasmo ofreciendo su decidida cooperación y proponiendo que después de dicha semana en Galicia se celebre otra semana gallega en Portugal.

[...]

A intervenção de Alfredo Guisado estende-se por seu turno à colónia galega residente em Lisboa. Com motivo de um acto de homenagem a um dos elementos deste colectivo, Alfredo Guisado, segundo recolhe *El Pueblo Gallego*:

aproveché la ocasión para referirse a la Semana portuguesa en Galicia, seguro de que tanto la colonia como la Prensa gallega y valores representativos han de prestar a tal acontecimiento su decidido apoyo (*El Pueblo Gallego*, 2/02/1929, p. 5).

Essa mesma noite, segundo o mesmo jornal, uma comissão de elementos representativos da colónia galega em Lisboa seria recebida na redacção do *Diário de Notícias*, como noticiou o próprio jornal lisboeta com uma fotografia em que aparecem destacados elementos da colónia galega (*Diário de Notícias*, 2/02/1929, p. 1). Verifica-se deste modo a estreita ligação do produtor em foco com o enclave galego de Lisboa, assim como a capacidade deste para se evidenciar como parceiro necessário para a realização da iniciativa em curso.

15 dias mais tarde, Alfredo Guisado volta a intervir no *Diário de Notícias* nesta mesma direcção. Sob o título “Galegos”, Alfredo Guisado pronuncia-se contra o facto de os galegos serem objecto de gracejos de variado tipo em Portugal. Apoiando-se na relação de estreita proximidade linguística entre a Galiza e Portugal, Alfredo Guisado afirma “Ridicularizar [...] os galegos, pela sua lingua, o mesmo será que ridicularizar-nos a nós próprios, falando do nosso glorioso passado literário” (*vid.* Anexo II). Pergunta-se também se a carga pejorativa associada à palavra galego se relaciona com as características da emigração galega em Portugal perante o qual defende muito enfaticamente este colectivo, concluindo “Não, não ha motivo nenhum que justifique o ridículo e o desprezo com que temos durante tanto tempo cercado a palavra-galego” (*vid.* Anexo II)¹⁰.

Esta tomada posição de Alfredo Guisado será saudada pela Assembleia de Juventud de Galicia com um voto de “agradecimento e apoio” e com a reiteração da vontade do colectivo de cooperar na organização da Semana, segundo refere o presidente desta instituição, António Conde Fresco em carta publicada no *Diário de Notícias* (1/03/1929, p. 1), ao passo que aproveitará para introduzir no debate em curso reivindicações dos galegos residentes em Lisboa¹¹.

Mas será na revista do *Diário de Notícias*, *O Notícias Ilustrado*, de 10 de Março de 1929 onde o colectivo de emigrantes galegos em Portugal, nomeadamente o enclave lisboeta, conseguirá notabilizar-se ao receber uma homenagem de reconhecimento. Sob o título “Os galego são nossos irmãos!” *O Notícias Ilustrado*, explica o número especial:

La semana portuguesa en Galicia será la apoteosis de esta amistad verdadera y desinteresada (*El Pueblo Gallego*, 4/01/1929, p. 5).

¹⁰ Segundo o *Diário de Notícias* de 25/02/1929, p.1, o galego *Faro de Vigo* reproduz o artigo a 23/02/1929.

¹¹ Assim, Antonio Conde Fresco, em nome de Juventud de Galicia, além de apoiar a organização da Semana Portuguesa na Galiza, manifesta:

Torna-se necessario aperfeiçoar as comunicações para mais facilmente se chegar a esse intercambio. Para se falar entre Lisboa e qualquer terra da Galiza, mesmo com a praça fronteiriça de Tuy, ainda é necessario comunicar-se por via Madrid; tambem seria necessario estabelecer-se comboios rápidos com carruagens-leitos para facilitar a viagem da Galiza através de Portugal para Sevilha e vice-versa. A construção de uma ponte sobre o Minho que unisse directamente Monção e Salvatierra é tambem uma iniciativa que, além de fomentar o desenvolvimento das povoações fronteiriças, muito facilitaria o desenvolvimento do turismo entre os dois países.

Não menos importante a necessidade que existe de que os jornais portugueses possam ser lidos (o que não acontece actualmente) em qualquer localidade da Galiza (*Diário de Notícias*, 1/03/1929, p. 1).

Dá com este número a sua comovida colaboração nessa homenagem à colónia galaica que em Portugal tem tão numerosa representação. Irmãos de raça, na actividade, galegos e portugueses irmanam-se na sua intimidade sã e cordial (*O Notícias Ilustrado*, 10/03/1929, p. 5).

Na extensa atenção dedicada aos galegos, a revista do *Diário de Notícias* insere fotografias onde aparecem galegos desempenhando os ofícios que muitos exerceram durante o século XIX e parte do XX, e que seriam um factor fundamental na elaboração do estereótipo negativo dos galegos em Portugal (vid. Anexo V)¹². Mas o “Número extraordinário dedicado à colónia galaica” longe de insistir nas imagens menos amáveis para com os galegos residentes em Portugal, inclui também na sua homenagem uma secção dedicada aos “Artistas e Poetas Filhos de Galegos”, dentre os quais Alfredo Guisado e também, ao lado de imagens de paisagens galegas (Santiago de Compostela, Ponte-Vedra e Corunha), retratos da “Grandes Figuras da Colónia”, isto é, galegos destacados na indústria e no comércio lisboetas. Figura igualmente na revista uma página dedicada a “poesias galegas”, onde aparece o texto guisadiano “A voz de Galícia” publicado em 1921 em *Xente d’a Aldea. Versos Gallegos*. Na página 15, o próprio Alfredo Guisado colabora com o artigo “Nós e a Galiza” (Guisado, 1929c). Nesta ocasião, apoiando-se numa extensa citação do conhecido discurso de Manuel Murguia, pronunciado nos Jogos Florais de Tui de 1891, Alfredo Guisado felicita-se pela iniciativa d’*O Notícias Ilustrado* e põe em destaque as semelhanças entre a Galiza e Portugal: “A casa é a mesma, separa-a apenas uma parede: o Minho” (vid. Anexo III).

A homenagem do *Diário de Notícias* à colónia galega tem obrigatoriamente de se relacionar com o aumento significativo da relevância social e económica do enclave galego em Lisboa, agora com capacidade económica¹³, interessada em apagar os traços menos amáveis do estereótipo galego em Portugal. Por outro lado, é pertinente notar que este, perante as várias estratégias que eventualmente teria ao seu dispor, assume parte dos postulados caros ao nacionalismo galego (e também a alguns grupos nacionalistas portugueses), dentre os quais, a ideia da estreita proximidade cultural e linguística entre galegos e portugueses (cfr. Torres, 1999; Villares, 1983). Neste quadro explicam-se as sucessivas tomadas de posição de Alfredo Guisado.

Alfredo Guisado volta a intervir novamente em Março no *Diário de Notícias*, com o artigo “Rosalia Castro” (Guisado, 1929d; vid. Anexo IV), produtora muito presente na produção guisadiana, onde realiza, como já era prática assente no emergente campo literário galego, uma defesa da centralidade da escritora galega.

O produtor em foco participa todavia, junto com António Ferro e Guerra Pais, na viagem pelas principais cidades galegas com o objectivo de preparar a Semana, como noticiam o *Diário de Notícias*¹⁴ e *El Pueblo Gallego*.

A tomada de posição da *Seara Nova*, por meio dum artigo de Joaquim Osório de Oliveira em Abril (1/04/1929), provocará alterações radicais no desenvolvimento dos acontecimentos. Sob o título “A semana portuguesa na Galiza”, Osório de Oli-

¹² Sobre o estereótipo dos galegos em Portugal vid. Rodríguez e Torres, 1994.

¹³ De facto esta capacidade económica parece ser um dos factores por trás da acolhida do *Diário de Notícias* às reivindicações dos galegos em Lisboa. Os nomes dos proprietários das casas comerciais com publicidade em, por exemplo, o número especial dedicado a esta comunidade pelo *Notícias Ilustrado*, assim o indica.

¹⁴ “A Semana Portuguesa na Galiza”, 20/03/29, p. 1. Indica-se que A. Ferro, A Guisado e Guerra Pais partem nesse dia para a Galiza para preparar a Semana.

veira, sem contestar a necessidade da Semana Portuguesa na Galiza afirma ser mais pertinente a realização de uma Semana Galega em Portugal, que por outra parte já estava a ser organizada a partir de uma iniciativa do Seminário de Estudos Gallegos de Santiago de Compostela¹⁵. Podemos ler no texto de Osório de Oliveira:

O que não está certo, o que não pode ser, o que não pode, pelo menos, passar sem o nosso protesto [...] é que essa ideia tão simpática e tão generosa se transforme num instrumento de propaganda do *Diário de Notícias* e num meio do sr. António Ferro satisfazer a sua vaidade e as suas ambições. Os galegos conhecem-nos e não se deixam enganar pelo sr. António Ferro, mas o emissário do *Diário de Notícias*, servindo-se desta ideia impudicamente, como de todos os assuntos, para fazer o seu 'réclame', estragará o projecto, destruirá o sonho de galegos e dos portugueses sinceros, e cobrirá de ridículo, como sempre, as nossas aspirações (Oliveira, 1929).

Os ataques a António Ferro continuarão desde as páginas da *Seara Nova*, até ao ponto de ridicularizar abertamente um texto de Ferro aparecido no *Diário de Notícias* intitulado "Uma entrevista com a paisagem galega..."¹⁶ no número 157. No número 203 da mesma revista, Manoel Mendes, sob o título "Carta aberta a alguns amigos" afirma sobre A. Ferro "Tem, pelo menos, vinte quilos a mais para se poder aventurar a certos arrojados de destreza que o tornam ridículo"; no mesmo artigo:

António Ferro ao entrevistar, [...] em Madrid, o poeta galego Correa Calderón, sobre a moderna literatura portuguesa¹⁷, consentiu, sem protesto, que fôssem subtraídos os nomes de Aquilino, Câmara Reys, Cortesão, Proença, Raúl Brandão, Sérgio e outros desta casa, o que levou o entrevistado a reclamar¹⁸.

É evidente que estas tomadas de posição encenam lutas internas no campo cultural português que pouco ou nada têm a ver com a organização da Semana Portuguesa na Galiza. No entanto, sim vão influir decisivamente no rumo dos acontecimentos na Galiza. Por outro lado, a atenção do *Diário de Notícias* dedicada à Galiza iria mostrar-se impossível para os interlocutores galegos, pois se bem continua nos meses de Março e Abril e seguintes a abraçar a iniciativa, introduz notas contraditórias ao lançar abertos elogios ao ditador Miguel Primo de Rivera, contrário na prática aos movimentos nacionalistas chamados *periféricos*, entre os quais o galego¹⁹.

Deste modo, a reacção de um dos mais destacados agentes galegos não se fez esperar. Concretamente, em artigo publicado em *El Pueblo Gallego*, Antón Villar

¹⁵ Cf. "La Gran Semana Gallega en Oporto", *El Pueblo Gallego*, 27/01/1929, p. 1.

¹⁶ *Diário de Notícias*, 11/04/29, p. 1.

¹⁷ Refere-se à entrevista de A. Ferro a Correa-Calderon publicada no *Diário de Notícias* a 21/03/29, "A Semana Portuguesa na Galiza", pp. 1 e 10.

¹⁸ Nas páginas do *Diário de Notícias* A. Ferro já tinha sentido a necessidade de legitimar a sua presença na organização da Semana Portuguesa na Galiza: "Exteriorizar uma iniciativa, dar-lhe força, não significa chamá-la a si nem monopolizá-la" (2/03/29, p.1).

¹⁹ Neste sentido, por exemplo, no número 62 d' *O Notícias Ilustrado*, significativamente aparecem na p. 14 uma fotografia de Ramón Cabanillas e Júlio Dantas em Mondariz e outra do ditador acompanhada de calorosos elogios. O próprio A. Ferro, enviado especial em Madrid, iria questionar o ditador sobre a Semana; a resposta:

Uma ideia excelente que merece todo o apoio do meu governo. É preciso que o povo português e o povo espanhol se visitem com mais frequência... É natural que essas visitas comecem pelas fronteiras. E eu compreendo, perfeitamente, a amizade de Portugal pela Galiza; uma amizade de bons vizinhos... Oxalá eu esteja em Mondariz quando se realizar essa admirável iniciativa (*Diário de Notícias*, 14/04/1929, p. 5).

Ponte, que até a data se tinha manifestado nas páginas deste jornal totalmente favorável a organização da Semana²⁰ e que fazia parte da Comissão corunhesa, escreve:

Desde Paris recibo novas de don Bernardino Machado, e d'Aquilino Ribeiro, Corteção, António Sérgio, Raúl Proença, Domingues Santos e outros lusos ilustres que teñen grande prestixio no seu país e que son os verdadeiros dirixentes da “Seara Nova”. Agora sei que eles que moito estiman a Galicia coidan que ceçais non sexa o momento mais oportuno o d'agora para facer isas Semanas galega e portuguesa que se veñen orgaizando [...] E [...] faltando a sua colaboración, para min do mais estimábel de Portugal, eu sinto valeiro de fervor o meu espírito para colaborar como n'aquelas semanas (“Un criterio respetabel”, in *El Pueblo Gallego*, 15/05/1929, p. 1).

A tomada de posição de Villar Ponte, na altura envolvido em movimentos políticos que viriam a possibilitar a queda de Primo de Rivera, é solidária com os seareiros exilados; o significativo aqui, porém, é o facto de provocar que aquelas instituições e agentes galegos envolvidos na organização da Semana na Galiza deixassem de participar activamente na mesma, e segundo a informação de que dispomos, frustrar a realização da própria Semana. Do mesmo modo, não foram encontradas, nas nossas pesquisas, mais intervenções de Alfredo Guisado, verificando-se deste modo um silenciamento por parte do produtor em foco. De facto, Alfredo Guisado não vai figurar na Comissão da Semana Portuguesa na Galiza que o director do *Noticias Ilustrado*, Leitão de Barros vai apoiar incondicionalmente dois meses após o artigo de Villar Ponte²¹.

Nota final

A modo de conclusões e respondendo à pergunta formulada por Fernandes Camelo em 1985: À luz do até aqui dito, e no que se refere ao ano 1929, Alfredo Guisado participa activamente na organização da malograda Semana Portuguesa na Galiza, desempenhando um papel central nos trabalhos de propaganda e organização da citada Semana, como já tinha feito em épocas anteriores quando ainda não estava remetido à oposição democrática à ditadura militar. Por outro lado, é patente como o enclave galego de Lisboa, agora expressivamente fortalecido, se associa à iniciativa; neste quadro, Alfredo Guisado, descendente de emigrantes galegos e com lugar proeminente no âmbito da colónia galega, volta a notabilizar-se como um dos agentes necessários para a coordenação das iniciativas galaico-portuguesa, neste caso a Semana Portuguesa na Galiza, caras ao nacionalismo galego e a sectores do nacionalismo português. Por sua vez, o produtor em foco, que matem uma intensa relação com agentes do galeguismo²² actua em consonância com os postulados deste deixando de intervir quando desde a Galiza este descarta a colaboração com o *Diário de Noticias* e António Ferro.

²⁰ Cfr., por exemplo, “Tres empresas considerables” in *El Pueblo Gallego*, 3/04/1929, p. 1.

²¹ Em “Pela Semana Portuguesa na Galiza. Os grandes valores galegos” afirma-se:

O «Noticias Ilustrado» que, na pessoa do seu director sr. Leitão de Barros, se acha representado na Grande Comissão da Semana Portuguesa na Galiza da qual fazem parte muitos valores portugueses, e entre eles os jornalistas Abel Moutinho, António Ferro, Cristovam Ayres, Ferreira de Castro, Norberto de Araujo, que agora nos lembram, dá o seu apoio incondicional ao grande certame de entendimento, de carinho e de homenagem às altas qualidades do povo galego (*O Noticias Ilustrado*, 2/06/1929, p. 16).

²² Desta relação com os agentes mais salientes do galeguismo dá notícia o desenho inédito de Castelao (hoje propriedade da família Guisado, baptizado por esta como “O homem do organilho”), datado em 1929. Agradeço aqui ao Eng. António Guisado, entre outros favores, o envio de uma cópia do desenho utilizada para este trabalho e exposta aquando da comunicação lida no Congresso da AIL na Madeira em 2008.

Referências bibliográficas

- ALONSO Estravis, Isaac (1980): “Un poeta galego descoñecido” in *Grial*, 69: 349-353.
- CABO Villaverde, Miguel (1998): *O Agrarismo*, Vigo, Edicións A Nosa Terra.
- CAMELO, José António (1985): “Do galeguismo de Alfredo Pedro Guisado ou Pedro de Menezes” in *Agália*, 2: 191-196.
- DIÁRIO DE NOTÍCIAS*, 1928-1929.
- LOPES, Óscar (1973): *História Ilustrada das Grandes Literaturas. VIII. Historia da Literatura Portuguesa*, vol. II. Época Contemporânea, Lisboa, Estudos Cor, pp. 715-717.
- GUISADO, Alfredo e FERRO, António (1915): “Os do «Orfeu»” in *O Mundo*, 7/07/1915.
- GUISADO, Alfredo (1919): “Uma Aldeia Galega na Flandres” in *O Jornal*, 3/12/1919 [carta; sob o pseudónimo Pedro de Menezes].
- _____ (1921a): *Xente d'a Aldea. Versos Gallegos*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand.
- _____ (1921b): *A Lareira – o Tio Xan*, in *El Tea*, 23/06/1921, p. 2.
- _____ (1929a): “A Semana Portuguesa na Galiza” in *Diario de Noticias*, 3/01/1929, p. 1 [carta].
- _____ (1929b): “Galegos” in *Diario de Noticias*, 17/02/1929, p. 1.
- _____ (1929c): “Nós e a Galiza” in *O Noticias Ilustrado*, 10/03/1929, p. 15.
- _____ (1929d): “Rosalia Castro” in *Diario de Noticias*, 13/03/1929, p.1.
- NÓS*, 1929.
- NOSA TERRA (A)*, 1929.
- NOTÍCIAS ILUSTRADO (O)*, 1929.
- OLIVEIRA, José Osório de (1928): “Galisa e Portugal” in *Seara Nova*, 1/11/1928, p. 290.
- _____ (1929): “A semana portuguesa na Galisa” in *Seara Nova*, 1/04/1929, p. 174.
- PUEBLO GALLEGO (EL)*, 1928-1929.
- RODRÍGUEZ, José Luis e TORRES Feijó, Elias J. (1994): “A Galiza e os galegos na prosa de Camilo” in *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*, Coimbra, Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, pp. 707-727.
- _____ e CORDEIRO Rua, Gonçalo (2008): “O Pensamento Cultural Galego em Referência a Portugal: Posição e Função de Ideias e Grupos no Tardofranquismo e na Transição” in *Actas do I Congresso Internacional ‘O Pensamento Luso-Galaico-Brasileiro entre 1850 e 2000’*, Lisboa, IN-CM [25 pp.; no prelo].
- SEARA NOVA*, 1928-1929.
- TORRES Feijó, Elias J. (1999): “Cultura Portuguesa e legitimação do sistema galeguista: historiadores e filólogos (1880-1891)” in *Ler História*, 36: 273-318.
- _____ (2004): “Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais” in Abuín González, Anxo e Tarrío Varela, Anxo: *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 423-444.
- VILLARES, Ramón (1983): “As relacións da Galiza con Portugal na época contemporânea”, in *Grial*, 81: 301-314.

Anexos

I

[A Semana Portuguesa na Galiza]

[...]

Sr. Eduardo Schusibach. – Meu prezado amigo: – Há semanas o «Diario de Noticias» levantou, nas suas colunas, a curiosa ideia da realização de uma Semana Portuguesa na Galiza, ideia que vinha de há muito sendo acarinhada por Antonio Ferro, com quem tive ocasião de trocar, varias vezes, impressões a esse respeito. Na Galiza, onde me demorei numa larga cura de repouso, pude falar com Ramón Cabanillas, hoje um dos nomes mais brilhantes da literatura galega, e fiz-lhe saber o que se pensava levar a efeito. Acolheu a ideia com grande satisfação. Falou-me demoradamente dos nossos poetas, citando nomes, citando livros, recitando até algumas poesias; falou-me no interesse com que certamente seria recebida em toda aquela região, essa iniciativa; falou-me ainda da necessidade de depois se realizar também em

Portugal uma Semana Galega, dando assim a conhecer o que é a Galiza intelectual e artística, que a maioria do nosso povo desconhece.

E, ao despedir-me, abraçando-me, disse que podia contar com a sua colaboração e com o seu entusiasmo.

Nessa mesma ocasião, em Madrid, Antonio Ferro conversava com Correa Calderon sobre a mesma ideia. Alguns jornais daquela cidade e de Vigo falaram no assunto. Pensou-se em chamar, por alvitre do marquês de Quintanar, a essas festas, as «festas da fronteira». Alguma vez o «Diario de Noticias» se referiu a elas, ao que foi secundado por mais alguns jornais da capital, e depois todo ficou no mais completo silencio, naquele silencio que é quasi sempre a guarda avançada do esquecimento.

O que pretendo eu com esta minha carta? Apenas pedir-lhe, sr. director, que esse silencio se não prolongue e que o «Diario de Noticias» continue acarinhando e animando a realização dessa ideia, para assim e mais uma vez o nosso Pais se fazer representar lá fora, se dar a conhecer, fazendo desse modo a sua propaganda intelectual. É possível que muita da nossa gente se alheie, se sorria e encolha os ombros, calculando que a velha Galiza pouco nos pode interessar. É um engano. A Galiza hoje é uma das regiões espanholas que mais avançam, que se modernizam maior rapidez e que se desenvolvem com maior facilidade. A sua literatura é qualquer coisa de importante e nela se encontram nomes que merecem admiração, como o de Rosalia Castro, que a nossa ilustre artista sr.^a D. Amelia Rey Colaço com tanto carinho tem divulgado, recitando os seus versos; o de Curros Enriquez, que nos seus livros agitou a sensibilidade patriótica da sua região; o de Amado Carballo, que a morte ceifou em plena mocidade e que aliou á sua inspiração o arrojio das suas imagens; o de Ramón Cabanillas, a quem nesta minha carta já me referi e que sendo autor de mais de uma dezena de livros escritos em galego, viu ainda há pouco tempo o seu talento premiado pela Academia Espanhola, que lhe abriu as suas portas. E, ao lados dos poetas e dos novelistas, dramaturgos, pintores, escultores, jornalistas, toda uma admirável geração de artistas que desconhecemos e que se é interessante que a conheçamos, é, sobretudo, necessario que nos conheça. Não deixe no esquecimento, meu prezado amigo, a ideia que o seu jornal lançou há semanas.

Estou convencido que Antonio Ferro, que tantas vezes me tem falado da Semana Portuguesa na Galiza, não se esquecerá e dela tratará com aquele cuidado e com aquele brilho com que lhe costumamos ver tratar todos os assuntos que lhe merecem interesse, como convencido estou também que toda a imprensa portuguesa secundará essa iniciativa no intuito patriótico de mais uma vez triunfar lá fora o bom nome da nossa terra.

Creia-me sempre-De V., etc., *Alfredo Guisado*
[...]

“A Semana Portuguesa na Galiza” in *Diário de Noticias*, 3/01/1929, p. 1.

II Galegos

Antonio Ferro, que é uma pena brilhante, num admirável artigo publicado há dias sobre «A Semana Portuguesa na Galiza», refere-se a mim com palavras que muito agradeço, se bem que compreendo serem devidas sómente á sua velha amizade. O que é certo é que me obriga a escrever mais algumas palavras sobre o assunto, eu que, com uma simples carta, quis apenas não deixar no esquecimento uma iniciativa que pode ser mais um grito de orgulho de nossa Raça em terra de além-fronteira e, sobretudo, naquela que, por muitos motivos, se parece mais com a nossa, quer pela alma e sentimento do seu povo, quer pela semelhança dos seus usos e costumes. Como conheço bem a Galiza e como como conheço também o que são e o que valem os galegos, lamento que, por vezes, nós, portugueses, sejamos tão desagradáveis para com eles.

Sim, porque temos de confessar, a palavra-galego-anda constantemente cercada no nosso vocabulário dum grande desprezo e dum profundo ridiculo. Sucede muitas vezes, quando se chega ao insulto, atirar com essa palavra por se supôr que ela encerra uma das mais agressivas e violentas ofensas. Já até tem acontecido aparecer nas colunas de alguns dos nossos diários como o termos encontrado que melhor pode amesquinhar determinado cidadão.

Em Espanha sucede o mesmo também. Qual será a causa? O ilustre escritor D. Eugenio Carré Aldao, num dos seus valiosos estudos sobre a literatura galega, explica-a quanto a Castela, porque, quando perdeu Portugal, vindo na Galiza uma enorme semelhança com o nosso país, quer pela raça, quer pela lingua, a alvejou então, por despeito e por vingança, com o seu desprezo; e, quanto a Portugal, porque considerava a Galiza e a considera ainda como um território que devia fazer parte integrante do seu. Se é esta, efectivamente, a causa, não sei; o que é verdade é que os galegos vêm de há muito servindo de assunto para gracejos, por vezes pesados, quer nas conversas, quer nos teatros, quer nos livros ou nos jornais. Será pela lingua que usam? Mas ela é tão semelhante á nossa que, segundo uns, «uma e outra lingua

têm a mesma origem e principio», e, segundo outros, «Portugal recebeu da Galiza lingua, etc.» O proprio Alexandre Herculano, numa carta que dirigiu a Benito Vicetto, em 25 de Julho de 1872, diz que «o português não era mais do que o galego civilizado e aperfeiçoado» e Andrade Ferreira afirma que «a uniformidade da nossa lingua com a galeciana ou galega não provém só da influencia latina e sim da homogeneidade que entre elas sempre houve». Nos velhos cancioneiros a lingua é tão igual que é difficil de responder á pergunta de quantos e quais são os trovadores galegos ou portugueses, porque resistem a todas as investigações. No principio da nossa nacionalidade as linguas portuguesa e galega são de tal modo semelhantes, que há quem afirme que, «durante os quatro primeiros seculos da sua existencia como independente, Portugal não teve outro idioma que não fôsse o galego primitivo e, por conseguinte, em galego estão escritos todos os monumentos da literatura portuguesa anteriores ao seculo XV». Ainda hoje, entre as lingua portuguesa e galega, apesar daquela ter evoluçionado e desta ter cristalizado, se encontram enormes semelhanças. O mesmo sucede com ambas literaturas, o que nos demonstra que tiveram a mesma origem. É por isso que quando a nossa ilustre artista sr.^a D. Amelia Rey Colaço, senhora de grande cultura, recita as encantadores poesias de Rosalia Castro, chovem sobre ela os mais entusiasticos aplausos, numa demonstração de que sabemos compreender a ternura, a inspiração e a beleza desses versos que, quando os ouvimos, sabem a terem sido sentidos por uma alma igual á nossa.

Ridicularizar, portanto, os galegos, pela sua lingua, o mesmo será que ridicularizar-nos a nós proprios, falando do nosso glorioso passado literario.

Então será pela sua gente? Não encontro ainda o motivo, porque, se é certo que muitos daqueles que a sua emigração envia para a nossa terra em busca de fortuna por vezes não têm uma educação e uma cultura que seria para desejar, não menos certo é tambem que isso sucede com os emigrantes de todos os outros países e não nos merecem uma critica tão mordaz nem uma tão ironica perseguição. A colonia galega, salvo algumas excepções, é uma colonia honesta e laboriosa, que sabe sentir como nenhuma outra todas as dores e todas as alegrias que nós, portugueses, sofremos e a nosso lado se encontra sempre para nos defender com carinho e com dedicação quando, porventura, nos pretendem atacar. É certo que entre os individuos que compõem essa colonia alguns ha que, pela falta de aptidões ou pela ansia de encontrarem trabalho, se submetem a angariar o pão de que necessitam em trabalhos que ainda mais os sujeitam ao ridiculo, mas isso não significa que sirva de regra para ser julgada uma colonia, por sinal das mais numerosas que se encontram em Lisboa. Não, não ha motivo nenhum que justifique o ridiculo e o desprezo com que temos durante tanto tempo cercado a palavra-galego.

O *Diario de Noticias*, levantando a iniciativa da realização duma «Semana Portuguesa» em terras de além-Minho, dando assim a conhecer naquela região, onde ha grandes artistas e admiraveis literatos, o que somos e o que valemos, muito ha-de contribuir para o conhecimento e respeito mutuos entre os dois povos.

Alfredo Guisado: “Galegos” in *Diário de Notícias*, 17/02/1929, p. 1.

III Nós e a Galiza

Começa a fazer-se justiça à Galiza e aos galegos. Já se desenha uma forte corrente que os defende e que os coloca no seu verdadeiro lugar. É uma terra que vive tão perto de nós que lembra uma linda vizinha que habitasse uma casa cujo telhado fosse o mesmo e de cujas janelas se avistasse o mesmo mar e a mesma paisagem e sentisse dentro de si a mesma ternura e a mesma saudade. A casa é a mesma, separa-a apenas uma parede: o Minho.

É contudo uma parede tão estreita e tão pouco alta que se ouvem as palavras que se pronunciam do outro lado e quasi que até o ruído dos passos; que se vê passar essa vizinha pela beira dos rios e pela sombra dos pinhais como uma inquieta aldeã em busca dum passado que não consegue encontrar. E a sua voz é tão semelhante à nossa que a ela se referia, com as seguintes palavras, o grande historiador galego Manuel Murguia no discurso pronunciado em Tuy, quando dos Jogos florais da Galiza naquela cidade realizados em 24 de Junho de 1891.

«O nosso idioma! O que falaron nosos pais e vamos esquencendo, o que falan os aldeans e nos hachamos à ponto de non entendelo; aquel en que cantavon reyes e rovadores; o que, filho maior da patria gallega, nol'a conservou e conserva com'un don da providencia; o qu'ainda tem nos nosos labres as dozuras eternas e acentos que van ô corazón; o que agora oides como se fose un himno religioso; o hermoso, o nobre idioma que d'outro lado de esse rio é léngua oficial e serve á mais de vinte millions d'homens e ten un-ha literatura representada pol-os nomes groriosos de Camoens e Vieira, de Garrett e d'Herculano; o gallego, en fin, que nos dá dereito à enteira posesión da terra en que fomos nados, que nos di que pois somos un pobo distinto, debemos selo; que nos promete o porvir que procuramos, e os dé a certeza de qu'ha de ser fecundo en ben pra nos todos».

Nas palavras do falecido presidente da Academia Galega, uma das mais ilustres figuras da literatura da sua região, passa todo o desejo de reviver o passado, todo o seu patriotismo, toda a ancia de alcançar para a sua terra, que muito adorava, o bem estar, a liberdade e o sossego necessários para o seu engrandecimento.

Nós, portugueses, começamos a prestar-lhe justiça. Com a realização da «semana» que se anuncia, vamos mais de perto conhecer a patria de Rosalia e de Curros, de Murguia e de Cabanillas e aí vamos ter o ensejo de, sentindo palpitar mais perto a alma galega, conhecermos a estima que por nós sente, estima que se desenha a todo o momento e em todos os actos da colona que vive a nosso lado, e a quem o «Notícias Ilustrado» presta homenagem dedicando-lhe o seu numero de hoje.

Alfredo Guisado: “Nós e a Galiza” in *O Noticias Ilustrado*, 10/03/1929, p. 15

IV Rosalia de Castro

Dizia Castelar: —«Rosalia, pelos seus livros de versos galegos, é um astro de primeira grandeza nos vastos horizontes da arte espanhola.» Efectivamente Rosalia Castro, que muito amou a sua terra e a soube sentir e cantar com ninguem, é uma das maiores figuras da literatura galega e talvez uma das maiores poetisas da Peninsula. Na sua obra sente-se o esquecimento em que mergulharam a sua região, adivinha-se o sofrimento de uma raça, encontra-se, enfim, em muitos dos seus versos, uma infinita tristeza, como se em cada poesia houvesse um grito e em cada letra se desenhasse uma sentida lagrima. Os seus versos, ela propria o diz, «escritos n'as soidades d'a natureza e d'o meu corazón, fillos cativos d'as horas de enfermidade e d'ausencias, reflexas, quaisais com demasiada sinceridade, o estado d'o meu espirito un-has veces, outras a miña natural disposición (que n'en balde son muller) á sentir como propias as penas alleas.»

Não deixou de cantar nos seus livros nem a tristeza dos que abandonam o lar para buscarem fortuna, numa luta constante em países desconhecidos, nem as comoventes despedidas dos que ficam e daqueles que talvez não voltem mais, nem o encanto das campinas verdejantes, nem a ternura e o sentimento que cercam a alma galega nas canções dolentes com que as moçoilas embalam a luz inquieta das tardes de Outono e os ecos adormecidos da paisagem. A saudade, a nostalgia, a tristeza da Raça, tudo passa nos versos da imortal poetisa. Jámais alguém a poderá suplantar, como diz Carré, no seu carinho pela sua terra.

E a juntar ao seu talento uma teimosa e sincera modestia que ainda mais engrandeceu o seu nome. Quando publicou o seu primeiro livro, um livro admiravel-«Cantares Galegos»-«o livro mais sincero da poesia galega», na opinião da Pardo Bazán, foi devido á insistencia de alguns amigos da familia que lho mandaram imprimir, e para isso mesmo muito foi preciso insistir para que permitisse que ele fôsse publicado com o seu nome, motivo pelo qual esteve detido largo tempo na tipografia, até que conseguiram o seu consentimento. O exito desse livro foi enorme e a critica a ele se referiu com os maiores elogios, tendo sido alguns dos seus versos imediatamente traduzidos para catalão.

E tão admirados eles foram que, pouco depois, em 1867, quando se realizaram em Barcelona os jogos florais, Rosalia Castro foi a única escritora convidada. Um dos grandes poetas catalaes escreveu-lhe pedindo-lhe para que não faltasse, porque ela seria a rainha da festa. Tanto bastou para que terminantemente se recusasse a aceitar o convite.

E indiferentemente se conservou aos elogios e aos aplausos que rodeavam o seu livro, elogios e aplausos que se repetiram quando da publicação de «Follas Novas», um outro belo poema que, no dizer de Castelar, «se a literatura galega não tivesse nenhum outro livro, este lhe bastaria para o seu orgulho e para a sua gloria». «Gardados estaban ben podo decir que para sempre estes versos,-escrevia ela-e xustamente condenados pol-a sua propria indole á eterna olvidanza, cando, non sin verdadeira pena, vellos compromisos obrigaronme a xuntalos de presa e correndo ordenalos e dalos á estampa.»

Estes dois volumes de versos galegos, sinceramente sentidos, dum lirismo encantador e duma adoravel ternura e a sua conhecida modestia e bondade deram-lhe uma tal aureola de gloria e de carinho que hoje não ha na sua região uma boca que não pronuncie o seu nome como quem o reza, nem uma só pessoa que o não admire e respeite. Afastada, alheada dos seus triunfos literarios, sózinha, entregue constantemente aos cuidados e trabalhos de sua casa a que era obrigada pelos seus poucos recursos e pela numerosa familia que a rodeava, perseguida por uma longa e pertinaz doença que a não abandonava desde muito nova, pouco a pouco se foi definhando, como ela o parece querer descrever nestes seus encantadores versos:

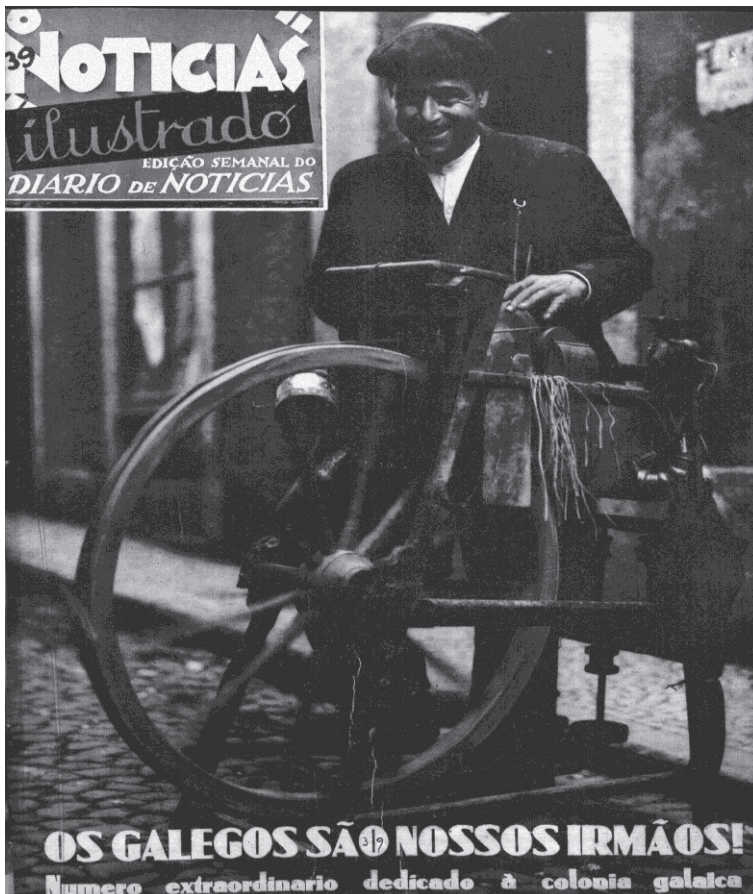
«Fun n'outro tempo encarnada
Com'á color d'a sireixa
Son hoxe descolorida
Com'os cirios d'as igrexas,
Cal si un-ha meiga chuchona

A miña sangre bebera.
 Voume quedando muchiña
 Com' un-ha rosa qu' inverte;
 Voume sin forzas quedando,
 Voume quedando morena
 Cal un-ha mourriña moura,
 Filla de moura ralea.»

E, com pouco mais de 45 anos, lá se foi para sempre abandonando a vida, ao mesmo tempo que a seus filhos recomendava, depois de reunir os seus manuscritos, que queimassem todos aqueles papeis logo que o seu cadaver abandonasse a sua casa. E os filhos obedeceram á última vontade da mãe, mais talvez do que teria sido conveniente. Desse modo, enquanto o corpo sem vida da grande poetisa era conduzido ao cemiterio, debaixo de cujas arvores ela costumava espreitar o sol que tombava sobre a planicie, manchando de luz a casa de seus avôs, todos os seus versos inéditos-e muitos eram eles-admiraveis como só ela os sabia escrever, eram reduzidos pelo fogo a um montão de cinzas, na lareira da sua casa de Padrón, linda e pequena vila que fica na estrada de Sant'Iago, como uma pequenina estrela dessa outra estrada do mesmo nome que se desenha no céu.

Alfredo Guisado: "Rosalia Castro" in *Diario de Noticias*, 13/03/1929, p.1.

V



O Notícias Ilustrado, 10/03/1929, p. 1.

Afonso Lopes Vieira: *A Campanha Vicentina* e os Serões de Alcobça na imprensa e na intimidade – ou de como reaportuguesar Portugal, tornando-o europeu...

Cristina Nobre

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Leiria
CIID – Centro de Investigação Identidades e Diversidades / FCT: BPD/27109/2006

Palavras-chave: Nacionalismo literário; *Campanha Vicentina*; *Serões de Alcobça*; imprensa; correspondência.

Resumo: O nacionalismo literário encontrou um representante subliminar em Afonso Lopes Vieira, o *neo-Garrett* de Portugal. A sua campanha de divulgação da obra de Gil Vicente, reunida em 1914 no livro *Campanha Vicentina*, bem como o lançamento dos Serões de Alcobça, em 1913, marcam dois momentos fundamentais nessa missão de *reaportuguesar Portugal, tornando-o europeu*. A imprensa da época teve um papel fundamental na divulgação dos eventos associados a estes dois programas, ajudando a transformá-los em marcos culturais da contemporaneidade. Na intimidade das trocas epistolares, Lopes Vieira revela uma perspectiva diferente destes programas, acompanhando-os desde o seu esboço inicial, projectando-os com minúcia de perfeccionista, reagindo às notícias da imprensa e confrontando-se, por fim, com o vazio do sonho realizado.

Introdução: sobre o espectro do nacionalismo literário e seus fantasmas...

[...] Nos momentos em que o português particularmente se tem sentido em crise de pátria, por assim dizer, a busca das raízes adquire o alcance duma peregrinação às origens numa tentativa de encontro com o seu eu profundo, não só a nível individual como colectivo. [...]

Teresa Rita LOPES (1984) "A Raça Bela Adormecida para Pessoa e os Saudosistas"
in *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea
a Jacinto do Prado Coelho*, IN-CM: Lisboa: 625.

A mundividência finissecular na transição do século XIX para o século XX é perceptível, sob os mais diversos prismas e na opinião de vários investigadores¹, como um tempo de confluências e de transições que só com alguma dificuldade se conseguem individuar claramente. A sua característica básica resulta, ao contrário, numa amálgama de diversos fazeres poéticos e culturais que ora parecem degladiar-se, ora se revelam ramos de uma mesma procura: a da eterna *poesia nova*. Assim se compreende a utilidade do conceito de esteticismo finissecular, capaz de abranger as características decadentistas e simbolistas, pondo em destaque a estética neste período de transição em que a poética de Afonso Lopes Vieira (1878-1946) se posiciona.

¹ Vd. José Carlos Seabra Pereira, (1975) *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, C. de Est. Românicos, sobretudo pp. 3-15; e Fernando Guimarães, (1990) *Poética do Simbolismo em Portugal*, Lx., INCM, em especial pp. 9-14. Vd. também M.^a da Graça Carpinheiro, (1959) "A Prosa Poética do Simbolismo do fim do século XIX à geração do Orpheu", separata das *Actas do III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*, I, Lx., pp. 511-20.

O aparecimento de *Revista Nova*, com a colaboração de João de Barros, João de Deus Ramos e Manuel Laranjeira, vai fazer entrar em jogo uma nova tendência, de cariz vitalista e naturista, que altera substancialmente o panorama anterior. Em artigo de "Apresentação", de Novembro de 1893, para o n.º I, Trindade Coelho reconhece abertamente a "crise aguda" que o país atravessa a todos os níveis, e vê uma possível solução na reacção viril: "[...] contra a onda triunfante de estrangeirismo, que tudo vai deixando submerso em vasa e lodo, e de, ao mesmo tempo, numa regressão ao passado, ir buscar alento e estímulo para a iminente revolução do futuro." (Coelho, 1961: 265-6). Com a metáfora da "transfusão de sangue puro num organismo derrancado", sugere o aproveitamento de tudo o que o passado teve de bom e salutar e de tudo aquilo que no presente sirva para afirmar a individualidade portuguesa, e aproveitamento esse que deve fazer-se mergulhando no fecundo veio popular, como Garrett já preconizara. Cita um repertório de grandes autores do passado – Gil Vicente, Camões, António Ferreira, Fr. Luís de Sousa, Pe. António Vieira, Pe. Manuel Bernardes – e pretende "[...] pregar a devoção por tudo o que tenha um sabor nacional, por tudo o que, na essência ou na forma, traga impressa, sem contracção, a marca portuguesa." (*idem*: 268). O discurso atinge tonalidades panfletárias e usa a imagem apostólica da luta entre o bem e o mal, a que a nova geração se deve dedicar: "[...] chamar à guerra santa contra o cego culto com que hoje se adora o *Estrangeirismo*, e implantar, em seu lugar, fanática e intolerante, a religião sagrada do *Nacionalismo*, é um dever que se nos impõe com uma urgência iniludível." (*idem*: 270-1). Dentro desse espírito de retorno às tradições e de amor à tradição, "as óptimas coisas do passado"², vamos encontrar uma parte da obra da geração que ficou ligada ao nacionalismo literário, onde se inclui Lopes Vieira. A sua primeira conferência pública, *O Povo e os poetas portugueses* [PPP], lida pelo autor no Teatro D. Maria II, em 12 de Janeiro de 1910, é um manifesto programático que marcará as linhas da futura e madura *poesis* desta figura literária. Efectivamente, nesse texto são delineadas as grandes linhas de força daquilo a que o escritor chamará "a persistência poética da raça" [PPP: 9], que se tinha conseguido manter e afirmar sobre a "desnacionalização" de que Portugal vinha sendo vítima: "[...] após três séculos de perfeita deseducação sugerida por aquelle espírito [católico-jesuítico], com sua dupla força *insofiavel e inestética*, e tudo abrangendo dos lares ao Poder [...]" [PPP: 10, nota].

No fundo, Lopes Vieira limitava-se a seguir, parcialmente, a argumentação exposta por Antero de Quental na sua conferência de 27 de Maio de 1871, na sala do Casino Lisbonense, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares nos últimos três séculos*, procurando encontrar uma solução exequível para acabar de vez com uma certa indiferença cultural. A argumentação de Antero de Quental tinha, ao mesmo tempo, convencido e assombrado toda uma geração, já que os efeitos da decadência

² Vd. Trindade Coelho, "A Tradição" in *Educação Nacional*, n.º 123, 3.º ano, 4 de Fevereiro de 1899, número especial dedicado a Garrett (*apud* Coelho, 1961: 277-9). Num artigo para *A Lucta*, de 27 de Fevereiro de 1910, "Trindade Coelho. A propósito do seu volume de Cartas", é ALV quem reconhece esse espírito na obra de T. Coelho: "[...] nestas paginas [*Cartas*] revive também o poeta, que sentiu, como nenhum outro em Portugal, esse assunto perturbante e aliciador, de quem nós todos baldadamente nos enamorámos – o Povo – e ele soube dar-nos sem convenção literata nem bastidor pintado, mas pondo-lhe na alma os sentires com que ele vibra e na boca as palavras que ele diz. [...] Ali sentimos bater, com pulsação ardente, esse coração, que foi o de um apóstolo, sendo o de um educador que produziu alguns dos mais úteis e sinceros livros de ensino e propaganda, e espalhou, com sacrificio risonhamente cumprido, essa chuva benéfica de *folhetos para o povo*, *falados* numa linguagem que essa desgraçada e velha criança entendia, e pelas quais o candidato e bravo trabalhador lhe abria os olhos enevoados de tantas lástimas, e o precavava contra o que o tolhe. [...]" [ALV, 1910: 1].

continuavam a fazer-se sentir, como concluía, sem muita esperança de redenção, de tal modo que só uma *revolução* podia resgatar uma saída da crise. Encontra-se este mesmo espírito de oposição, espírito revolucionário em busca de outras opções, na conferência PPP. A questão era posta na encruzilhada de uma luta entre dois adversários de valor – a "afirmação do carácter étnico" [PPP: 10] e o "mórbido desmazeadismo português, resultando natural, como forma passiva de resistência, do divórcio entre o Povo e o Estado." [PPP: 10, nota].

A *esperança* desse renascimento possível vai Lopes Vieira, na conferência citada, procurá-la no legado de uma tradição literária portuguesa, enunciando e seleccionando claramente o cânone literário – basicamente o romanceiro, o cancionero e a gloriosa literatura do séc. XVI – a que dará voz na sua produção poética. Com a tentativa de ressurreição da obra de Gil Vicente, a partir de 1911, e a criação de uma tradição cultural eminentemente portuguesa, com os Serões de Alcobaça, iniciada em 1913, Lopes Vieira acreditava estar a empreender uma reedificação nacional, fundamental para o património cultural de Portugal. Seria possível a Lopes Vieira e à geração dele executarem tal programa, sem permanecerem *espectros a que dá uma vida emprestada o espírito do século XVI* (Quental, 1996: 67)?

A Campanha Vicentina: obra patriótica para conquistar infieis

Compreendo a tristeza, o desalento, o mal-estar que às vezes se apodera do espírito de V. E. – a sua indignação pelo vício de destruir – desamar – ridicularizar dos Portugueses. E também o que me diz das horas deliciosas que a ressurreição das criações antigas lhe proporciona. – Sim, poucas cousas há nesta vida superiores à alegria de viver dentro de uma ideia consoladora. Não desanime. Que importa que sejam poucos os que avaliam com justiça e justeza o seu sacrificio? [...]

[...] Com relação ao *Serão Vicentino* custa-me não poder assistir a essas festas em que V. E. ensina o culto da Beleza nas suas manifestações nacionais: o culto da Tradição enobrecida pela Arte. Sinceros parabéns ao grande propagandista que trabalha na ressurreição do génio mais inventivo de Portugal, como costume chamar ao criador das *Barcas*. Estou certa que pouco a pouco há-de converter muitos infieis. Oxalá! [...]

Cartas de Carolina Michaelis para Lopes Vieira, respect. de 22 de Dez. de 1911 e de 27 de Março de 1912 (BML, *Cartas [...]*, vol. II)

Com a versão em português do *Monólogo do Vaqueiro de Gil Vicente* [MV], representado no teatro D. Maria II, em Lisboa, em 17 de Fevereiro de 1910, – não por acaso, antes simbolicamente, a primeira obra de devoção vicentina a ser representada, numa encenação dúplice da da inaugural noite de 8 de Junho de 1502, a representar o (re)nascimento do próprio teatro vicentino, ambiguidade acentuada pelas palavras com que o prólogo finaliza: "Senhoras e senhores: o teatro português vai nascer – e Gil Vicente vai entrar em scena!" [MV: 11] – Lopes Vieira envereda por um conjunto de actividades culturais relacionadas com Gil Vicente e a divulgação da sua obra que, em 1914, merecerá a síntese de *Campanha Vicentina* [CV]. Da CV farão parte as várias conferências sobre Gil Vicente pronunciadas pelo escritor³,

³ São as seguintes as conferências publicadas sobre Gil Vicente: "Palavras" (29 de Abril de 1911) [CV: 57-64]; "Gil Vicente" (serão vicentino de 15 de Janeiro de 1912) [CV: 67-94]; "Gil Vicente" (18 de Maio de 1912) [CV: 97-123]; "Conferência" (6 de Dezembro de 1912) [CV: 127-68]. Em Nobre, 2005, vol. II, pp. 589-625, transcrevem-se mais duas conferências inéditas de ALV sobre Gil Vicente.

dentro de um propósito bem claro de devolver à Literatura Portuguesa o seu maior e inaugural dramaturgo, bem como as diversas actualizações da sua obra⁴.

A Campanha Vicentina foi entendida pelos contemporâneos como mais uma demonstração da inclusão do autor num certo nacionalismo literário. Carolina Michaelis, em carta particular de agradecimento do volume, chega mesmo a referir-se ao *robustecimento do Velho Portugal*:

[...] Antes disso eu já fora abrir o magnífico volume sobre *A Campanha Vicentina* iniciada e sustentada por V. E. com tanto brilho e sucesso, – lendo tanto as partes novas como aquelas que já eram minhas conhecidas – e recordando, desta vez, as duas representações a que assisti. Faz tão bem respirarmos a atmosfera robustecedora do *Velho Portugal*. [...] (BML, *Cartas [...]*, vol. II, carta datada de 26 de Abril de 1914)

Aquilino Ribeiro atribui-lhe o mérito do ressurgimento do fundador do teatro português, um desconhecido antes desta obra de divulgação, e considera esta campanha: "[...] uma das cruzadas literárias mais frutuosas, conduzida por uma só pessoa, que há na literatura portuguesa." (Ribeiro, [1949]: 316). Gaspar Simões considera a CV o primeiro passo numa nova fase poética de Lopes Vieira, que vai inflectir para a restauração de textos canónicos do passado: "[...] E é consagrando-se ao arranjo e modernização de alguns dos autos do mestre do *Pranto de Maria Parda* que ele se inicia nessa espécie de arte de restaurador de fórmulas, temas, medidas, ambientes e sentimentos consagrados pelos poetas e artistas do passado, sua ocupação quase exclusiva depois. [...]" (Simões, 1959: 353).

A verdade é que este era um projecto que há muito o vinha interessando. Durante o ano de 1905, o escritor tinha organizado uma série de serões vicentinos no Teatro da República e num desses serões, o de 8 de Junho, Teófilo Braga foi o orador convidado para uma sessão literária dedicada a Gil Vicente, criador do teatro português, e um grupo de alunos de literatura do Liceu da Lapa, orientados por Sá Oliveira, representou a *Farça de Inês Pereira* (*apud Anais da Academia de Estudos Livres*, 1912: 52). Embora o público se tenha mostrado entusiasmado com este conjunto de iniciativas, o interesse foi decrescendo e só cinco anos passados renasceu. Mas ainda esse renascimento vai passar despercebido ao grande público, e só o facto de Carolina Michaëlis de Vasconcelos se contar entre a assistência do espectáculo de 17 de Fevereiro de 1910 parece compensar o escritor desse primeiro malogro. Na conferência de 1937, recorda os momentos mais fortes da campanha, registando o seguinte sobre o MV:

O *Vaqueiro* fora à cena, pela primeira vez depois de 1502, levado por mim ao então Teatro D. Maria, em Fevereiro de 1910, no meio da indiferença absoluta do público,

⁴ *Auto da Barca do Inferno* [ABI], em 1911; *Exortação da Guerra* [EG], *Frei Paço* [FP], *Todo o Mundo e Ninguém* [TMN] e *Mofina Mendes* [MM], em 1912. Deste programa farão ainda parte uma versão da *Barca do Inferno* para crianças, que ficará conhecida por *Autozinho da Barca do Inferno*, representada pela primeira vez em 12 de Fevereiro de 1913; *Autos de Gil Vicente* [AGV], em edição da "Renascença Portuguesa", do Porto, em 1916, e cujos excertos, compilação e prefácio são da responsabilidade do escritor; a representação de Gil Vicente em serão organizado pela Federação Académica de Lisboa, no teatro de S. Carlos, em 1916; a conferência sobre "Gil Vicente", em Madrid, em Abril de 1923; o ciclo de representações de *Auto da Barca do Inferno*, *Auto Pastoril Português*, *Farsa do Velho da Horta*, *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, pela equipa de Amélia Rey Colaço e de Robles Monteiro, no teatro D. Maria II, em 1930; as comemorações do IV centenário da morte de Gil Vicente com a reposição de peças nas versões de Lopes Vieira, nas jornadas de Maio e Junho de 1937, que passam de Lisboa a Guimarães, até ao Porto, Coimbra e Évora, e às quais se ligam as últimas conferências proferidas sobre Gil Vicente, intituladas "Ao Povo de Lisboa" e "No centenário de Gil Vicente".

da imprensa, do governo e da corte. Essa ida ao Porto da companhia do Teatro República deu-me sobretudo esta alegria – ter levado ao teatro a minha eminente Mestre e veneranda Amiga a Senhora D. Carolina Michaelis de Vasconcelos, que tanto e tão benemeritamente estudara Gil Vicente, mas nunca vira em cena obras do Poeta – e tanto gostou de as ver. [NDG: 193-4]

Já na edição de o *Auto da Barca do Inferno*, publicada em 1911, em nota de rodapé, dava conta do insucesso do MV: "(1) O *Monologo do Vaqueiro* foi retirado de scena, no teatro de D. Maria II, (1910) depois de cinco representações e sem mais explicações." [ABI: 67], e no artigo de Manuel de Sousa Pinto, publicado no jornal *O Dia*, de 25 de Novembro de 1910, que é transcrito, o autor apontava as mesmas causas como explicação para o desfavor do público:

Este facto fecundo da restauração do velho trecho, que é a certidão de idade e de nobreza do teatro português, essa sua primeira iluminação pela ribalta, seria, em qualquer país razoavelmente educado no culto das suas tradições, uma ruidosa festa de arte, a que ninguém de bom gosto se atreveria a faltar. Aqui foi tristemente deserta essa récita, cuja data – 17 de Fevereiro – tem, no entanto de guardar-se. Primaram todos pela sua ausência: da corte, para quem o monólogo gentil foi escrito, ao povo, para quem a tradução fidelíssima se fizera [...]. [apud ABI: 71 e Pinto M, [1910]: R, I: f. 46r. e v.]

Um público viciado como este, intoxicado por doses violentas de revistas venenosas, enfeudado às traduções, que são, no geral, segundo uma frase engraçada do desengraçado Inocêncio, *tapeçarias vistas pelo avesso*, – não tem o direito de desprezar uma récita como essa, em que sobeja ocasião para, salutarmente, se desconspurcar das carraças de pornografia e estrangeirismo que traz em cima de si. [apud ABI: 74]

Também o crítico Aníbal Soares se queixava do mesmo – o acto pedagógico de Lopes Vieira não encontrara ainda destinatário, uma das razões de toda a reescrita:

Verdadeiramente, é deplorável que o público persista em não afluír a D. Maria, como que de *parti pris*, mesmo em noites que bem mereciam a presença de todos quantos costumam, por gosto ou por *snobismo*, assistir a espectáculos de arte. Há tempo, a brilhantíssima conferência do sr. ALV efectuou-se no Normal perante um reduzido número de pessoas; o mesmo sucedeu com o espectáculo de ontem, que foi todavia, não há negá-lo, um verdadeiro acontecimento artístico. (Soares, [1910b]: R, I: f. 44v.).

O primeiro arranque da campanha saldava-se, assim, pela negativa.

O *Auto da Barca do Inferno* (primeira representação em 18 de Dezembro de 1911, em Lisboa, no Teatro da República), cujo sucesso imenso e inesperado espanta a maioria dos empresários acostumados à preferência do público pelas importações francesas, será repetido em Coimbra e no Rio de Janeiro, culminando no 2.º Serão Vicentino, no Teatro da República, em Lisboa, em 6 de Dezembro de 1912. De qualquer modo, estava-se no auge da campanha e o próprio Lopes Vieira se dará conta da dificuldade em manter vivo esse interesse do público: "– o que não quer dizer que êste primeiro impulso não viesse a desfalecer, como os seguintes que foram sendo tentados até aos últimos anos." [CV: 190-1]. Na conferência de 1937, o escritor recorda com agrado esse primeiro grande sucesso da sua campanha, fazendo justiça à grande figura do actor Augusto Rosa, em grande parte co-responsável por esse êxito. Na verdade, o grande conjunto documental constituído pelas trocas epistolares entre Lopes Vieira e Augusto Rosa e sua mulher, Leonor de Castro Guedes

Rosa, evidenciam a minuciosa preparação destes serões vicentinos. As primeiras epístolas são, precisamente, de 1911, e contêm algumas indicações indispensáveis às representações⁵ e indícios de como, por vezes, a decisão de acompanhar a representação com uma conferência sobre Gil Vicente se transformava numa exigência do próprio agente teatral, embora Lopes Vieira procurasse não se deixar sucumbir a essa pressão⁶. Mantém-se sempre próximo do actor, mesmo quando este está em digressão, e não o pode acompanhar fisicamente, como foi o caso da representação do *Auto da Barca do Inferno*, em Coimbra, em Janeiro de 1912:

17 – Janeiro – 1912 / Meu querido artista: / Espero q. lhe tenha agradado ver essa maravilhosa terra dos choupos diluídos nas neblinas – se é q. a velha mendiga curva e turva não arrasta as suas passadas por aí. Depois desta pedreira, q. consolação esse verde! Espero também q. o admirável Diabo de mestre Gil tenha / aí encantado as alunas com a sua esplêndida alegria. É preciso é q. V. regresse bem disposto, forte da sua consciência, para pensarmos na seguinte batalha – o *serão camoniano* – q. devia ir em 4.^a extraordinária – não acha V.? Eu não posso ir refrescar os meus olhos nessa Paisagem, q. é daquelas de q. Flaubert diz q. a gente as quisera apertar junto do nosso coração! Cá o espero, e de cá o abraço com amizade e admiração. / Affonso (ANTT; Rem/I, fol. 33-bis)

O apogeu será conseguido neste mesmo ano de 1912 com outras realizações cénicas. O escritor mostrar-se-á especialmente orgulhoso da 1.^a Tarde Vicentina, numa *feira da Renascença* em Gaia, em casa do escultor Teixeira Lopes, a 19 de Maio, onde se representa o MV, excertos da *Exortação da Guerra*, *Romagem de Agravados* (com a recriação pela primeira vez da figura de "Frei Paço", representada

⁵ Veja-se, por exemplo, a indicação sobre o momento mais oportuno da leitura da rubrica do *Auto Pastoril*: “Rubrica do *Auto Pastoril*, q. deve ser lida, antes do pano subir, por um actor, de casaca. / – O seguinte Auto foi representado ao muito alto e poderoso Rei + nosso senhor + D. João, terceiro em Portugal deste nome, na sua cidade de Évora, pelo Natal, era do Senhor de 1523. – / Caro Augusto / Não estou pior e não estou mt.º mal. / Saudades. / Affonso / *Da cama*” (ANTT, 545, p/2, 50, nd [1911?]); ou o Prólogo de *Frei Paço*, destinado à representação em casa de Teixeira Lopes: “Meu caro Augusto: / O Prologo de *Fr. Paço* não precisa quanto a mim modificação alguma. Eu interpreto assim os 4 versos obscuros q. começam *Porém não como sohia*: – Porém a lei namorada não é já como costumava ser; e porq. tudo se esfria, amo assim a modo de [sesmaria] (campo maninho) e suspiro de empreitada. *Sesmaria*, nos glossários, vem como *terreno inculto*. – A cena com o *Vilão* deve começar no verso: / Oh! descreio não de san / Etc. / e acabar onde termina na conferência. Escreverei ao Teixeira Lopes. / Claro q. o *Vilão* virá sem o *Bastião*. É o q. tenho a dizer sobre *Fr. Paço*, e V. comporá a figura como melhor parecer ao seu belo talento e experiência boa, segundo a expressiva rubrica vicentina. / Amanhã lhe direi a si, e à Senhora D. Leonor, um grande e sincero BOA VIAGEM E BOA ESTADA! / Seu amigo mt.º admirador / Affonso” (BML, A118, n.º 33615).

⁶ Veja-se o seguinte cartão, não datado: “Querido Amigo: / Fui eu quem se lembrou da récita popular – mas não cheguei a escrever ao Braga, porq., a fazer-se isso, devia ser mais para diante e não agora, embora fosse preciso aquecer outra vez um pouco. Não me agrada em caso algum repetir a conferência – e teria mesmo de a refundir de propósito para o / público especial q. *devia* estar no teatro. Para isso não tenho tempo e agora estou mesmo com alguma crise, o q. é natural depois do esforço. Tenho pena de lhe dizer q. não posso, mas pena foi querer levar por diante o q. *eu próprio já travara*. Não acha V.? Não é por culpa minha, meu caro Augusto, porq. o q. prometo – cumpro – e *isto não o prometi*. Dêem o *Serão* assim e está mt.º bem. Mesmo é justo q. eu veja e oiça um *Serão*!... / Seu amigo / Affonso” (ANTT, 545, p/2, 44, nd [1911?]). Refere-se à repetição da conferência “Palavras”, sobre Gil Vicente, proferida pela 1.^a vez por ALV em 29 de Abril de 1911. Provavelmente as insistências de AR terão levado à reposição do *Auto da Barca do Inferno* no Teatro da República, em 18 de Dezembro de 1911, mas sem conferência de ALV. No entanto, em 15 de Janeiro de 1912, ALV pronunciará nova conf. – “Gil Vicente” – no mesmo Teatro da República, a que se seguiram várias representações do “Serão Vicentino”, no Porto (Teatro Sá da Bandeira), em Coimbra (Teatro Avenida) e Rio de Janeiro (Teatro Municipal do Rio de Janeiro). Registe-se a relutância de ALV em repetir a conf. sem a refundir, o que acabou por fazer, bem como o cansaço resultante da azáfama vicentina.

por Augusto Rosa, um dos actores preferidos de ALV), e o *Auto da Lusitânia*, com o excerto "Todo o Mundo e Ninguém", uma verdadeira excepção devida ao entusiasmo do empresário teatral com o sucesso das representações anteriores. Outro motivo de orgulho será a "representação de Câmara", em casa de José Lino Júnior, em Lisboa, a 24 de Maio, onde o *Auto da Mofina Mendes* é acompanhado por música (datada do séc. XVI, compilada por António Lamas) e com cenário de Raul Lino, festa cujo sucesso o escritor media pelas reacções críticas positivas da imprensa, nomeadamente os artigos publicados no *Diário de Notícias* por Hipólito Raposo e José de Figueiredo, reproduzidos na CV. Em ambos os artigos se encontra a consciência elitista do usufruto de um acontecimento artístico único:

Em poucas casas portuguesas, por muita opulência que as doire, poderia fazer-se com tanta consciência e bom-gosto o restauro de esta maravilhosa peça gótica, que Gil Vicente aplaudiria com orgulho de a ter escrito por tão inteligentemente a ver interpretada. [CV: 254]

Festa de gozo e de ensinamento, a iniciativa da família Lino merece, por isso, todos os aplausos e oxalá o seu exemplo frutifique. É com estas e outras idênticas, que as camadas cultas se impõem e nobilitam. [CV: 257]

Mas a última conferência⁷ sobre Gil Vicente é feita nas jornadas de comemoração do centenário, entre Maio e Junho de 1937, com representações em Lisboa, Guimarães, Porto, Coimbra e Évora. Com toda a probabilidade, só o êxito destas jornadas compensam o escritor de uma certa tristeza que, em 1914, no "Prefácio" da CV, o autor sentia pela dificuldade da empresa de ressurreição a que se obrigara. Nas palavras dirigidas "Ao Povo de Lisboa", na praça de armas do Castelo de Lisboa, em Junho de 1937, encontra-se um dos raros momentos de concórdia entre o poder estatal e a visão estética de Lopes Vieira:

Pois bem: então, como hoje, Gil Vicente não pertence só aos doutores; é também vosso e muito vosso. Por isso se fez esta representação fora do teatro, onde cabe pouca gente, e viemos ao vosso encontro para que Gil Vicente vos dê esta grande lição do melhor portuguêsismo e esta rara alegria de arte – porque a única boa regra é que nós nos elevemos até às coisas belas e não que as coisas desçam para nos agradar. Pela primeira vez se faz em Lisboa uma representação como esta, em que se dá dado ao povo o melhor que se tem. É por isso uma festa que honra quem a oferece, e quem a oferece é a Nação Portuguesa, pela mão do ministro da Educação Nacional. [NDG: 148].

Em carta de 16 de Outubro de 1937, para Agostinho de Campos, o escritor refere-se abertamente a esse tardio fulgor dado a Gil Vicente pelo Estado:

[...] O q. teve realmente importância foi o ciclo de representações. O ministro foi chique – e 40: 000 portugueses ouviram – e entenderam, e gostaram dos Autos! Creio q. nunca um autor foi sujeito a mais temerosa prova e saiu dela mais vitorioso. Isso alegrou o meu velho coração de Descontente. [...] (*apud* Amaro, 1972: 40).

⁷ Provavelmente a propósito da preparação dessa conferência, em 12 de Dezembro de 1936, ALV dirá a Agostinho de Campos: "[...] De *Gil Vicente* quero dizer q. é o dramaturgo *exótico* do mesmo modo q. para V. Camões foi o *Poeta desconhecido*. Lembrarei à Pátria as responsabilidades do *Centenário* e direi ao ministro da E. N. q. um Teatro Nacional sem subsidio é mau negócio para as almas. E lerei um soneto – Mestre, tu és um Gil, um Gil, um Gil / q. inda do nosso amor não tem ceitel / e para fazer autos não tem rei! – Tudo isto em mt.º pouco tempo. Quanto à Coisa Pública, aguardemos o bombardeamento de Elvas e quiçá de Lisboa. Será um lindo fim de festa de Estado Novo. [...]" (*apud* Amaro, 1972: 39).

Em carta para Vitorino Nemésio, com carimbo de 8 de Agosto de 1937, Lopes Vieira terá ocasião de expressar o seu contentamento pela realização das comemorações: "[...] Este ano tive a satisfação do Centenário de Gil Vicente, q. teve nas récitas populares – gratuitas!!! – um desígnio chique. [...]" (BNLx., esp. E-11).

As preocupações de Lopes Vieira com a recepção e avaliação deste trabalho fazem parte integrante desta campanha. Como pedagogo consciente, sabe que o seu programa só terá êxito se alcançar os resultados delineados nos objectivos programáticos: "Não me pertence a mim avaliar dos méritos e dos resultados desta campanha, se todavia méritos teve e resultados lograr." [CV: 9-10]. Como se se tratasse do último acto, quase trágico, da sua campanha, em Fevereiro de 1944, escreve uma carta aberta a Joaquim Manso, director do *Diário de Lisboa*, insurgindo-se contra o desinteresse do público pelas tardes clássicas de Teatro Vicentino (representadas pela companhia Colaço-Robles Monteiro), afirmando claramente que sem a intervenção das instituições oficiais, ou seja, sem a intervenção da instituição escolar, Gil Vicente não lograria tornar-se um autor canónico:

Ainda há dias, com o esplendoroso *Auto da Alma*, glória de uma literatura, admiravelmente encenado e representado, e com a estreia do *Auto da Feira*, a plateia estava muito menos de meia e os camarotes e as frisas, desertos!... Não, não! Esta coisa afrontosa tem de acabar por honra de nós todos, por amor da própria dignidade da Nação. Que o Estado providencie para que a mocidade das escolas assista às tardes clássicas e aí comece a aprender o que todos os portugueses não podem ignorar, se aspirarem aos bens e às honras da cultura. § Quando, no centenário de 37, se realizaram pelo país as récitas vicentinas gratuitas, ao ar livre, pôde verificar-se que o povo mais humilde continuava a amar o seu Poeta. Já que o povo não pode, por circunstâncias tristes, ir a D. Maria, que vão, ao menos, nessas tardes, os rapazes e as raparigas da Universidade e dos liceus encher a sala encantadora onde, durante umas horas, a alma e a língua de Portugal revivem. [ALV, 1944: 7]

Pode hoje concluir-se que Lopes Vieira foi o principal responsável por uma reinterpretação de Gil Vicente no âmbito dos programas escolares, isto é, pode avaliar-se a acção cultural deste reaportuguesamento de Portugal pela inclusão de um autor canónico – morto e esquecido por falta de leitura, compreensão e reconhecimento da actualidade das suas obras – dentro de um novo cânone literário instituído e legitimado pelo sistema de ensino, sem dúvida um resultado muito eficaz pelo alargamento considerável de público implicado e pela transformação de um autor desconhecido em autor de leitura (formativa) indispensável e obrigatória, uma peça canónica viva e fundamental. Esse sucesso pedagógico⁸, mais do que literário, é registado por Agostinho de Campos na percepção do que foi a CV e das modificações que esta conseguiu introduzir no cânone literário então instituído⁹. Nos nossos dias, Maria Idalina Resina Rodri-

⁸ O próprio Lopes Vieira tem perfeita consciência disso, quando, numa nota do 'Prefácio' dos AGV (1916), se refere explicitamente a esse movimento que, pela mão dos estudiosos e professores da época, fez incluir Gil Vicente no cânone dos autores lidos e representados nas escolas: "(1) Entre os escritores e professores da última geração que a este movimento, ou a propósito de ele, dedicaram brilhantes estudos e lições, contam-se Aarão de Lacerda, Hipólito Raposo, Alfredo Coelho de Magalhães, Lobo de Campos. Pela mão de estes e outros senhores, Gil Vicente entrou em aulas de liceus e outras escolas, não como um clássico morto de *Selectas* mas interessando os alunos com a sua imortal palpitação de vida." [AGV: 29].

⁹ As palavras de Agostinho de Campos são as seguintes: "Dessa campanha de patriotismo, ilustração e bom-gosto (de que o teatro do Estado naturalmente se desinteressou, como era do seu dever burocrático) faz parte literária importante uma série de conferências didácticas, comunicativas pela forma e na essência sólidas, com que Lopes Vieira acompanhou as representações. E assim, pela acção e pelo comentário,

gues, a propósito dos textos e dos públicos de *Auto da Barca do Inferno*, refere-se ao trabalho de adaptação de Lopes Vieira, considerando as principais modificações inseridas no texto, para concluir positivamente sobre a eficácia da proposta do autor: "[...] a experiência de ALV foi um discutível, mas inegável, contributo para o reatar das relações entre Gil Vicente e o público do século XX." (Rodrigues, 1986: 137). Numa direcção semelhante se posiciona o artigo de síntese de António Lopes Ribeiro, "Teatro Português: Gil Vicente representado agora" (Ribeiro, 1942: 163-6), reconhecendo este ao poeta o acordar do texto vicentino para a luz dos palcos, trabalho de actualização seguido depois com êxito pela companhia do Teatro Nacional D. Maria II e pelas récitas do TEUC, dirigido por Paulo Quintela.

No entanto, grande parte da tristeza não dissimulada no pouco afirmativo "Prefácio" da CV fica a dever-se ao que Mourão-Ferreira notou como uma falha da orientação governativa da jovem República Portuguesa, incapaz de tomar em linha de conta, na devida altura, estes fundamentos programáticos de acção cultural enunciados por Lopes Vieira. Segundo esta análise, nem mesmo as convicções monárquicas do escritor justificariam a ignorância a que estes programas de acção delineados na CV foram votados (Mourão-Ferreira, 1979b: 111).

Aquilino Ribeiro valoriza esta decepção de Lopes Vieira a ponto de a interpretar como o início de um afastamento da postura de intervenção a que o seu perfil pedagógico tanto se ajustava, para acabar num refúgio de torre de marfim:

O regime que despontava cometeu a falta imperdoável de não distinguir este renovador, se é que apenas não poderia divisá-lo na turbamulta das notabilidades que erguiam o colo, como os grous, para o sol nascente. À grande maioria ultrapassava-a ele com a sua estatura intelectual, indiscutivelmente artífice duma soberba obra de retemperação moral e social e poeta ao mesmo tempo de acento tão vincado e humano. [...] O artista [...] refugiou-se na sua torre de marfim, desiludido com a materialidade triunfante. (Ribeiro, [1949]: 318-9)

Isolado num tipo de trabalho, pioneiro de um programa de recuperação de autores esquecidos e merecedores de um lugar canónico, Lopes Vieira só reconhece nuns quantos eleitos a capacidade de julgamento das obras resultantes. Como se, ao reintegrar Gil Vicente no cânone da literatura portuguesa hierarquicamente colocado ao lado de Camões, o escritor granjeasse, simultaneamente, um espaço canónico para a sua própria obra que só uma certa elite intelectual estaria apta a apreciar. Esta maneira de funcionar dentro de um cânone, refazendo-o e auto-incluindo-se nele através do acto de reapropriação, exerce-se dentro daquilo que hoje entendemos ser uma predominante *estética da identificação*, a utilização da função social da arte para gerar valores e modelos de identificação.

Na verdade, uma campanha pressupõe resultados pragmáticos e concretos e o público-alvo não correspondeu com o entusiasmo que Lopes Vieira gostaria. Por tudo isto não é de estranhar que a *obra de devoção* por Gil Vicente, obra de devoção pelas coisas de Portugal, se disperse por outros projectos, embora o escritor tenha aprendido a acautelar a utilização da palavra *campanha*. O combate seguirá uma via mais espiritual, menos espectacular e menos exposta, e tenderá a implicar apenas a

com incansável entusiasmo, o Poeta obteve que Gil Vicente penetrasse na chamada 'boa-sociedade', e também em Liceus e outras escolas, não apenas como tópico de programa lectivo, mas com a sua imortal palpitação de vida." (Camos, 1925: X).

sua própria pessoa e os resultados dos seus estudos nas várias e variadas conferências por si efectuadas neste período de cerca de dez anos até à publicação da quixotesca, e profundamente nacionalista, recolha *Em demanda do Graal* [DG], em 1922.

Os Serões de Alcobaça como edificação de um património português e do mundo

Eis-nos agora em a nobre Vila de Alcobaça, terra culta e rica e cuja cultura e riqueza foram criadas pela grande escola do Mosteiro; Alcobaça, berço de Portugal, onde a primeira infância do Reino foi acarinhada heroicamente pelos monges de hábitos brancos, enviados de França por D. Bernardo de Claraval – como lhe chama a velha crónica – ao Rei fundador da Nação. Se eu fosse desfiar as recordações pessoais que a nobre Vila me sugere, falaria durante horas, por exemplo do primeiro serão de Arte no Mosteiro [...].

Afonso Lopes Vieira (1940), "Passeio nas Minhas Terras",
Nova demanda do Graal: 256-7.

Em Alcobaça encontrou Lopes Vieira um ambiente histórico e artístico de excepção, ao qual procurou dar projecção nacional e internacional. Interessado por todos os temas da cultura portuguesa, evidenciando preferência temática pelos mitos formadores de uma certa ideia de nacionalidade, e por todas as descobertas que pudessem contribuir para enaltecer o valor artístico da nação portuguesa, à iniciativa do poeta se ficaram a dever vários *Serões de Arte*, realizados na antiquíssima nobre vila, à *sombra do mosteiro*. A 17 de Agosto de 1913 realizou-se o primeiro *Serão Literário* de Alcobaça, que o escritor fez questão de organizar minuciosamente, contando com a preciosa ajuda de Vieira Natividade¹⁰. O serão inaugural contou com trechos camonianos, o último acto de *A Castro*, de António Ferreira, e o então inédito soneto sobre "Os Túmulos" (posteriormente incluído na obra *Ilhas de Bruma*), ditos pelo actor Augusto Rosa, dança, música e poesia pelas irmãs Alice e Maria Rey Colaço, serão durante o qual o escritor proferiu a conferência "Inês de Castro na Poesia e na Lenda", posteriormente integrada no volume de ensaios *Em demanda do Graal* (1922: 39-74).

A correspondência com Augusto Rosa durante este período é muito grande, evidenciando o controlo total que Lopes Vieira exercia sobre a concepção integral do programa, raramente acedendo às alterações propostas pelo actor, sobretudo quando implicavam a escolha dos textos¹¹. Embora a festa venha a ter um impacto muito grande junto do público¹², o escritor sonha-a como uma festa especial para os

¹⁰ Arqueólogo, escritor e etnógrafo, nascido em 1860 na localidade alcobacense de Casal do Rei, realizou obra notável de índole regionalista, nomeadamente com trabalhos sobre a história e pré-história de Alcobaça, tendo-se dedicado à interpretação iconográfica dos túmulos de D. Pedro e D. Inês.

¹¹ Há uma interessante troca de bilhetes e cartas entre AR e ALV, durante o mês de Julho de 1913 que mostram uma discordância quanto à edição de *A Castro* a utilizar em Alcobaça: o poeta acaba por convencer o actor da prevalência do texto quinhentista de António Ferreira sobre a do romântico de Baptista Gomes. Veja-se a carta seguinte: Querido Augusto: tenho estado a pensar em V., pensando nas leituras q. V. dirá em Alcobaça. E sou chegado a esta conclusão, q. lhe proponho. V. terá 2 n.ºs do programa – lendo no primeiro o q. já lhe digo, e no 2.º o *Episódio* dos Lusíadas. Ora essa primeira leitura seria a do final do acto V da *Castro* de Ferreira, começando no verso do *Infante* – *Que novas trazes?* e daí até ao fim. Esse final é soberbo de força, de calor e dor, e estou convencido q. V. gostará dele para o dizer lá. Leia-o e diga-me a resposta, p.ª se ir fixando o programa com tempo e descanso. Parecia-me terem assim as suas leituras, *ambas Inesianas*, mór nobreza e caracter. Espero resposta. – Começo apenas a convalescer... Nossos melhores cumprimentos p.ª a Sr.ª D. L. / Amigo certo e admirador / Até cá! / Affonso (ANTT, 545, p/2, 46, bilhete com carimbo de 5 de Julho de 1913).

¹² Um jornalista do *Semana Alcobacense* chega mesmo a registar o que considera ser a pouquíssima preparação do público de então para um tipo de espectáculos culturais tão completos, como o do Serão:

amigos, a quem gostaria de surpreender com uma encenação estética particular, propícia à leitura do seu soneto. Sempre preocupado com a repercussão pública dos seus actos, pensa imediatamente em deixar esse final de festa na ignorância do grande público, o que mostra, ao mesmo tempo, como sabia controlar a sua imagem pública e não subestimava o poder da imprensa da época, antes procurava controlá-la a seu favor¹³. Efectivamente, a reacção da imprensa é muito favorável, e a cobertura do acontecimento é enorme, com reportagens e artigos inteiros de página principal, com clichés fotográficos e reprodução integral dos discursos produzidos, ajudando a construir uma projecção de mérito extraordinário à volta da realização desta festa única, e contribuindo para criar uma expectativa sobre necessidades artísticas futuras e apetência positiva na recepção pelo público¹⁴. Só uma materialização posterior do programa, onde se incluíam os recortes dos jornais da época que referissem o evento¹⁵, consegue aligeirar o período de melancolia e solidão que se segue aos grandes acontecimentos culturais – transformados em primeiro motivo de vida de um esteta claramente assumido. Embora os poderes locais registem na memória institucional a

“Para falar com autoridade da linda e estranha festa que foi o serão de domingo último no claustro de D. Dinis do nosso Mosteiro, para a poder compreender tal qual ela verdadeiramente foi, é preciso dispor de uma educação artística e de uma educação literária, que nós sentimos bem faltar-nos completamente. Ainda, para isso, não é possível dispensar uma estreita afinidade com o passado, sobretudo com o assunto que motivou e serviu de tema ao serão de há oito dias; e nessa intimidade raros são os que vivem em toda a sociedade portuguesa. [...]” (AN, 24 de Agosto de 1913, pp. 1 e 2. [R, I: f. 96v.]).

¹³ Veja-se a missiva: “Querido Augusto: / Combinei com o Natividade, meu Embaixador espiritual junto de Inês de Castro, fazeremos uma surpresa de grande arte aos nossos amigos q. estiveram no serão do dia 17 – e, é claro, só para eles. Claro q. conto consigo, como sempre. No fim do serão iremos ver os túmulos à luz de tochas (depois do público sair, já se vê) e então seria belo q. V. lesse o Soneto q. vai na outra página e é feito sobre o adeus de Dom Pedro q. se lê no túmulo dele – *Até ao fim do mundo*, com cuja citação e explicação termino até a mh.^a conferência, de modo q. todos compreenderão o *efeito*. Tenho a certeza de q. a Sr.^a D. Leonor e V. gostarão da ideia, e com certeza mt.^o poucas vezes *no mundo* um artista terá recitado em tais condições! – Aqui vai pois o soneto, e oxalá V. goste dele. (Farei com q. nos jornais se não fale deste final do Serão p.^a evitar qualquer coisa *bléssante* p.^a alguns de nós.) Quando chegarem ao Valado já nós lá estaremos na estação, e os jograis de Inês de Castro irão todos juntos e espero q. mui bem dispostos. Esperamos q. a Sr.^a D. Leonor se sinta melhor. Enviamos-lhe os melhores cumprimentos. Grande abraço para si do / Affonso” (BML, A29, n.º 32456, nd. [1913?]).

¹⁴ Leia-se as encomiásticas palavras de Serras Conceição, no *Notícias de Alcobaça*, de 24 de Agosto de 1913, que servem de espelho às similares notícias produzidas pela imprensa da época: “[...] Foi essa Inês da lenda, que os poetas cantaram e *as águas do Mondego longo tempo chorando memoraram*; foi essa linda figura de mulher de *colo de garça*, desventurada amante dum príncipe cruelmente sacrificada pelos enredos de cortesãos ambiciosos e desapiedados, e que inolvidavelmente revive na tradição poética da fonte dos amores, que Afonso Lopes Vieira e Manuel Vieira Natividade quiseram levantar ante nosso espírito maravilhado na noite de 17, com o concurso brilhante de Augusto Rosa – o mestre incomparável do teatro português – que sobretudo na leitura do acto V da *Castro* de António Ferreira teve o auditório verdadeiramente suspenso, tomado de assombro e comoção. / Não podia ser mais completo o êxito. [...]” (Conceição, 1913: 1).

¹⁵ São vários os recortes relacionados com este evento cultural, preservados no álbum *Rememranças*, vol. I. Citamos apenas os principais: "O serão literario e musical em Alcobaça", sl., sd., [18 de Agosto de 1913]. [R, I: f. 95v.]; "Uma Festa d'Arte" in *Semana Alcobacense*, 24 de Agosto de 1913, pp. 1 e 2. [R, I: f. 96v.]; "Na Sala do Capitulo. O jantar", sl., sd., [1913]. [R, I: f. 97r.]; "Camara Municipal. Sessão de 27 de agosto", sl., sd., [1913]. [R, I: f. 97v.]; "Curiosa comemoração", sl., sd., [1913]. [R, I: f. 98r.]; "Em honra de D. Pedro e D. Ignez, uma noite de sonho no mosteiro de Alcobaça", sl., sd., [1913]. [R, I: f. 98v.]; ARANHA, P. W. de Brito, (1913) "Uma carta do Sr. Brito Aranha (Figueira da Foz, 31-VIII-913)", sl., [1913]. [R, I: f. 96r.]; CONCEIÇÃO, Serras, "Uma festa de arte no Mosteiro de Alcobaça" in *Notícias de Alcobaça*, 24 de Agosto de 1913, pp. 1 e 2. [R, I: f. 97r.]; CUNHA, Alfredo da, [1912] "Affonso Lopes Vieira", sl., sd., [1912]. [R, I: f. 88r.] e (1913) "Uma carta do Dr. Alfredo da Cunha" " in *Notícias de Alcobaça*, 24 de Agosto de 1913, pp. 1 e 2. [R, I: f. 97r.]; REGO, Alberto, [1913] "Serão no claustro do convento de Alcobaça", sl., sd., [1913]. [R, I: f. 97v.].

intervenção de Lopes Vieira a favor da cultura alcobacense¹⁶, o evento só se ganhará tradição através dos esforços individuais a que a imprensa dá projecção nacional.

Pelos anos fora, Lopes Vieira vai continuar o seu empenho na realização destes Serões de Alcobaça, ligando-os, aos poucos, cada vez mais à área musical, campo no qual tinha vários amigos que se disponibilizavam para fazer parte de um programa musical, no Verão. Em Agosto de 1914 organiza novo Serão em Alcobaça, rebaptizado *Serão de Arte*, por lhe parecer que o *literário* tinha *um ar um pouco pelintra*. O programa provisório do "Serão Musical e Literário no claustro do mosteiro de Alcobaça" de 12 de Agosto de 1914, concebido por Lopes Vieira, era, efectivamente, grandioso, com Berta e Viana da Mota, declamações por Augusto Rosa, coros de Mme. Bensaude, e interpretações de Bach, Mozart, Wagner, Cesar Frank e D'Albert. O escritor reserva para si um papel mais modesto do que no ano anterior, e as suas *breves palavras* servem de *prólogo ao Serão*, embora tenham permanecido inéditas¹⁷. Trata-se de um prefácio pedagógico, uma orientação do mestre que explica à escolhida audiência o significado a retirar do evento e a projecção simbólica deste num mundo dedicado à arte. A posição professoral de Lopes Vieira é assumida com a naturalidade de um guia a encaminhar o seu grupo numa direcção conhecida e desejada. Embora o Serão seja realizado pelos *mais eminentes artistas*, o escritor é o anfitrião e a ele cabe o difícil papel de transformar uma noite de arte numa *tradição* pela arte, o que significou ser capaz de ver e pressentir, para além do tempo circunstanciado de uma noite, o ideal eterno da arte, a preocupação com a defesa do património português, num claro intuito de devolver aos portugueses a consciência e o orgulho na riqueza cultural do seu país.

Mas estas *romagens pela arte* foram interrompidas pelo clima da Primeira Guerra Mundial e o serão de 1914 acabou por não se realizar. Lopes Vieira guardou em lugar de destaque a missiva de Viana da Mota, em que este lamenta o fracasso para a arte portuguesa¹⁸. Só em Julho de 1929 são de novo retomadas as iniciativas, quando da reintegração da sala do Refeitório, num clima de aberta e positiva expectativa, registado na conferência de Lopes Vieira *No Mosteiro de Alcobaça*, em relação aos "honrados esforços de inteligência e de acção empregados pelos mestres e discípulos do Nacionalismo Português, os quais não só criaram o ambiente em que as realizações patrióticas eram possíveis, mas nortearam a própria acção do Estado [...]" [NDG, 1942: 74]¹⁹. A partir de 1935, as romagens readquirem uma funcionalidade

¹⁶ A Câmara Municipal de Alcobaça, na sua sessão de 27 de Agosto de 1913, regista a seguinte homenagem a ALV: "Que não devendo a câmara municipal desinteressar-se de qualquer facto que concorra para o celebrar esta vila, chamando a atenção dos estranhos para as suas coisas notáveis, e reconhecendo que a festa de Arte, realizada no Claustro do Mosteiro em 17 de Agosto, teve a beleza estranha de um acontecimento surpreendente, impregnado de beleza genial e poesia emotiva, que a toda a assistência maravilhou, resolve consignar na acta a homenagem de respeito e consideração da câmara pelo ilustre poeta sr. ALV; e os seus agradecimentos por ele se ter dignado escolher Alcobaça para a realização do sarau literário e artístico, que para o seu altíssimo valor lhe bastava a preciosa jóia literária que é a conferência apresentada por aquele delicadíssimo poeta." [R, I: f. 97v.].

¹⁷ Veja-se Nobre, 2005, II: 509-517, com transcrição das "Palavras para abrir o Serão, Alcobaça – 1914.

¹⁸ O postal diz o seguinte: "Meu prezado Amigo / Bem grande foi o nosso desgosto por não se poder realizar o nosso Serão preparado com tanto carinho. De resto eu já previa esta catástrofe. A maldita guerra até os prazeres mais elevados estraga. / Mas esperamos que ainda venha a ser um dia. / Conte V. Ex.^a sempre conosco que lhe enviamos os melhores cumprimentos. / De V. Ex.^a / Am.^o e adm.^o r // Vianna da Motta." (BML, RI, f. 103v, Carta de Viana da Mota, de 14 de Agosto de 1914).

¹⁹ Na sequência da entrada do *Guia de Portugal* sobre o mosteiro de Alcobaça (1927: 612-29), da autoria de ALV, reveladora do seu grande interesse e da cuidada investigação histórica desenvolvida, o escritor permite-se um longo excuro interpretativo pela *sala dos tímulos*, fazendo intervenções de ordem cívica

dade específica em ligação com as obras de restauro do Mosteiro, embora sem nunca alcançarem o brilho dos primeiros serões. Nesse mesmo ano, Lopes Vieira conseguia levar à cena, no adro do mosteiro, a representação de *A Castro* e, no claustro, do *Auto da Mofina Mendes*, pela empresa Rey Colaço-Robles Monteiro, num espectáculo a que assistiram entre cinco a seis mil pessoas²⁰. Conseguia, assim, reunir as condições que lhe permitiam a metamorfose desejada entre um acto individualista de puro gozo estético para um acto nacionalista de pleno usufruto patrimonial, por um grupo alargado de portugueses, naquilo a que hoje chamaríamos uma clara consciência da necessidade de democratizar o acesso às manifestações artísticas nacionais como reflexão sobre a própria identidade nacional²¹. Em 1941 ainda consegue voltar a editar este programa, com uma segunda representação de *A Castro*, mas era evidente que muitas promessas de 1929 tinham ficado por cumprir, como algumas notas acrescentadas à conferência *No mosteiro de Alcobaça* demonstram²², ao mesmo tempo que são um sinal inequívoco da desilusão de Lopes Vieira com a capacidade de Portugal para cumprir o ambicioso programa de *reaportuguesar Portugal, tornando-o europeu*.

Paralelamente ao sucedido com a campanha dedicada a Gil Vicente, o programa dedicado aos Serões de Alcobaça finalizava para Lopes Vieira com uma nota de amargura: a de alguém que, amando profundamente o seu país, a sua arte e o seu património, estrategicamente concebeu vários programas culturais para o divulgar e fazer amar, nacional e internacionalmente, para concluir da pouca eficácia com que os poderes estatais utilizam esse bem único e essencial. As palavras ditas na conferência inédita, *Glórias de Leiria*, revelam-se de uma actualidade assustadora e mostram-nos como há erros culturais que se podem reflectir na história da cultura de um

que haveriam de ser tomadas em conta, como regista no Serão de 1929: “[...] Quando escrevi para o *Guia de Portugal*, da Biblioteca Nacional de Lisboa, a notícia acerca deste mosteiro, disse aí que a sala do Refeitório tinha sido sacrificada com a adaptação do teatro e que muito era para desejar que fosse reintegrada na parte visitável do monumento – o que faria honra ao conhecido espírito de cultura dos naturais da nobre Vila. Este voto, que era o de quantos amam o património nacional, realizou-o esse espírito de cultura – e com quanto contentamento vemos surgir esta sala de admirável arquitectura, simples e grandiosa no seu ritmo perfeito! § Ao estreá-la esta noite para as festas espirituais e de gosto impecável, pois que apenas essas devem aqui ser possíveis, recorde aquele outro serão de Agosto de 1913 em que, no claustro superior, a uma luz semelhante a esta, o mosteiro foi inaugurado para as belas romagens da arte, e depois para as funções de exposição regional, em que as flores ficavam tão belamente emolduradas. § Recordo neste momento com saudade e respeito o meu colaborador dessa noite, o homem que mais altamente demonstrou o seu amor a estas nobres terras de Alcobaça, Vieira Natividade; e lastimo ainda, como Viana da Mota nessa ocasião o lastimou comigo, que a guerra europeia tivesse tão tragicamente quebrado o fio desses serões de romagem espiritual, que deveriam ter-se realizado anualmente, vindo aqui os mais eminentes profissionais e amadores de arte portugueses. [...]” [NDG, 1942: 60-1].

²⁰ Em 24 de Agosto de 1935, num artigo do *Diário de Lisboa* pode ler-se a preocupação constante, em que se pressente a vontade de ALV, de devolver a arte dramática do espectáculo ao povo: “[...] E porque os preços dos bilhetes são muito acessíveis, o espectáculo pode também, e na verdade, apontar-se como um grande espectáculo popular.” (AN, 1935: 3).

²¹ Há um conjunto de correspondência trocada entre Amélia Rey Colaço e Lopes Vieira sobre este serão, que vale a pena ler para se perceber até que ponto as preocupações estéticas do escritor eram totais, incluindo, por exemplo, o pormenor da iluminação, propondo uma *iluminação de velas* como a mais adequada para o ambiente do mosteiro. (*A Companhia Rey Colaço [...]*, 1989: 52-3).

²² A questão da interpretação da iconografia dos túmulos bem como a polémica sobre a colocação exacta dos mesmos inquietaram profundamente o escritor, que nunca deixou de olhar para Alcobaça como uma terra de arte. Quando publica a conferência “No Mosteiro de Alcobaça” no volume de ensaios *Nova demanda do Graal*, ALV acrescenta a nota 12), onde se pode ver bem a sua desilusão com a pouca eficácia da instituição cultural em Portugal: “Em 1940 foi oficialmente determinada a re-colocação dos túmulos, não executada todavia até agora. (Fevereiro de 1942).” (NDG: 74).

país com o amargo sabor de velhos fantasmas de glórias passadas, que continuamos a não saber reinvestir no futuro europeu de Portugal:

Alcobaça, sempre à sombra do seu mosteiro e sob a influência dos seus túmulos célebres no mundo, tem disfrutado as vantagens e a nobreza duma terra de arte. Razão para que os chamados homens práticos compreendam que até o comércio, os negócios, as coisas materiais da vida, só prosperam quando os interesses espirituais os cobrem e os ajudam a desenvolver-se. O mestre genial que lavrou os túmulos de Alcobaça fez muito mais por essa vila que todos os seus comerciantes e capitalistas, e Alcobaça é citada no mundo e é um centro universal de turismo porque algumas esculturas sublimes foram abertas num calcáreo em memória duma tragédia que os poetas tornaram imortal. (apud Nobre, 2005, II: 672)

Talvez Antero de Quental suspeitasse que a reedificação nacional não se pode fazer sobre espectros... Mas Afonso Lopes Vieira quis povoar o património cultural dos portugueses com a glória do passado: terá conseguido algo mais duradouro do que o brilho episódico de fantasmas?

Referências bibliográficas

Activa

- VIEIRA, Afonso Lopes, 1910, "Trindade Coelho: A proposito do seu volume de Cartas" in *A Lucta*, 27 de Fevereiro, p. 1.
- _____, (1916, [AGV] *Autos de Gil Vicente*. Seguidos de alguns excertos. Compilação e prefácio de Afonso Lopes Vieira, "Biblioteca Lusitana", ed. da "Renascença Portuguesa", Porto, 4 de Abril.
- _____, (1922, [DG] *EM DEMANDA DO GRAAL*, Soc. ed. Portugal-Brasil, Lx.
- _____, (1942, [NDG] *NOVA DEMANDA DO GRAAL*, Liv. Bertrand, Lx.
- _____, (1944, "As Tardes Clássicas do Teatro Nacional e o desinteresse do público pelo teatro vicentino" in *Diário de Lisboa*, ano 23.º, n.º 7636, 28 de Fevereiro, pp. 3 e 7.

Passiva

- ANÓNIMO, [1912b], "*O Auto da Barca do Inferno* no Republica", sl., sd., [1912]. [R, I: f. 65r. e v.]
- _____, [1912d], "Teatros. Primeiras representações. Republica", sl., sd., [1912]. [R, I: f. 65v.]
- _____, (1913) "Uma Festa d'Arte" in *Semana Alcobacense*, 24 de Agosto de 1913, pp. 1 e 2. [R, I: f. 96v.]
- _____, (1913) "Camara Municipal. Sessão de 27 de Agosto", sl., sd., [1913]. [R, I: f. 97v.]
- _____, (1937), "Um serão vicentino em Coimbra. Uma noite memorável" in *Correio de Coimbra*, 26 de Junho de 1937, pp. 1 e 4. [R, II: f. 89A.v.]
- AMARO, Luís, (1972) "Correspondência inédita de Afonso Lopes Vieira" in *Colóquio/Letras*, n.º 5, Janeiro: 37-43.
- CAMPOS, Agostinho de, (1925) (org. e pref.) *Afonso Lopes Vieira (Verso e Prosa)*, "Antologia Portuguesa", Lisboa: Livr. Aillaud & Bertrand.
- COELHO T[rindade], (1961) "Sobre o Nacionalismo Literário" in *O Senhor Sete*, Lx., pp. 243-90.
- CONCEIÇÃO, Serras, "Uma festa de arte no Mosteiro de Alcobaça" in *Notícias de Alcobaça*, 24 de Agosto de 1913, pp. 1 e 2. [R, I: f. 97r.]
- MOURÃO-FERREIRA, David, (1979) "Dois textos sobre Afonso Lopes Vieira" in *Lâmpadas no escuro – de Herculano a Torga – ensaios*, Lisboa: Arcádia: 103-38.
- PEREIRA A[urcio], [1912a] "No Republica – *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente, adaptado à scena moderna por Afonso Lopes Vieira", sl., sd., [1912]. [R, I: f. 65v. e 66r.]
- PEREIRA, José Carlos Seabra, (1983) "Tempo neo-romântico (contributo para o estudo das relações entre literatura e sociedade no primeiro quartel do século XX)" in *Análise social*, vol. XIX, n.ºs. 77-78-79, 3º, 4º e 5º: 845-73.

- PINTO M[anoel de Sousa], (1910) "O monólogo do Vaqueiro ", in *O Dia*, 25 de Novembro de 1910 [R, I: f. 46r. e v.]
- QUENTAL, Antero de, (1996) *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* [apud *Prosas*, vol. II, Imp. da Un. de Coimbra, 1926], Lisboa: Ulmeiro, 7.^a ed.
- RAMOS O[liveira], 1915, "Impressões de arte" [Sarau de 25 de Março], in *Revista da Federação Académica de Lisboa*, n.º 2, Abril, pp. 46-8. [R, I: f. 112r.]
- RIBEIRO A[ntónio] L[opes], (1942) "Teatro Português: Gil Vicente representado agora" in *Atlântico*, rev. Luso-Brasileira, n.º 1, Lisboa,: 163-6.
- RIBEIRO, Aquilino, [1949] "Afonso Lopes Vieira e a Evolução do seu Pensamento" in *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*, Lisboa: Ulmeiro, sd.: 271-335.
- RIBEIRO, Armando, (1935) "Recordações. Nos claustros de Alcobaça" in *Diário de Lisboa*, n.º 4586, ano 15.º, Lx., 24 de Agosto, p. 2.
- RODRIGUES, M.^a Idalina Resina, (1986) "Auto da Barca do Inferno: os textos e os públicos" in *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque*, Paris: Gulbenkian: 131-46.
- SIMÕES, João Gaspar, (1959) "O Renascimento Nacionalista. 2) Fase esteticista: Afonso Lopes Vieira e o Saudosismo Arcaizante" in *História da Poesia Portuguesa do século vinte*. Acompanhada de uma antologia, des. de Bernardo Marques, Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade: 351-6.
- SOARES, Annibal, [1910a] "Artes & Letras. Theatro de D. Maria. O povo e os poetas portugueses, conferencia de Affonso Lopes Vieira" in *Diario Ilustrado*, sd., [1910]. [R, I: f. 43r.]
- TRIGUEIROS, Luís Forjaz, (1979) "Identidade cultural e humana de Afonso Lopes Vieira" in *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras*, Sessão solene comemorativa do 1.º centenário do nascimento de ALV, em 26 de Outubro de 1978, tomo XX, Lx., pp. 333-50.

As ditaduras ibéricas do século XX e a memória histórica

Francesca Blockeel

Lessius University College Antwerpen / K.U.Leuven (Bélgica)

Palavras-chave: Franquismo e Salazarismo, repressão, memória histórica, guerras coloniais

Resumo: Portugal e Espanha conheceram quase ao mesmo tempo uma ditadura no século XX. A partir de uma síntese histórica, procura mostrar-se nesta comunicação as várias divergências e semelhanças no trajecto dos dois países durante as ditaduras. Segue-se uma análise na qual se compara primeiro a repressão exercida pelos dois regimes e em segundo lugar a forma como portugueses e espanhóis encararam as suas ditaduras após o regresso à democracia, dando a conhecer as manifestações actuais da memória histórica daquele período, e as repercussões na literatura actual, destacando-se o interesse recente nas vivências das guerras coloniais portuguesas.

1. Introdução

Os dois países ibéricos, Espanha e Portugal, conheceram no século XX uma evolução histórica e política com muitos pontos comuns, mas também com várias diferenças. Farei um breve apanhado, em paralelo, do trajecto dos dois países, porque, que eu saiba, poucas são as comparações – ou bem se conhece a história portuguesa, ou bem a história espanhola. Tratarei os sistemas de repressão que ambas as ditaduras exerceram e a maneira como os dois países passaram à democracia. As divergências entre os dois países naquele momento condicionaram a maneira de lidar com o passado recente. Partindo de tudo o que aconteceu nos últimos 15 a 20 anos em Espanha acerca da memória histórica, quis averiguar nesta comunicação se também em Portugal se notava um fervor semelhante, se há semelhanças na aceitação e na superação de traumas e como isto se manifesta actualmente na sociedade e na literatura.

2. Apresentação do contexto

No século vinte, os dois vizinhos alternaram monarquia, república e ditadura como sistema político antes de abraçar definitivamente a democracia em 1974 (Portugal) e 1975 (Espanha). O ponto de partida foi o mesmo: os dois países partiram de uma monarquia constitucional no século XIX. Em Portugal, esta foi abolida em 1910 e seguida por uma Primeira República, caracterizada por uma grande instabilidade económica e social. O desejo de um governo forte já tinha conduzido, nos anos 1917-1918, a uma curta ditadura militar, encabeçada por Sidónio Pais. Quando nos anos 20 surgem na Europa ideologias conservadoras e anti-modernas, uma revolta militar derruba em 1926 o regime democrático e instala-se uma segunda ditadura militar.

A Primeira República Espanhola durou apenas onze meses (1873-1874) e foi seguida pela Restauração da monarquia dos Borbons, período caracterizado sobretudo pela perda das colónias de Cuba, Puerto Rico e Filipinas, e pela guerra em Marrocos. Numerosas revoltas sociais levaram Miguel Primo de Rivera a instaurar uma ditadura (1923-1930), caracterizada por uma violenta repressão de trabalhadores e intelectuais. Quando a esquerda ganhou as eleições de 1931, foi decidido pôr fim à monarquia e proclamar a Segunda República. Foi aprovada uma nova Constituição Espanhola, mas conflitos entre os partidos de centro-direita e as forças esquerdistas cul-

minaram na Guerra Civil. Esta contenda começou com a sublevação de um sector do exército contra o Governo legal de esquerda, a 18 de Julho de 1936, e concluiu com a vitória dos rebeldes a 1 de Abril de 1939. O general Francisco Franco proclamou-se *caudillo* da Espanha e instaurou um regime ditatorial, que terminou com a morte de Franco e a restauração da monarquia em 1975.

Entretanto, em Portugal, o Ministro das Finanças, António de Oliveira Salazar, conseguiu reequilibrar o orçamento, razão pela qual foi considerado *Salvador da Nação* e como Presidente do Conselho de Ministros estruturou um Estado forte. Com a Constituição de 1933, Salazar pôs fim à ditadura militar e instituiu a Segunda República, chamada *Estado Novo*, que se revelou ser, na prática, outro regime ditatorial, que perdurou até a Revolução dos Cravos em 1974.

Houve pois, quase ao mesmo tempo, dois regimes autoritários, conservadores, nacionalistas, de inspiração fascista, católica e tradicionalista, de cariz antiliberal, antiparlamentarista e anticomunista. Porém, se compararmos os dois sistemas, verificaremos que, ao lado das semelhanças, também se constata grandes divergências. De facto, a evolução que os dois países conheceram durante as ditaduras respectivas foi bastante diferente. As maiores diferenças radicam nas guerras: a ditadura espanhola arrancou a partir duma guerra civil; a portuguesa terminou com 13 anos de guerras coloniais.

3. Evolução política e económica das ditaduras ibéricas

3.1. Anos 30-40

A Espanha entrou na ditadura franquista como consequência da Guerra Civil, que opôs forças da direita reaccionária e nacionalista contra a esquerda republicana, ganhando os primeiros a guerra. Como se sabe, os resultados foram terríveis. Em primeiro lugar, porque desapareceram por volta de um milhão de pessoas, na guerra, na repressão ou no exílio, o que causou uma perda significativa da capacidade produtiva do país. Depois, porque o regime praticou uma política económica autárquica que travou o desenvolvimento e, finalmente porque a Espanha viu as suas relações internacionais cortadas pelas simpatias que mostrara Franco com a Alemanha nazi. Nos anos 40, a escassez multiplicou as situações de fome e de miséria extrema. Politicamente, os vencidos sofreram uma repressão feroz.

Em Portugal, Salazar tinha reequilibrado o orçamento nacional desde muito cedo, pelo que ganhou respeito e certa popularidade entre a população portuguesa, respeito acusado também pela posição de neutralidade face aos dois blocos na 2^a Guerra Mundial. A guerra estimulou a produção e surgiram algumas concentrações industriais que levaram ao crescimento da classe operária. Contudo, o equilíbrio orçamental tinha-se realizado à custa de uma austeridade enorme, de maneira que a situação económica nos anos 40, apesar da indústria crescente, não foi muito melhor do que a espanhola.

No plano interno, no entanto, nem tudo estava bem. Na prática, a constituição portuguesa de 1933 foi desrespeitada. O órgão legislativo, a Assembleia Nacional dispunha de um poder muito limitado; o poder de Salazar sobrepunha-se ao poder do Presidente da República, e as liberdades individuais foram ignoradas e fortemente restringidas. Aumenta com o tempo a vigilância permanente e eficaz da polícia e da censura¹. Além disso, o equilíbrio orçamental tinha-se realizado à custa de uma aus-

¹ Irene Flunser Pimentel analisa pormenorizadamente este processo em *Vítimas de Salazar. Estado Novo e violência política* (em co-autoria com João Madeira e Luís Farinha, 2007).

teridade enorme – foi introduzido o racionamento a pretexto da Guerra –, de maneira que a situação económica nos anos 40, apesar da indústria crescente, não foi muito melhor do que a espanhola.

3.2 Anos 50

Em plena Guerra Fria, as duas ditaduras converteram-se em aliados dos Estados Unidos frente à União Soviética, devido à sua posição geográfica estratégica e à aversão ao comunismo². Na Espanha, isso não alterou em nada a situação deplorável dos perdedores da guerra civil, enquanto que em Portugal a oposição democrática perdeu com isso a esperança de que os Aliados fossem pôr fim ao seu apoio ao regime salazarista³.

No entanto, enquanto a Espanha iniciava um gradual processo de modernização, aceitando a assistência económica oferecida pelos Estados Unidos, abrindo a economia e acabando com o isolamento internacional, o regime português fechava-se sobre si próprio e reprimia severamente qualquer proposta de evolução do sistema político e económico, como se notou na campanha eleitoral de Norton de Matos (1949) ou quando Humberto Delgado se candidatou às pseudo-eleições livres para a Presidência da República (1958). Outro problema que surgiu, foi o despertar dos movimentos independentistas e o processo de descolonização africana: a questão do Ultramar será o maior problema da década a seguir.

3.3. Anos 60-74/75

Nos anos 60 e princípios dos 70, os caminhos de Portugal e Espanha separaram-se ainda mais. Em Espanha, o desenvolvimento económico melhora de forma notável. O regime abre-se ao exterior, fomenta a indústria, opta pelo turismo, investe na educação e opera a descolonização de Marrocos e a independência da Guiné Equatorial. Embora se comece a aligeirar o controlo sobre a cultura e sobre a circulação das ideias, continua a haver uma emigração bastante forte. Surgiram, então, grupos terroristas como o ETA e o FRAP. Cresce a oposição ao regime, o que causa mais repressão. Franco morre tranquilamente na sua cama em 1975, sem sucessor, acabando-se com o seu desaparecimento a ditadura franquista.

Em Portugal, pelo contrário, a situação piora. Economicamente, o regime mantém uma política de monopólios, permanecendo o país pobre até à década de 1960, o que estimula a emigração. Nota-se, contudo, um certo desenvolvimento económico a partir desta década. Politicamente domina a Guerra do Ultramar, esta guerra de treze anos em três frentes africanas que arruína o país económica e socialmente e causa o alargamento da oposição ao Estado Novo e, posteriormente, a queda do regime a 25 de Abril de 1974, na chamada Revolução dos Cravos, em que o Movimento das Forças Armadas põe fim à ditadura.

² Portugal até foi um membro fundador da NATO (Organização do Tratado do Atlântico Norte) em 1949.

³ Confrontar com a crónica de Mário Soares “Memória e política” (Visão de 8 de Novembro de 2007: 32) em que se lê: «A fraqueza dos Aliados – e o medo do comunismo – permitiu, envergonhadamente, em tempo da «guerra fria», que as ditaduras ibéricas sobrevivessem a derrota do nazi-fascismo. Foi um erro colossal, que manchou indelevelmente o Ocidente e que custou muito caro aos dois Estados Peninsulares.»

3.4. A partir de 1974/75

Depois do 25 de Abril, Portugal passou por um período conturbado que durou cerca de 2 anos, comumente referido como PREC (Processo Revolucionário Em Curso), marcado pela luta e perseguição política entre as facções de esquerda e direita, e pela concessão da independência às colónias africanas em 1975. A revolução foi levada a cabo pelos militares, homens de direita, mas a única força política devidamente organizada, que parecia pronta a assumir o controle da situação, era o partido comunista. Os militares esforçam-se por constituir uma nova direita, moderada, inclusivamente com a absorção da maior parte dos antigos salazaristas, mas são cada vez mais marginalizados. A ala esquerda promulga muitas reformas revolucionárias na perspectiva de uma sociedade ideal, em que o povo manda: nacionalizações, comissões do povo para toda e qualquer decisão, medidas sociais, etc. A nova Constituição de 1976 faz do país uma república democrática de direito. Embora não fossem realizadas muitas das promessas da Revolução, pode-se dizer que, com o fim da ditadura, os portugueses receberam a oportunidade de reagir, de dizer o que pensaram, que havia finalmente liberdade de expressão em Portugal.

Quando morreu o caudilho, também houve optimismo em Espanha, contudo, a situação era diferente. No período da “Transição Espanhola”, nome dado à passagem da ditadura a um Estado democrático e de direito, com o regresso à monarquia previsto por Franco, os partidos antes clandestinos/proibidos foram aceites, mas o aparato franquista e conservador continuou basicamente no poder, até à vitória eleitoral em 1982 do partido socialista.

4. A repressão

Se a Espanha tinha uma verdadeira ditadura militar, para Portugal foi utilizado às vezes o termo de ditadura civil, por ser considerado o regime salazarista menos fascista e menos repressivo do que o franquista. Não quero alongar-me sobre o grau de fascismo vivido em ambos os países, matéria já abordada por pessoas mais competentes do que eu, mas sim comentar brevemente a repressão de cada um dos sistemas.⁴

Como já se disse, a ditadura de Franco foi terrivelmente repressiva e cruel, e baseava-se numa violência política oficial, regulada por uma lei marcial e um sistema de justiça militar em vigor até 1962. Para os derrotados, que eram republicanos, democratas liberais, socialistas, comunistas, anarquistas, guerrilheiros, etc., foi como se a guerra continuasse: foram presos, fuzilados, reprimidos, castigados, postos em campos de concentração ou humilhados em trabalhos forçados, etc. A vingança dos vencedores foi muito longe: todos os fiéis da República e a sua família passaram a ser inimigos do regime e por isso não só banidos da vida profissional, social e política até muito tarde, como também foram vigiados continuamente pela polícia política, a Guardia Civil. A brutalidade policial (violações de mulheres, abusos físicos e psicológicos) e a tortura sistemática eram a norma. Até 1965 houve guerrilheiros perseguidos e mortos nas montanhas do interior espanhol e durante todo o franquismo era motivo suficiente para cumprir pena de prisão o uso em público da língua basca, galega ou catalã. Além disso, o culto ao Generalíssimo manifestou-se de forma vio-

⁴ O que nos dois países era bastante parecido era o controlo político e ideológico através de propaganda nos livros escolares e nos meios de comunicação, através da Igreja Católica e através das organizações paramilitares. Em Portugal havia a Legião Portuguesa e a Mocidade Portuguesa, que treinava os jovens dos 7 aos 14 anos na obediência, no culto do chefe e no dever militar e era inspirada nas juventudes fascistas alemã e italiana. Na Espanha havia formação dada pela "Falange Española" e pela sua Secção Feminina.

lenta e pública, porque o regime franquista quis humilhar os vencidos e deixar bem claro quem eram os vencedores. As vítimas do lado dos vencedores foram honradas e distinguidas e as famílias receberam subvenções e auxílios económicos, enquanto que as dos vencidos ficaram insepultas nas muitas fossas comuns. Como era um tabu falar da repressão franquista, ninguém ousava denunciar as muitas situações injustas. Tudo isto fez com que metade da população ainda vivesse no medo aquando da morte do caudilho e que o país estivesse quase tão radicalmente dividido em *duas Espanhas* como acontecia nos anos trinta.

Portugal, claro, não tivera Guerra Civil, nem lei marcial que autorizasse uma repressão semelhante. Tinha uma constituição democrática, pelo menos, na forma, porque de facto, os direitos e liberdades individuais estavam submetidos aos interesses do Estado. A maioria dos portugueses agradecia, inicialmente, a restauração da ordem no país pelo regime, mas ao passo que piora a situação económica, que há fome e que aumenta o controlo sobre a circulação das ideias, vai crescendo também a oposição, o que causa cada vez mais repressão. Daí que fosse criado uma polícia política que perseguia os opositores do regime, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado, uma evolução da Polícia de Vigilância e Defesa do Estado), que houvesse prisões de alta segurança apenas para presos políticos que sofreram em condições vergonhosas várias formas de tortura (a Cadeia do Aljube, o Forte de Peniche, o Forte de Caxias), que se abrissem campos de concentração em Cabo Verde para onde foram enviados muitos militantes comunistas, sindicalistas ou anarquistas (Tarrafal, o *Campo da Morte Lenta*, 1937-1945, e São Nicolau), e que a censura controlasse todos os meios de comunicação.

Pelos seus métodos de terror, repressão e cinismo, e pelo uso duma vasta rede de informadores do regime, chamados *bufos*, o fascismo salazarista conseguiu impor um regime de medo na esmagadora maioria do povo português: «Assim se espalhava, no seio da sociedade portuguesa, um clima de desconfiança e medo, criado pelo pressentimento da existência desses mesmos *bufos* e desses mesmos instrumentos de vigilância policial», observa a historiadora Irene Flunser Pimentel em *Vítimas de Salazar. Estado Novo e violência política* (Madeira e.a., 2007: 87), um estudo que dá conta de todos os aspectos da violência política exercida pelo regime, num intento de contrariar «a imagem dum regime de baixo teor de violência por oposição aos *verdadeiros* regimes fascistas» (Rosas, em Madeira: 21): censura, escutas telefónicas e violações de correio, informadores da PIDE, tortura, julgamentos políticos, saneamentos na função pública, deportação e exílio, campos de concentração, repressão na rua, fome, mortes violentes, etc.

Como já se mencionou, enquanto o franquismo se abriu mais ao mundo, o regime português fechou-se cada vez mais e com o surgimento dos movimentos independentistas em Angola, Guiné e Moçambique, Portugal entra numa fase totalmente diferente do seu vizinho. Procurou preservar as suas *províncias ultramarinas*, mantendo uma longa guerra em três frentes, que impediu o desenvolvimento económico, intelectual e científico do país. As guerras coloniais implicavam um longo serviço militar na África, o que aumentava o descontentamento na população. Ao aproximar-se a incorporação militar, milhares de jovens portugueses desertaram e fugiram clandestinamente do país. O regime reforçou a repressão, em Portugal mas também na África, onde reabriu o campo de Tarrafal para encarcerar os africanos que lutaram pela independência. Em 1968, Marcelo Caetano implanta bem algumas medidas que visam atenuar o cariz totalitário do regime, mas na prática pouco mudou.

No entanto, e apesar da gravidade da repressão, é preciso reconhecer que a Espanha sofreu muito mais com a ditadura de Franco que Portugal com Salazar/Caetano, e que as feridas foram mais e maiores do que em Portugal. Espanha teve uma ditadura sanguinária que implicou quase a metade da população, Portugal teve uma ditadura quase sem cemitérios que afectou muito menos gente.

5. A memória histórica

Na *Transição* espanhola, a democracia instaurou-se paulatinamente, mas uma das condições dos franquistas (hoje albergados no Partido Popular) para ceder o poder e garantir a paz tinha sido que se guardasse silêncio sobre os crimes da repressão. Por esse pacto, a guerra civil de Espanha foi, durante muitos anos, um assunto tabu, voluntariamente ignorado. Não houve debate sobre o tema, só este *pacto de silêncio*, sentido pelos vencidos como um *pacto de esquecimento*⁵. Nem no primeiro governo da democracia constituído por opositores do franquismo, o de Felipe González de 1982, se rompeu com essa política: o acesso aos arquivos e o direito à informação continuaram proibidos, não se tocou nos muitos *lugares de memória* dos vencedores: estátuas, placas nas ruas, nomes de instituições, etcétera. Este esquecimento institucional conduziu a um problema de identidade em muitos espanhóis nascidos depois de 1950: no ensino oficial foi-lhes inculcada a história oficial franquista, mas em casa ou noutros sítios ouviram, embora sempre à calada, posturas muito discrepantes. Essa geração de filhos e netos de vencidos começou a mexer-se a partir dos anos 90 para tentar saber finalmente o que aconteceu com os seus parentes desaparecidos. Querem descobrir a verdade e dizer em voz alta o que sempre foi calado, numa ânsia de resgatar as memórias individuais antes de que morram os protagonistas. Esta preocupação chegou aos principais meios de comunicação com a publicação de numerosos artigos e livros académicos nos quais se expõe abertamente a necessidade de prestar homenagem às vítimas do franquismo, e culminou no ano 2006, o do 70 aniversário do começo da Guerra Civil, que foi declarado por lei Ano da Memória Histórica. Esta lei opôs a direita e a esquerda espanholas em discussões acaloradas. A direita reprova à esquerda o facto de querer vingar-se, argumentando que o governo socialista abre feridas antigas e opõe mais uma vez as duas Espanhas. Finalmente, em Dezembro de 2007, foi aprovada a Lei da Memória Histórica, em reconhecimento do passado, conferindo direitos a todas as vítimas da Guerra Civil e do franquismo (BOE, 27/12/2007).

Portugal não teve um pacto de silêncio, bem pelo contrário, a liberdade de expressão foi a maior conquista que trouxe consigo a Revolução de 1974. Esta colocou logo «no centro dos seus discursos a memória dos oprimidos, dos perseguidos, dos torturados, dos humilhados, (...) isto é, a memória do antifascismo» (Rosas, em Madeira, 2007: 16). Com a iniciativa das massas, que saíram à rua, procedeu-se à

⁵ O sociólogo Salvador Cardús i Ros descreve a Transição como um processo de amnésia histórico e social, a invenção duma tradição política nova, até como uma grande mentira: "The Transition is, basically, a process of historical and social amnesia, and the invention of a new political tradition (the contradiction is valid). [...] The object that this sociology [of the Transition] need to come to terms with is, in effect, the manufacturing of a great lie – and I use the word in a sense that is free from any moral connotation – that had the politically laudable intention of turning the page from an authoritarian to a democratic regime without bringing about a political breakdown and, in the process, achieving the unheard of situation in which the dictatorship's juridico-political framework became the source of legitimacy for the new democratic model" (Cardús i Ros, 2000: 18-19).

destruição do núcleo duro do aparelho repressivo do regime deposto e surgiram as primeiras medidas de justiça política contra os seus responsáveis e colaboradores. Fernando Rosas (op.cit.: 17-18) enumera os resultados: o fim da PIDE, da Censura Prévia, das cadeias políticas, da PSP, MP, MPF, UN, etc. Contudo, explica o historiador, essa cultura revolucionária dominante vai normalizar-se: com o 25 de Novembro de 1975 e a institucionalização da democracia, há um declinar das grandes mobilizações, e com a revisão constitucional de 1982, «vai emergir uma espécie de contracultura de negação/revisão da memória» (*ib.*), com três manifestações principais: o esvaziamento prático de muitas medidas de justiça que se tinham obtido no pós 25 de Abril, o prolongado fecho de alguns arquivos essenciais à investigação histórica sobre o Estado Novo e suas instituições – foi só a partir de 1991 que se abriram os principais arquivos para os investigadores – e, em terceiro lugar, a construção progressiva de um discurso de revisão historiográfica acerca do Estado Novo enquanto regime.

Daí que se possa dizer que, mesmo sendo a situação muito diferente da espanhola, houve também em Portugal um certo silenciamento da verdade histórica depois do advento da democracia.

6. Repercussão na sociedade

Em Espanha, metade da população tinha tido problemas com a versão oficial da história; daí que uma vez dada a possibilidade de falar nisso, houvesse muita vontade de descobrir a verdade e até muita veemência em fazer isso: a memória explodiu e a consciência dos espanhóis foi alertada por livros, exposições, filmes e documentação numa proporção nunca vista. Organizaram-se numerosas associações e actividades, que não cabe enumerar aqui, e a questão suscitou discussões apaixonadas em todas as camadas da sociedade: sobre abrir ou não as fossas comuns e as valetas para onde foram atirados os fuzilados, sobre a retirada de estátuas equestres de Franco, sobre o destino do Vale dos Caídos, etc. Em Agosto de 2006, por exemplo, houve até uma “guerra” na secção de necrologia de vários jornais: inseriram-se notícias que rememoravam espanhóis mortos há 70 anos, repetindo frases como «assinado pela barbárie fascista» e «vítima das hordas comunistas». O tema da memória histórica está realmente omnipresente em Espanha.

Em Portugal, parece que durante muitos anos, o português médio não tinha a mesma ânsia de saber o que passou durante o Estado Novo, nem se preocupou com o período conturbado do pós-25 de Abril; o presente e o dia-a-dia eram-lhe mais importantes. É como se o povo português interiorizasse a versão oficial e aceitasse que não houve assim muitas feridas, coisa que os espanhóis descendentes dos vencidos nunca aceitaram. É apenas nos últimos cinco, seis anos que também em Portugal se tem assistido a um ressurgir do interesse pelo passado recente, a níveis muito diferentes.

É obvio que no mundo académico e do periodismo, o salazarismo foi sempre estudado e descrito⁶, – durante o EN pelos ideólogos do regime, depois por estudiosos mais objectivos –, mas constata-se que, volvidos mais de 30 anos sobre a Revolução, historiadores e jornalistas voltam a interessar-se não apenas pelo período em si, ou pela pessoa do ditador e a dos opositores ao regime mas também pelas instituições

⁶ Se se consultar a bibliografia da Biblioteca Nacional, encontram-se mais de 2500 entradas para os termos «salazarismo», «Salazar» e «Estado Novo». Uns autores especializaram-se no tema, como, por exemplo, Franco Nogueira (todos os livros na Atlântica Editora, Coimbra): *Salazar. A mocidade e os princípios* (1977). *Salazar. Os Tempos duros* (1977). *Salazar. As grandes crises* (1978). *Salazar. A resistência* (1984). *Salazar. O último combate* (1985).

do regime, como a PIDE, a Censura Prévía, a Mocidade Portuguesa, e disso testemunham as várias teses de mestrado e de doutoramento e os livros de divulgação baseados nelas. Saíram, por exemplo, os livros seguintes, provenientes de diferentes ideologias: Irene Flunser Pimentel, 2007, *A História da PIDE*, Temas e Debates; Irene Flunser Pimentel, 2007, *Mocidade Portuguesa Feminina*, Esfera dos Livros; João Madeira, Irene Flunser Pimentel, Luís Farinha, 2007, *Vítimas de Salazar. Estado Novo e violência política*, A Esfera dos Livros; Jaime Nogueira Pinto, 2007, *António de Oliveira Salazar. O outro retrato*, A Esfera dos Livros; Jaime Nogueira Pinto, 2007, *Salazar visto pelos seus próximos*, Bertrand; Joaquim Vieira, Maria da Conceição Rita, 2007, *Os Meus 35 Anos Com Salazar*, Esfera dos Livros; Zita Seabra (2007), *Foi assim. Os dois volumes da jornalista e investigadora Helena Matos, (2006), Ditador camponês da Beira. Salazar: a construção do mito, e Ditador camponês da Beira. Salazar: a propaganda*, Círculo de Leitores, esgotaram em pouco tempo. Já antes de 2000, o jornalista Fernando Dacosta tinha publicado obras, reeditadas recentemente, como *Máscaras de Salazar*, de 1997, Editorial Notícias, e reeditada em 2006 pela Casa das Letras; Fernando Dacosta, 2000, *Salazar – Fotobiografia*, Editorial Notícias; Fernando Dacosta, 2001, *Nascido no Estado Novo*, Editorial Notícias. No ano que corre, 2008, Frederico Delgado Rosa, neto de Humberto Delgado, publicou uma biografia do seu avô na Esfera dos Livros. Inês de Medeiros realizou em 2006 um documentário sobre as mulheres durante o EN, *Cartas a uma Ditadura*, e vai estrear-se no final do ano o filme do realizador Francisco Manso, *Assalto ao Santa Maria*, que conta a abordagem revolucionária do pacote pelo DRIL (Directório Revolucionário Ibérico de Libertação), chefiado pelo capitão Henrique Galvão em Janeiro de 1961. Francisco Teixeira da Mota está a ultimar uma biografia de Henrique Galvão, etcétera. Desde 2006, Salazar até tem uma página web, *Salazar, O Obreiro da Pátria*: www.oliveirasalazar.org/bibliografia.asp.

No mundo político, viu-se que o PCP decidiu, em Março de 2008, disponibilizar na Internet os mais de 600 números clandestinos do jornal *Avante!* publicados entre 1931 e 1974, querendo dar assim ‘uma contribuição indispensável para a explicação do que foi a ditadura fascista’ (<http://www.pcp.pt>).

As consequências do debate entre as distintas representações da memória histórica recente já se deixam ver na própria sociedade portuguesa. O facto de Salazar ser eleito em 2007, com 41% dos votos, a personalidade mais marcante da História de Portugal⁷, no programa de entretenimento da RTP1 *Os Grandes Portugueses*, que contava com a intervenção directa dos portugueses, é uma evidência notável desta revisão historiográfica. Os que defendem o ditador e o regime gostavam de ver um museu Salazar em Santa Comba Dão, terra natal do ditador.

Da parte dos opositores ao ditador, assiste-se hoje em dia a uma série de iniciativas que demonstram o medo perante o perigo da construção dum discurso revisionista, discurso que «frequentemente retoma [...] até o discurso estadonovista» (Rosas em Madeira: 20-21). Assim, chegou-se em 2007 a um acordo para a criação, no espaço da Fortaleza de Peniche, de um Museu da Resistência, destinado a actividades culturais de divulgação pública do regime salazarista, onde se pretende mobilizar esforços, visando promover o estudo, a informação e a recolha de documentação sobre as perseguições e violências perpetradas pela polícia política durante a

⁷ Deixou ao líder comunista Álvaro Cunhal o segundo lugar; o terceiro mais votado foi o cônsul português Aristides de Sousa Mendes. D. Afonso Henriques e Luís Vaz de Camões acabaram por ocupar os quarto e quinto lugares, respectivamente.

ditadura e o papel desempenhado pela Fortaleza de Peniche como estabelecimento prisional. Ao lado de pedidos mais generalizados para um museu da História do Estado Novo, a Associação dos Antigos Presos Políticos exigiu (1 de Julho de 2006), por sua vez, a recuperação do edifício do Aljube como local de memória da resistência ao fascismo, achando que o regime democrático para o qual eles contribuíram significativamente se mantém estranhamente desatento a este passado. Outra manifestação vem da URAP – a União de Resistentes Antifascistas Portugueses, que abriu recentemente uma página na Internet, visando «alertar para medidas que põem em causa as conquistas de Abril, denunciando actividades das forças reaccionárias, promovendo iniciativas de carácter democrático e antifascista». A associação levanta-se «contra uma reescrita da História, que quer branquear o regime fascista, reabilitar os seus mais responsáveis protagonistas e apagar o significado e os valores daqueles que mais lutaram para que seja livre Portugal» (www.urap.pt/index.php?option). O “Correio de Manhã” está a publicar (2008) com o jornal uma série, de uns 20 volumes, intitulado *Os anos de Salazar. O que se contava e o que se ocultava durante o Estado Novo*.

Vê-se, pois, que também em Portugal se acendeu a chama da curiosidade pela verdade histórica, mas mais tarde e duma maneira menos directa ou violenta que em Espanha.

7. A memória histórica na literatura

No que diz respeito à literatura, também se pode constatar uma diferença nos dois países vizinhos. Na literatura e na filmografia espanholas dos anos setenta e oitenta, a própria guerra civil e o regime franquista foram amplamente tratados por todos os autores de prestígio mas, a partir dos anos noventa, com o despertar do interesse pelo passado oculto e calado, vê-se que se publicam não apenas imensos livros de carácter académico, mas também romances que tratam o tema da memória histórica, fundamentalmente de duas maneiras. Por um lado, os escritores⁸ atrevem-se a descrever muito mais nitidamente o mundo do franquismo, povoado de pessoas a viverem em silêncio, na clandestinidade, homens e mulheres medrosos e humilhados que aprendem a dura tarefa de sobreviver com os traumas que afectaram quase exclusivamente os perdedores: fuzilamentos, encarceramentos, exílio, um férreo sistema de repressão que impediu a reinserção no mundo de trabalho e na sociedade, a contínua sensação de medo dos vencidos face ao pouco risco que correram os que exerceram a repressão, respaldados por um poderoso aparato policial-militar e o apoio moral da Igreja católica. Por outro lado, e isso é novo, escrevem-se romances que indagam como é que este período opera na vida dos espanhóis de hoje, romances que tratam do impacto do passado na sociedade actual, da falta de informação, romances que tematizam a necessidade de ir ao encontro da verdade, antes que seja tarde de mais e que morram os protagonistas.

Na literatura portuguesa pós-revolucionária, obviamente também houve muitos romances que se ambientam na ditadura salazarista⁹, até se pode dizer que a narrativa

⁸ São tanto os escritores da geração nascida antes da Guerra Civil, como Jorge Semprún, Juan Goytisolo, Josefina Aldecoa, como os autores mais jovens como Rafael Chirbes, Dulce Chacón, Ángeles Caso, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina, Manuel Rivas, Suso de Toro e muitos outros.

⁹ Segue aqui um número limitado deles: Almeida Faria: *Trilogia Lusitana*; Álvaro Guerra: *Café Central, Café República, Café 25 de Abril*; António Lobo Antunes, *A memória do elefante, O cus de Judas, O Fado alexandrino* e outros; Aquilino Ribeiro: *Quando os lobos uivam*; Augusto Abelaira: *O triunfo da morte, Quatro paredes nuas, O bosque harmonioso*; Fernando Dacosta: *O Viúvo*; Francisco Duarte Mangas: *Geografia sem medo*; José Cardoso Pires: *Balada da praia dos cães, Alexandra Alpha, Dinossauro exce-*

contemporânea portuguesa é muito histórica, mas, em geral, o Estado Novo não é o primeiro objectivo da narrativa, embora possa aparecer em surdina. O que verifiquei na minha pesquisa é que nos últimos cinco anos, há um vivo interesse pelo tema das guerras coloniais. Bem sei que a guerra colonial não é tema omisso da literatura portuguesa, basta pensar em Lídia Jorge, Álvaro Guerra, José Martins Garcia, Almeida Faria, Domingos Lobo e sobretudo em António Lobo Antunes, um escritor que regressa continuamente ao tema, num intento de consciencializar os portugueses de como a guerra afectou a sua geração. Contudo, agora é como se o tema explodisse em numerosos romances, diários, obras testemunhais e sítios web que rememoram as vivências de soldados em África, textos escritos por escritores, jornalistas ou protagonistas dos factos, como por exemplo os seguintes:

- Aguiar, Cristóvão de (2008). *Braço Tatuado*. Lisboa: Dom Quixote
- Brito, António (2007). *Olhos de caçador*. Lisboa: Sextante
- Cabrita, Felícia (2008). *Massacres em África*. Lisboa: A Esfera dos Livros
- Cardoso, General Silva (2008). *25 de Abril de 1974. A revolução da perfídia*. Lisboa: Ed. Prefácio
- Ferreira, José Pardete (2004). *O Paparratos. Novas crónicas da Guiné 1969-1971*. Lisboa: Ed. Prefácio
- Magalhães, Júlio (2008). *Os Retornados*. Lisboa: Esfera dos Livros
- Paredes, Margarida (2007). *O Tibete de África*. Porto: Ed. Ámbar
- Rebelo, Tiago (2008). *O Último Ano em Luanda*. Lisboa: Presença
- Ribeiro, General Gonçalves (2002). *A vertigem da descolonização*. Mem Martins: Inquérito
- Santos, Mário Beja (2007). *Diário da Guiné 1968-1969*. Edição conjunta Círculo de Leitores e Temas & Debates
- Vaz, Nuno Mira (2003). *Guiné 1968 e 1973*. Lisboa: Tribuna da História
- Vieira, António (2008). *Fim de Império*. Porto: Asa

Se tentarmos explicar esse interesse renovado, acho que se pode estabelecer um paralelismo com o que se passou em Espanha. É que, tal como a Guerra Civil foi o ponto crucial na política de Franco, em Portugal foram as guerras coloniais desencadeadas por Salazar que contribuíram para o fim da ditadura. O país tinha um sistema repressivo, mas a repressão e a violência atingiram um número restrito de vítimas¹⁰. A guerra colonial, pelo contrário, mobilizou mais de meio milhão de homens¹¹, jovens que foram enviados por dois anos para lutar nos *cus de judas* donde muitos, se voltaram, chegaram traumatizados. Trata-se de estudos interrompidos, de emigração forçada, de famílias desfeitas, de deserções e prisões, de toda uma geração adiada e isso envolveu a sociedade portuguesa inteira. O regime em si não causara os problemas ao português médio como causou ao espanhol médio e, por isso,

lentíssimo; José Saramago: *Levantado do Chão*; Jorge de Sena: *Sinais de Fogo*; Lídia Jorge: *O dia dos prodígios*, *A Costa dos Murmúrios*; Mário Carvalho: *Os alferes*, *Apuros de um pessimista em fuga*; Nuno Bragança: *Directa*; vários livros de Urbano Tavares Rodrigues e quase todas as obras de Manuel Tiago e de José Vale Moutinho.

¹⁰ Foram sobretudo os que se arriscavam na política que corriam perigo, mas de resto, e isso é a opinião da maioria dos portugueses, a vida durante o Estado Novo era aceitável. Se houve 2000 mortos em Portugal, o número em Espanha era de 200.000.

¹¹ Em Abril de 1974, andaria perto de 170 mil o número de efectivos militares nas frentes de combate de Angola, Guiné e Moçambique.

parece-me que se possa explicar a aceitação da revisão histórica em Portugal. Mas as guerras coloniais em África implicaram todos os portugueses. Além disso, como conta Lobo Antunes nos seus romances, os soldados que regressavam do serviço militar, encontravam pouca gente com quem pudessem falar sobre a sua *dolorosa aprendizagem da agonia*, porque quem não tinha estado nos locais da guerra não podia imaginar o que passaram os jovens recrutas, daí que muitos soldados nem sequer contassem à família o que viveram em África, silenciando os traumas, fantasmas assustadores que teriam de carregar durante a vida.

8. Conclusão

As vivências traumáticas têm de ser faladas, senão é como uma ferida com pus que não cura, e parece que, agora, em Portugal, é chegado o momento em que esse abcesso está a estourar. As pessoas querem contar o que sabem ou viveram. O facto de que cada vez mais as pessoas têm acesso à Internet facilita a publicação dessas vivências por quem não usaria os canais tradicionais de publicação (cfr. a chamada *Public History*, que está a ser aceite cada vez mais pelo mundo académico como fonte de informação).

Voltando à minha questão inicial quanto às semelhanças na atitude dos dois povos ibéricos durante e após a ditadura, creio que é preciso reconhecer que é difícil comparar os dois países porque afinal são duas situações diferentes. A memória histórica é vivida muito mais intensamente em Espanha que em Portugal por causa da intensidade da repressão franquista e do número de espanhóis atingidos. No entanto, em Portugal, constata-se um interesse renovado desde há uns dez anos, embora com menos evidência na vida diária do português médio. Assim, embora se registem diferenças, quando se trata de vivências compartilhadas por muitas pessoas que foram ocultadas, seja como ou por quem for, as atitudes não diferem muito: o silêncio tem de ser rasgado, o trauma tem de ser exorcizado. Parece-me que é isso que se constata agora em Portugal com o traumático fim do Império que foram as guerras coloniais.

Referências bibliográficas

- AGUILAR Fernández, Paloma (2004). “Guerra civil, franquismo, democracia.” em: *Claves de razón práctica* 140, marzo 2004: p. 24-33.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO, núm 310. 27/12/2007 (www.boe.es)
- CARDÚS I ROS, Salvador (2000). “Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain.” em: *Disremembering the dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. RESINA, Juan Ramón. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, p. 17-28.
- CARVALHO, Ana Margarida (2008). “À abordagem!” em: *Visão*, 1 de Maio de 2008: p. 113-118.
- PIMENTEL, Irene Flunser (2007). *A história da Pide*. Mem Martins: Círculo de Leitores. Temas e Debates.
- MADEIRA João, PIMENTEL Irene Flunser e FARINHA Luís (2007). *Vítimas de Salazar. Estado Novo e violência política*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- MAINER, José Carlos (2005). *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.
- ROSAS, Fernando (ed.) (1999). *Portugal e a Transição para a Democracia (1974-76)*. Lisboa: Edições Colibri.
- SARAIVA, José Hermano (1991). *Historia concisa de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- SOARES, Mário (2007). “Memória e política”. em: *Visão*, 8 de Novembro de 2007: p. 32.
- União de Resistentes Antifascistas Portugueses: www.urap.pt/index.php?option

Reciprocidades entre *Nova Lusitânia e Notícias Curiosas e Necessárias das Cousas do Brasil*

José Antonio Andrade de Araujo¹
Universidade Federal Fluminense

Palavras-chave: Análise de discurso, literatura comparada, literatura do século XVII

Resumo: A comunicação apresenta a análise comparativa de *Nova Lusitânia, história da guerra brasileira*, de Francisco de Brito Freire, publicado em 1675, e de *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*, de Simão de Vasconcelos (1668), revelando as reciprocidades entre as suas fontes. Essas obras são consideradas, sob o ponto de vista da bibliofilia, como duas das melhores obras impressas em Portugal no século XVII e uma resposta aos livros de Barleus, Marcgraf e Piso.

A leitura de *Nova Lusitânia, história da guerra brasileira*, de Francisco de Brito Freire, publicado em 1675, e de *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*, de Simão de Vasconcelos (1668), revela as reciprocidades existentes entre as fontes utilizadas pelos dois autores.

Francisco de Brito Freire escreveu *Nova Lusitânia* durante o período em que esteve preso na Torre de S. Gião, entre os anos de 1669 e 1675. O autor fez uma narrativa das guerras empreendidas pelos portugueses contra os holandeses, que desde o início do século XVII tentavam ocupar regiões brasileiras do Nordeste açucareiro. Freire focalizou apenas os embates ocorridos entre os anos de 1624 a 1638, embora estas guerras só tenham terminado com a expulsão dos holandeses em 1654. No início do livro, o autor relata a invasão da Bahia, em 1624, e as lutas que culminaram com a expulsão dos holandeses no ano seguinte. Em seqüência, narra a invasão de Pernambuco pelos holandeses, em 1630, e as sucessivas derrotas dos portugueses na Paraíba, Rio Grande do Norte e Alagoas. No fim do livro descreve a resistência dos portugueses na Bahia e a expulsão dos holandeses daquela região em 1638.

Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil, de Simão de Vasconcelos, embora tenha sido publicado em 1668, já era conhecido pelo público leitor desde 1663, quando foi publicado como introdução da *Crônica da Companhia de Jesus*, do mesmo autor.

A comparação de alguns trechos das duas obras e das fontes utilizadas pelos autores deixa evidente as reciprocidades existentes. Para esse trabalho utilizamos a recente edição de *Nova Lusitânia, história da guerra brasileira* (Freire, 2001) e a edição original das *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil* (Vasconcelos, 1668). Esta última opção se deve ao fato de existirem erros e omissões em relação à edição de 1668 nas edições recentes² das *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*, como já apontamos em trabalho anterior (Araujo, 2003).

¹ Doutor em Literatura Comparada, Universidade Federal Fluminense. E-mail: jose.araujo@ymail.com

² A *Crônica da Companhia de Jesus* teve duas segundas edições, quase simultâneas, em Portugal e no Brasil. A segunda edição portuguesa foi organizada por Inocêncio Francisco da Silva e publicada em 1865, em Lisboa. A edição impressa no Rio de Janeiro, sob a responsabilidade do cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, apresenta duas datas, 1864 e 1867, e, segundo Serafim Leite, é uma “edição defeituosa e

Iniciaremos a comparação com a descrição de Cabo Frio, que aparece no livro de Francisco de Brito Freire: “é promontório notável, mui venerado dos índios, pela fabulosa e antiqüíssima tradição de haverem habitado nele duas famílias, que trazidas por divino impulso da outra parte do mundo, povoaram toda a América” (Freire, 2001: 33). Simão de Vasconcelos ao discorrer sobre as informações dadas pelos índios a respeito da povoação da América, afirma que dois irmãos chegaram ao Brasil, em Cabo Frio, criando uma povoação, a primeira da América (Vasconcelos, 1668: 80-81).

Poucas páginas depois dessa descrição, Francisco de Brito Freire faz a pergunta “quais seriam os povoadores que deram princípio na América à geração humana?” (Freire, 2001: 35). A indagação guarda muita semelhança àquela formulada por Simão de Vasconcelos no que diz respeito à origem dos índios. As hipóteses apresentadas por Freire coincidem com as hipóteses relacionadas por Vasconcelos, ainda que ao fim optem por diferentes explicações. Além disso, as referências bibliográficas apresentadas por Freire, quando existem, são as mesmas de Vasconcelos. As hipóteses apresentadas por Freire são: gentes vencidas de Cartago; gente de Tróia; naturais da Fenícia; fabricantes frustrados da Torre de Babel (Freire, 2001: 35). Freire considera essas hipóteses “opiniões ridículas” e acha mais verossímil a hipótese da povoação por Ofir Indo (Freire, 2001: 35). Além desta hipótese, Freire relaciona mais três, cujas referências são iguais as que Simão de Vasconcelos relaciona para as mesmas hipóteses: frotas de Salomão; judeus das dez tribos; passagem de gentes e animais por estreito (Freire, 2001: 36).

A última hipótese apresentada por Francisco de Brito Freire é aquela que ele tem como “conjetura menos vã” e que aventava a possibilidade da passagem de pessoas e animais para o Novo Mundo através de um estreito. Vasconcelos, por sua vez, diz que tudo são opiniões e que cada um poderá seguir o que melhor lhe parecer (Vasconcelos, 1668: 100) e, acrescentando outra hipótese, indica a origem das gentes e animais na ilha de Atlântida e a sua passagem para a América através de um estreito.

A questão da origem dos índios da América não era uma novidade e já vinha sendo discutida desde o século XVI. Ronaldo Vainfas, no seu livro *Traição*, trata da polêmica entre Joannes de Laet e Hugo Grotius, ocorrida entre os anos de 1642 e 1644, sobre a origem dos ameríndios e que envolvia o ex-jesuíta Manoel de Moraes (Vainfas, 2008: 137-144).

Mesmo numa época anterior à fundação de uma história científica e crítica, que Anthony Grafton atribui a Leopold von Ranke, no século XIX (Grafton, 1998: 41 e ss.), a nota e a referência bibliográfica eram formas que o autor tinha para legitimar a sua posição. Todavia, esta atitude científica ainda não era um padrão como podemos constatar na carta do filósofo David Hume (1711-1776) endereçada a Walpole em que se desculpa por não ter incluído na sua narrativa as referências às fontes. Hume diz que “não teria custado nenhum trabalho” e confessa que foi “seduzido pelo exemplo de todos os melhores historiadores até mesmo dentre os moder-

incompleta” (Leite, 2000, v. 9: 176). Mesmo assim, apesar dos defeitos apontados, foi com base nela que a *Crônica* foi editada pela terceira vez em 1977. Nesta última edição, as notas marginais (glosas) da primeira edição, com referências bibliográficas, foram transformadas em notas de rodapé onde aparecem apenas as referências bibliográficas. As demais notas marginais foram suprimidas. Além disso, o texto dessa edição não reproduz a grafia de algumas palavras como no texto original, substituindo a letra maiúscula por minúscula. As *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil* teve uma nova edição em 2001, em Lisboa, pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses. Esta última edição apresenta, infelizmente, os mesmos erros e defeitos da edição de 1977 da *Crônica*.

nos, tais como Maquiavel, Fra Paolo, Davila, Bentivoglio” (Hume *apud* Grafton, 1998: 157). Diz ainda que a prática das notas “era mais moderna do que sua época, e uma vez tendo sido introduzida, deveria ter sido seguida por todo escritor” (Hume *apud* Grafton, 1998: 158). Essa afirmação de Hume induz Grafton a aventar a hipótese de que a nota crítica poderia ter surgido “uma geração ou duas antes da época de Hume – por volta de 1700, ou imediatamente antes” (Grafton, 1998: 158). Esta hipótese de Grafton é confirmada nas obras de Simão de Vasconcelos e na de Francisco de Brito Freire, através do uso de notas e referências bibliográficas (Araujo, 2004: 84).

Pouco adiante em *Nova Lusitânia*, na descrição da terra do Brasil, Freire apresenta como limites do território “ao norte o Rio das Amazonas, e o da Prata ao sul” (Freire, 2001: 37). Em nota ele descreve o Rio Amazonas apresentando a maior parte das referências utilizadas por Vasconcelos quando este descreve o mesmo rio Amazonas.

Na nota seguinte, Francisco de Brito Freire ao descrever o Rio da Prata, compara-o ao Amazonas: “como seu irmão segundo, nasce da própria mãe, no mesmo berço daquele profundíssimo lago. Do qual, para fertilizarem o sertão da América, quase no meio dele saem ambos opostos e divididos em diferentes braços” (Freire, 2001: 37). Da mesma forma, Vasconcelos escreve que o Amazonas, que é “quasi irmão em agoas, & potencia, chamado da Prata, por outro nome Paraguay. Dá este a mão ao Grão Parâ, naquelle grande lago, de que nascem” (Vasconcellos, 1668: 40). Vasconcelos apresenta uma citação ao *Theatrum Orbis*, tábua 19, que também é utilizada por Freire para encerrar sua nota: “*Post fluvium Amazonum, nulli totius terrarum orbis flumini magnitudine cedit.*” (Vasconcellos, 1668: 43; Freire, 2001: 37).

Francisco de Brito Freire explica a cor dos índios seguindo a idéia expressa por Vasconcelos, como veremos adiante, porém antes de abordar essa questão ele registra que “vivendo em igual distância do mesmo paralelo, aqueles [índios] e estes [negros] habitantes, uns são vermelhos, outros negros. Deixando o parecer dos que buscam a causa na descendência de Cam, porque foi do justo Noé desobediente filho” (Freire, 2001: 37), ou seja, Freire diz que abandona a explicação de que a cor dos índios e negros era consequência da desobediência de Cam, do qual seriam descendentes. Freire acata a tese de Vasconcelos sobre a cor dos índios, que ele praticamente reproduz:

dizem os professores da Filosofia que nasce da quentura, depois convertida em natureza. Assim os primeiros homens que na África ou na América degeneraram de brancos foram pelo curso do tempo queimando-se ao ardor do sol e adquirindo mais cáldo e mais intrínseco temperamento. Ainda que o espaço de uma vida não era para mudar de todo a cor, a mudou em parte. Vieram depois os filhos destes, em que se transfundiram outros graus de calor mais intenso. Nos netos outros, e outros e outros mais em que os mais descendentes. Com que tiveram causa bastante para a diferença da cor, conforme o temperamento do clima. Que por ser na Etiópia mais quente, são negros os de Angola; e por ser na América menos cáldo, são vermelhos os do Brasil. (Freire, 2001: 37-38)

Esta afirmação de Freire coincide com a tese de Vasconcelos de que a cor vermelha dos índios do Brasil procede do calor convertido em natureza (Vasconcellos, 1668: 111). O detalhamento dessa conversão em natureza é precedido da informação de que é “cousa que atégora não achei em Autor algum por mais dili-

gencia que fiz” (Vasconcellos, 1668: 111) e “que atégora não achei explicada em liuros” (Vasconcellos, 1668: 112).

A tese de Vasconcelos sobre a cor dos índios, da conversão do calor em natureza, de forma hereditária, foi proposta cerca de duzentos anos antes das teorias científicas de Darwin (de 1858) e de Mendel (de 1865) sobre o assunto. Foi esta tese, na época inédita, que Freire incorporou ao seu livro com a informação de que provinha de “professores da Filosofia” sem, no entanto, indicar o nome desses professores.

Merece destaque também a menção ao caráter vingativo dos índios feita por Freire (Freire, 2001: 42) ao descrever os seus hábitos e costumes, muito similar ao relato de um caso narrado por Vasconcelos (Vasconcellos, 1668: 127).

Ainda sobre os índios, ambos os autores concordam que o seu comportamento e modo de vida levaram os espanhóis, logo que descobriram a América, a considerar que não eram racionais e, dessa forma, incapazes dos sacramentos, tal como os animais. Nesse sentido, Vasconcelos e Freire relatam, de forma muito próxima, o uso da carne dos índios para a alimentação dos cães (Freire, 2001: 42; Vasconcellos, 1668: 164). Neste caso, Vasconcelos e Freire utilizaram as mesmas fontes como referência: o capítulo 33 da *História Geral das Índias*, de Bartolomeu de las Casas, e o capítulo 33, f.100, da *Crônica da Província do México* (Vasconcelos) ou *História de México* (Freire), do frei Agostinho de Avila³. Sobre o livro de las Casas, Freire acrescenta que: “os castelhanos, abominando com modéstia católica tão irracionais e desumanas atrocidades, negam ser este o autor deste livro; e afirmam que a ímpia cavilação de seus inimigos hereges o compusera e publicara em nome daquele prelado, para o mundo lhe dar mais crédito” (Freire, 2001: 42).

Tratando do dilúvio encontramos mais uma coincidência, pois ambos os autores indicam a mesma referência bibliográfica para outros dilúvios posteriores ao de Noé: a *História geral das Índias*, de Antonio Herrera, tomo 3, dec. 5 (Vasconcellos, 1668: 87; Freire, 2001: 43).

Vasconcelos ao tratar dos limites da terra do Brasil, estabelecidos pelo tratado de Tordesilhas, mostra que, dependendo da generosidade do compasso do cosmógrafo, a extensão do território poderia ir do rio Amazonas até o rio da Prata, utilizando-se trinta e cinco graus, ou até a baía de S. Mathias, utilizando-se quarenta e cinco graus. Vasconcelos relaciona como referências para a extensão de trinta e cinco graus: *Theatrum orbis*, na tábua do Brasil; Gotofredo, na *Arcontologia Cósmica*, folhas trezentas e dezoito. Como referência para quarenta e cinco graus Vasconcelos apresenta: Maffeo, no livro segundo da *História das Índias*; Orlandino nas *Crônicas da Companhia de Jesus*, liv. 9, n. 86; Pedro Nunes, nos cap. 1, 2, e 3 do *Roteiro do Brasil* (Vasconcellos, 1668: 23-24). Vasconcelos descarta a opinião de Guilherme Piso, na *História Natural do Brasil* (1648), que no livro 1 estabelece a extensão em vinte e quatro graus (Vasconcellos, 1668: 21). Freire relaciona essas mesmas referências, em nota, quando trata dos limites do Brasil (Freire, 2001: 52), incluindo a referência à obra de Guilherme Piso.

Ao descrever a costa do Brasil, Simão de Vasconcelos classifica o rio S. Francisco como o terceiro rio da costa, abaixo apenas do rio Amazonas e do rio da Prata que considera seus irmãos por terem origem na mesma lagoa: “Seu nascimento he daquella famosa alagoa feita das vertentes de agoas das serranias do Chilli, &

³Vasconcelos e Freire devem estar fazendo referência a: DAVILA Y PADILLA, Augustin. *Historia de la fundacion y discurso de la prouincia de Santiago de Mexico*, cuja segunda edição foi publicada em Bruxelas, por Iuan de Meerbeque, em 1625, conforme catálogo da Biblioteca Nacional de Espanha (<http://www.bne.es>).

Perù, donde dissemos procediaõ os dous principaes rios, Grão Parà, & da Prata” (Vasconcellos, 1668: 49). Relata ainda que:

He nauegael este rio atè 40. legoas pella terra dêtro: no fim destas se vé precipitar aquelle mar de agoas, de altura medonha, com tão grande estrondo, que atroa os montes, & ensurdece a gente: chamão vulgarmente a este precipicio, Cachoeira, & a outro semelhante que faz o rio Nilo, despenhandose de altissimos montes com todas suas agoas, chamãrão os antigos Cataracta, ou Catarrata. (Vasconcellos, 1668: 50)

Vasconcelos prossegue afirmando que noventa léguas acima da cachoeira existe um sumidouro por onde o rio desaparece e que doze léguas adiante reaparece na superfície. Nesse ponto, lembra a fábula que dizia “que o rio Alpheo se introduzisse por debaixo da terra em busca da fonte Arethusa” concluindo que o “que alli foi fabula, aqui he pura realidade da natureza, & hũa monstrosidade maior” (Vasconcellos, 1668: 51). Compare-se agora esses trechos com a descrição de Freire sobre o rio S. Francisco:

776 Da origem lhe não sabemos. Dizem que nasce das vertentes daquelas mesmas serranias donde nasce juntamente o das Amazonas e o da Prata, com que em terceiro lugar celebramos este pelo maior da América lusitana. [...]

777 Quarenta léguas pela terra dentro se precipitam juntas todas as suas águas, de uma estupenda rocha, com ruído tão estrondoso, que se ouve muito distante. Não se ilustrando só com a singular monstrosidade desta catarata (que já advertimos chamar-se vulgarmente cachoeira), o enobrece mais portentosa maravilha, depois que, penetrando dez jornadas ao sertão, abre outra rocha medonha tamanha boca, que sorvendo a este rio inteiro, corre subterrâneo por um sumidouro cavernoso sem tornar-se a ver em distância de doze léguas, de onde, rebentando de novo o nosso Alfeu brasilico, continua seu curso tão caudaloso como antes. (Freire, 2001, p. 244-245)

A referência que faz Francisco de Brito Freire ao rio São Francisco como “Alfeu Brasilico” é importante, uma vez que não encontramos até agora nenhuma publicação anterior às *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*, que utilize o nome de Alfeu, personagem mítico presente na poesia *Metamorphoseon*, de Ovídio Nasao, para designar o rio São Francisco. Diz o mito que Alfeu, deus do rio de mesmo nome, apaixonado pela ninfa Aretusa, persegue-a. Para a sua proteção Aretusa é transformada em fonte e Alfeu, por paixão, mergulha na terra para misturar suas águas às da Aretusa (Brandão, 2004: 260). Assim, o uso do nome Alfeu para designar o rio S. Francisco transforma-se numa prova, a ser adicionada às várias coincidências apontadas entre as duas obras.

Podemos concluir que Francisco de Brito Freire, em *Nova Lusitânia*, utilizou como fonte *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*, de Simão de Vasconcelos, num processo de seleção e combinação, resultado de um “complexo sistema de escolhas, orientadas por algum tipo de valor” (Ribeiro, 1996: 42) que constituem a teia de reciprocidades que entrelaçam essas duas obras.

Referências bibliográficas

- ARAÚJO, José Antonio Andrade de (2003). O discurso do Paraíso na América e as leituras de Simão de Vasconcelos. In: 2º Congresso da História do Livro e da Leitura no Brasil, Campinas: Associação de Leitura do Brasil. *Comunicação...* 9p.
- _____. (2004). *A construção do Paraíso: o discurso milenarista de Simão de Vasconcelos*. Niterói-RJ, 2004. 201p. Tese (Doutorado em Letras – Literatura Comparada) – Insti-

- tuto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ. Acompanha CD: Notícias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil, P. Simão de Vasconcellos, Edição diplomática elaborada por José Antonio Andrade de Araujo, 2004.
- BRANDÃO, Junito de Souza (2004). *Mitologia grega*. 18ª ed. Petrópolis: Vozes. 3 vols. Volume I.
- FREIRE, Francisco de Brito (2001). *Nova Lusitânia, história da guerra brasileira*. São Paulo: Beca Produções Culturais. (1ª ed. 1675)
- GRAFTON, Anthony (1998). *As origens trágicas da erudição*: pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Campinas: Papyrus.
- LEITE, Serafim (2000). *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia. 10 vols. (Edição *Fac-Simile* da publicação original de 1938-1945).
- RIBEIRO, Luis Filipe (1996). *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF.
- VAINFAS, Ronaldo (2008). *Traição*: um jesuíta a serviço do Brasil holandês processado pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras.
- VASCONCELLOS, Simão (1663). *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*: e do que obrarão seus filhos nesta parte do Novo Mundo. Lisboa: Oficina de Henrique Valente de Oliveira.
- _____. (1668). *Noticias curiosas, e necessarias das cousas do Brasil*. Lisboa: Oficina de Ioam da Costa.
- _____. (1864). *Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil*. 2ªed. Rio de Janeiro: Typografia João Ignacio da Silva.
- _____. (1865). *Chronica da Companhia de Jesu do Estado do Brasil*. 2ªed. Lisboa: A. J. Fernandes Lopes. 2 vols.
- VASCONCELOS, Simão (1977). *Crônica da Companhia de Jesus*. 3ªed. Rio de Janeiro: Vozes. 2 vols.
- _____. (2001). *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses – CNCDP. Introdução de Luis A. de Oliveira Ramos.

Portugal, a Europa e a Lusofonia no pensamento estratégico do Padre Manuel Antunes

José Eduardo Franco

Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa

Ana Filipa Isidoro da Silva

Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa

Palavras-chave: Manuel Antunes, globalização, Europa, Lusofonia, Portugal

Resumo: Padre Manuel Antunes (1918-1985) deixou expresso em artigos e entrevistas uma reflexão própria sobre a lusofonia no contexto do seu pensamento sobre a identidade portuguesa e sobre o lugar de Portugal na Europa e no processo de globalização em curso.

A nossa comunicação pretende apresentar as grandes linhas do pensamento deste jesuíta em torno da importância estratégica de valorizar o capital da Língua Portuguesa na era pós-colonial e na perspectiva da integração portuguesa na Europa. Esta apresentação incide numa análise das propostas antunianas sobre a questão da lusofonia, tendo em conta o papel de Portugal na Europa e no mundo com a reflexão sobre a nova fase em que a Europa se encontra, traduzida na procura de uma unidade perdida.

Na história dos povos nunca é demasiado tarde para realizar certos desígnios que a própria história indica e que estão inscritos no seu cerne se até ele se conseguir chegar...

(Antunes, 2005: 29)

1. Considerações preliminares

Na sequência da Revolução dos Cravos de 1974, da perda do Império e do regresso de Portugal, depois de seis séculos de diáspora, confinado ao seu pequeno “rectângulo europeu”, multiplicaram-se e diversificaram-se as vozes de intelectuais que sentiram a necessidade de repensar a identidade portuguesa no novo contexto de democracia e de despojamento dos territórios ultramarinos que deram origem a novos Estados independentes. Manuel Antunes contribuiu para a proliferação daquela que designamos como a sendo a nova *literatura sobre a identidade nacional* que, desde Eduardo Lourenço (1978), passando por Fernandes Fafe (1994), José Gil (2005) até aos mais recentes livros de Miguel Real (2008), Guilherme d’Oliveira Martins (2007) e Manuel Clemente (2008), têm pensado e repensado a nossa identidade enquanto comunidade de destino agora no quadro europeu.

Além de outros textos dispersos de Manuel Antunes, ficaram célebres aqueles artigos reunidos em livro no ano de 1979 sob o título significativo *Repensar Portugal*, sobre o qual alguns admiradores, como Lindley Cintra, teriam dito que deveria ser uma espécie de manual de que os nossos políticos não deveriam prescindir.

O que foi escrito de forma lúcida neste pequeno grande livro e em entrevistas várias, nomeadamente, na que foi concedida ao jornalista e escritor Fernando Dacosta, em 1978, e publicada no *Diário de Notícias* (que, neste artigo, transcrevemos em anexo), servirão de fonte para apresentar e analisar os temas interligados de Portugal, da lusofonia e da Europa no pensamento estratégico deste jesuíta.

2. Um mestre ao serviço da palavra

Padre Manuel Antunes (1918-1985) foi um exímio mestre. Marcou a vida de milhares de estudantes da Faculdade de Letras de Lisboa que, ao longo de mais de um quarto de século, passaram por esta faculdade¹. A sua memória continua viva e a iluminar o caminho de quantos o conheceram, ouviram e leram. Além de excelente humanista, disponibilizava-se para todos os que o procurassem. Era uma personalidade muito voltada para os problemas dos homens e da humanidade.

Homem de pensamento aberto, Padre Manuel Antunes foi um diligente difusor da liberdade enquanto valor espiritual e social. Escreveu sobre os mais variados temas na revista *Brotéria*, de que foi director, desde Crítica Literária, Cultura, Filosofia, Estudos Clássicos e Educação passando por Política, Teologia e Economia. Muitos destes seus artigos, cerca de 252, foram assinados sob vários pseudónimos (124 no seu total), essencialmente por dois motivos: em primeiro lugar, devido à necessidade de redigir as suas ideias de forma livre, o que representava, por vezes, uma incompatibilidade com a censura do Estado Novo; e, em segundo, porque tinha de preencher lacunas de textos sobre áreas diversas de que a revista dispunha em secções distintas².

Porque se tornou numa referência na nossa cultura, Manuel Antunes foi devidamente homenageado no ano 2005, ano da comemoração dos vinte anos *post mortem*. Houve diversas iniciativas que pretenderam marcar e relembrar esta figura de pequena e frágil fisionomia mas de elevado pensamento. De entre elas lembramos o Congresso Internacional *Padre Manuel Antunes: Interfaces da Cultura Portuguesa e Europeia* e a edição crítica da *Obra Completa de Padre Manuel Antunes*, que está a ser publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian. Compreendendo um total de 14 volumes e baseada em sete áreas temáticas, *Theoria: Cultura e Civilização* (tomo separado em volumes: Cultura Clássica, Filosofia da Cultura, História da Cultura); *Paideia* e Sociedade; Política e Relações Internacionais; Religião, Teologia e Espiritualidade; Estética e Crítica Literária; Correspondência e outros textos; Biografia Ilustrada; esta obra procura ser a imagem de Manuel Antunes no seu universal.

Na verdade, pautado por um espírito dialogal e aberto ao que é novo e atento aos problemas e questões que eram levantadas na sua época, Padre Manuel Antunes procurava informar-se sobre a actualidade, observando e adaptando as novidades e ideias às exigências da sua realidade vivencial. Além de ser um arguto problematizador, procurava encontrar respostas/ soluções para os problemas do país e do mundo. Uma das suas maiores preocupações centrava-se no domínio político: por um lado, confrontado com a queda do regime político ditatorial; por outro, deparando com a integração de Portugal na Europa. No que diz respeito a este último tópico, Manuel Antunes reflectia sobre a ideia de Europa e do papel que Portugal poderia desempenhar enquanto membro da UE e enquanto periferia do centro progressivo do seu continente.

Um outro tema que aprofunda é a projecção da língua portuguesa no mundo, uma vez perdido o império ultramarino moderno.

¹ Em 1957, Padre Manuel Antunes foi convidado por Vitorino Nemésio a leccionar na Faculdade de Letras, onde permaneceu até ao ano 1983.

² Vide o prefácio de José Eduardo Franco à obra de ANTUNES, 2005: 7-8.

3. Portugal e a Europa: integração e papel

Com a passagem de um regime ditatorial para a democracia, Antunes sente a necessidade de (re)pensar Portugal do ponto de vista interno e da sua projecção para o exterior. Toma consciência de que é nos momentos das grandes revoluções, antecedidas ou seguidas de momentos de crise, que o país procura encontrar a sua identidade. No contexto da revolução, Manuel Antunes lembra ao povo português que é imperioso abandonar a euforia e passar à acção: “A hora lírica está a passar. Começou a suceder-lhe a hora da acção. Importa, é urgente mesmo, que ela seja acompanhada pela hora da reflexão.” (ANTUNES, 2005: 39) Aponta como solução um regime político democrático:

Porque quem diz democracia diz, nestas paragens ocidentais, reinado da opinião e das ideias mais fortes, das iniciativas mais eficazes e das responsabilidades mais conscientemente assumidas, dos conflitos mais abertos e da sua solução arbitral pela Lei soberana, emanção, por sua vez, da vontade ainda mais soberana do Povo. (ANTUNES, 2005: 84)

A par desta problemática interna, Portugal é confrontado com uma outra que diz respeito à sua integração na comunidade europeia. Padre Manuel Antunes considera esta integração na Europa como uma possibilidade para o seu país se desenvolver e, assim, sobreviver enquanto povo:

A Europa é o continente da universalidade pela sua ciência, a sua técnica, a sua cultura. A Europa é o único continente que, tendo tido tantas experiências de divisão conflitual, quase mortais, poderá, graças à sua unificação a todos ou a quase todos os níveis, constituir para os outros continentes divididos experiência válida de como se pode chegar à unidade. A Europa é o único continente verdadeiramente moderno – apesar da sua designação de «velho» – que é possuidor de experiências fecundas que poderão ligar o remoto do passado ao remoto do futuro, sem cataclismos, sem traumatismos de dominação, sem ambições de restauração de um estado de coisas ainda não muito longínquo. A este respeito, a sua ausência de voz decisiva nos negócios do Mundo, ao longo dos últimos decénios, terá servido de cura pelo silêncio. (ANTUNES, 2005: 60)

Numa Europa mais amadurecida, no sentir de Antunes, cumpre aos políticos portugueses o retomar as suas raízes expansionistas e dirigir o leme “para a integração europeia”.³

À semelhança dos lusofonistas utópicos, como Fernando Pessoa e Agostinho da Silva, Manuel Antunes, com o seu *realismo utópico*⁴ – isto é, o uso racional da utopia como estratégia psicológica de mobilização de vontades e fortificação da psicologia colectiva em ordem a atingir um fim concreto como fazia o outro grande jesuíta Vieira, destaca e distingue o período dos descobrimentos como o grande momento da nossa História. Este é um ponto de chegada, de revelação e de grande partida. É, de facto, o tempo em que nos revelámos como construtores de universalidade, os fautores da primeira globalização. Nas suas mesmas palavras:

³ Vide em particular o artigo de José Eduardo Franco intitulado “Ideia de Europa e de Globalização em Manuel Antunes” in FRANCO e RICO, 2007: 420.

⁴ Nas palavras de Manuel Antunes, “sem um mínimo de utopia, as sociedades humanas em geral e a sociedade portuguesa em particular ou caem na greve dos braços caídos ou entram pelo labirinto de todos os maquiavelismos e oportunismos ou, mais gravemente ainda, sentam-se à beira-nada, esperando, num desespero tranquilo, a própria morte.” (vide ANTUNES, 2005: 33)

A gesta dos descobrimentos com as suas páginas de glória e as suas sombras de destruição, própria e alheia, foi a unificação do Globo – que obra dos portugueses –, foi a adaptação aos mais diversos climas e aos mais diversos costumes, foi a assimilação – profunda ou apenas superficial – das culturas mais heterogêneas, foi a missionação como transmissão daquilo que julgávamos possuir de melhor – a mensagem de Cristo –, foi a ausência, senão total, pelo menos acentuada de preconceitos raciais, em contraste nítido com os outros povos que nos seguiram no encaço pelas rotas do Globo. (ANTUNES, 2005: 59)

Surge, assim, a necessidade de repetir este engenho e unificar a Europa, tarefa que Portugal parece ter meios muito próprios e eficazes para conseguir concretizá-la. País pequeno e periférico, Portugal conseguiu aglomerar e assimilar as diferentes culturas, ao invés de segregá-las e impor-lhes o seu *modus vivendi*. É seguindo este modelo e tomando como paradigmas o Império Romano, a *Christianitas Medioevalis* e a cultura e racionalidade do povo grego, que a unificação da Europa poderá ser possível e efectiva, segundo Manuel Antunes.

Embora sem suspender o juízo crítico, Antunes revisita a abertura do mundo que marcou o dealbar da modernidade como obra pioneiramente portuguesa e como tal muito valorizada em termos de história da humanidade. A melhor marca genética da nossa identidade é então plena e activamente manifestada: “o sentido da universalidade” que estaria já “inscrito na nossa história desde a Idade Média”. A prova está em grandes homens de carácter universal que demos à Europa e ao mundo como Santo António de Lisboa e Pedro Hispano. Esta vocação para a universalidade, que na génese teria sido impressa na nossa identidade pelo cristianismo, é o “fio de Ariana” que une os momentos e os membros dispersos, os *disiecta momenta* e os *disiecta membra* da nossa história, nestas expressões características que Manuel Antunes gostava de repetir. Universalidade e adaptabilidade são traços do modo de ser português que marcaram um modo de colonizar.

Além disso, o facto de Portugal ter sido o primeiro país a edificar um Império ultramarino moderno e o último a perdê-lo, ilustra a ideia de Manuel Antunes de que “trata-se da história de um país que tem sido excepção” (ANTUNES, 2005: 38). Manteve vínculos com outros povos por meio de um ideal que procura a humanização, sem nunca ter perdido a sua própria identidade. Este modo de relação com os povos que entraram na alçada da colonização portuguesa produziu mais integração do que separação, mais miscigenação do que segregação rática e, em última e melhor expressão cultural, um “sentido ecuménico que liga e deve ligar cada vez mais as duas componentes de fundo que são a diversidade e a unidade”. (ANTUNES, 2005: 59)

4. A Lusofonia como património, como poder e como utopia

Regressado e reduzido praticamente ao seu território originário, com a queda do império do Ultramar português, Manuel Antunes vê nesta mudança uma nova oportunidade para o país⁵. Repensa a nova estratégia de afirmação de Portugal na Europa e no mundo, com base na rentabilização do capital-língua e do capital-cultura, espalhados no puzzle multicolor das culturas lusófonas. Reconsidera ainda

⁵ O autor lembra que este momento só será oportuno se Portugal não se fechar sobre si mesmo. Nesse caso seria um autêntico desastre: “neste rectângulo do ocidente «ibérico», isolados e bisonhos, reduzidos a uma miséria carpideira, prefácio obrigatório de uma outra dependência incomparavelmente mais onerosa” (ANTUNES, 2005: 59-60).

o seu *modus colonizandus*, isto é, o modo como poderá beneficiar da sua relação com os outros povos: “A língua como veículo da cultura, como expressão de uma maneira de ser, de estar no mundo, que é a nossa e que deixámos um pouco por toda a parte.”⁶ A língua representa o capital de mais-valias que o país conserva e que provém da sua história de contactos e relações que estabeleceu com outros povos, sob o ponto de vista linguístico, cultural e económico. Merece especial menção o papel que Portugal teve na edificação da nação brasileira. Manuel Antunes toma esta ideia como ponto-referência para valorizar a posição estratégica do país no eixo atlântico.

O pensador jesuíta é um daqueles que, sem dúvida, contribuíram com o seu pensamento para o ideário, ultimamente em grande fase de afirmação, de continuar a velha presença e ascendência de Portugal no mundo, ou melhor, em povos e culturas de quatro continentes através da língua e de traços da memória cultural. Muito na linha do que têm defendido autores lusofilistas como Fernando Cristóvão. Este autor e fundador do ICALP, no seu recentíssimo livro *Da lusitanidade à lusofonia*, propõe o conceito de “língua património” como factor unificador fundamental e, até, caracteriológico de uma comunidade estratégica de povos e culturas lusófonas, qual materialização da utopia do Quinto Império pela construção de uma comunidade alargada pelo fio da língua. Escreve Fernando Cristóvão, atribuindo um poder unificador e diferenciador à língua, enquanto ponto nodal de identificação cultural e de construção de sentido e de mundividência:

E é na língua, através da sua forma escrita, em especial, que esse património se vai explicitando, encadeando e transmitindo, reforçando a unidade e a coerência. Até porque, como explicam os linguistas, cada língua possui mundividência própria no entendimento da realidade, modelando a percepção da vida e dos acontecimentos, articulando a sua estrutura com formas gramaticais próprias de tipo sintáctico ou morfológico, distinguindo ou ignorando modos de dizer, criando uma coesão entre os que a têm por sua, e marcando uma fronteira em relação aos outros. (CRISTÓVÃO, 2008: 69-70)

Nesta linha, Manuel Antunes, situa-se na corrente daqueles autores portugueses que atribuem um extraordinário valor histórico e patrimonial à Língua Portuguesa, a nossa melhor herança capaz de dizer e prolongar no tempo a dimensão universalista, o nosso desígnio/desejo mítico de ter um papel importante na cena mundial.

De facto, desenvolvemos e aperfeiçoámos uma língua de dimensão universal capaz de ser o liame unificador e de nos garantir posteridade cultural e memorial com relevância para muitos povos no mundo. De algum modo desorientados com o processo brusco de descolonização ocorrido a seguir ao 25 de Abril, Manuel Antunes vem recordar qual a nossa maior riqueza – tema explorado na entrevista que concedeu a Fernando Dacosta em 1978 – uma vez perdida a nossa presença no mundo através do império: “a língua e a cultura”. Não tem dúvidas em prognosticar que, “dentro de alguns anos (...) ela [a Língua Portuguesa] será uma das grandes línguas universais”.⁷

Naturalmente, como senhor de um pensamento prospectivo já revelado nas suas reflexões sobre política internacional na revista *Brotéria*, Manuel Antunes atribui a esse país-continente, que é o Brasil, o papel decisivo no crescimento do interesse

⁶ Veja-se a p. 12 deste artigo em que transcrevemos a Entrevista concedida por Manuel Antunes a Fernando Dacosta e publicada no dia 10 de Junho de 1978 com o título “Uma das Línguas Universais”.

⁷ Cf. no anexo deste artigo, p. 11.

internacional pela língua portuguesa: “o seu interesse pelo português não é só por ele em si, mas também pelo facto de ele ser a língua de um continente como o Brasil”.⁸

Tendo em vista o contexto e o panorama das relações internacionais, Manuel Antunes recorda a importância do surgimento de um grupo de nações denominadas de “povos mediadores”. A sua função seria, como a própria palavra indica, a de ligação/entrecruzamento de todos os povos, estabelecendo pontes de diálogo e de entendimento que são imprescindíveis. Portugal encerra em si todas as condições favoráveis para assumir este estatuto. Para além disso, Manuel Antunes considerava que semelhante tarefa deveria ser cumprida por povos mais “pequenos do que grandes”.

Esta ideia que o autor tem de que Portugal cumpre todos os requisitos para assumir tão relevante papel na Europa e, por extensão, no mundo, vai, de algum modo, ao encontro do ideal e preocupações que Padre António Vieira e demais utopistas nacionais formularam sobre o seu país. Também para estes últimos Portugal é o país de eleição capaz de ser mediador e pacificador do mundo, qual representação do Quinto Império.⁹

5. Considerações finais

Manuel Antunes aposta na criação de uma comunidade lusófona forte como um dos projectos estratégicos para que Portugal possa recuperar e desempenhar papel relevante no mundo em favor do concerto dos povos na era da globalização.

O seu amor evidente a Portugal não significa, todavia, desinteresse pela humanidade, mas compreende a valorização universalista da vocação portuguesa ao serviço dos homens todos o que lhe confere uma abertura universalista que é dada pela sua pertença portuguesa enquanto nação fatora da unificação do mundo.

O sonho de um Portugal pós-colonial que ainda possa desempenhar um papel importante na cena mundial – agora não em termos de poder consolidado em vastos territórios mas em termos de património imaterial como é a língua usada por milhões de falantes – foi acalentado por muitos intelectuais e políticos que procuraram repensar o nosso país após o 25 de Abril. Manuel Antunes é um desses (re)pensadores da nossa identidade lusitana e agora em adjectivação mais estendida – lusófona. Poder-se-á ver aqui uma extensão, através do poder da língua, do projecto imperial português, como muitos quererão? Ou está aqui patenteada uma nova ideia de pátria que reúna uma comunidade de nações em torno de uma língua comum falada, consubstanciando uma pátria alargada na linha de Fernando Pessoa e da sua utopia quinto-imperialista recriada agora em termos linguísticos e culturais? Sem dúvida as contínuidades existem, e as rupturas também em termos ideológico e até em termos de novidade utópica. Manuel Antunes não recusa a utopia nem o passado, antes retoma-o, valoriza-o e recria-o naquilo em que ele possa, realisticamente, ambicionar de modo a contribuir para a edificação de novas relações entre os homens num mundo cada vez mais globalizando e sedento de paz e concórdia. Este é o ideal subjacente ao pensamento antuniano que procurava conciliar até os contrários numa concórdia nem sempre fácil. Ele está convicto, na linha da mais universalista tradição utópica portuguesa, que o nosso país, a nossa cultura e até o nosso modelo colonial são os que estão mais preparados para cooperar na edificação de um homem novo e de uma sociedade mais plural, mais ecuménica, mais inclusiva e repetidora e integradora do Outro, o Outro que enriquece e alarga horizontes.

⁸ Vide anexo, p. 14.

⁹ Veja-se FRANCO e RICO, 2007: 421-422.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Manuel (2005). *Repensar Portugal*. Lisboa: Multinova.
- CLEMENTE, Manuel (2008). *Portugal e os portugueses*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CRISTÓVÃO, Fernando (2008). *Da lusitanidade à lusofonia*. Coimbra: Almedina.
- FAFE, José Fernandes (1994). *Está Portugal em vias de deixar de existir?* Porto: Página a Página.
- FRANCO, José Eduardo e RICO, Hermínio (coords.), (2007). *Padre Manuel Antunes (1918-1985): Interfaces da Cultura Portuguesa e Europeia*. Lisboa: Campo das Letras.
- GIL, José (2005). *Portugal hoje. O medo de existir*. Lisboa: Relógio d' Água.
- LOURENÇO, Eduardo (1978). *Labirinto da Saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: D. Quixote.
- MARTINS, Guilherme d'Oliveira (2007). *Portugal: Identidade e Diferença*. Lisboa: Gradiva.
- REAL, Miguel (2008). *A Morte de Portugal*. Porto: Campo das Letras.

Anexo

Entrevista feita por Fernando Dacosta ao Padre Manuel Antunes **Uma das grandes línguas universais¹⁰**

Em entrevista ao *DN*, o padre Manuel Antunes considera ser urgente pôr a render a nossa imensa riqueza cultural. Sublinha, ainda, que, uma vez perdidos definitivamente os impérios, a língua e a cultura constituem, agora, a nossa maior riqueza.

Fernando Dacosta

«A língua portuguesa tem hoje a maior importância no mundo, importância que vai aumentar no futuro. Actualmente há já cerca de 150 milhões de pessoas que a falam, sobretudo em países que amanhã vão conhecer grande desenvolvimento, como o Brasil, como Angola, como Moçambique» (palavras de Manuel Antunes, professor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sobre a projecção histórica da nossa língua, a propósito do Dia de Camões, que hoje comemoramos).

«Dentro de alguns anos, é difícil precisar quantos, ela será uma das grandes línguas universais» – salienta Manuel Antunes.

– **Não haverá, no entanto, o risco de poder ser adulterada, como sucede já no Brasil?**

– Sim, será inevitável que sofra ainda maiores alterações. Creio, no entanto, que essas alterações serão mais de ordem vocabular do que de ordem sintáctica, ou mais propriamente estrutural. A língua escrita será uma espécie de língua franca, de língua comum.

– **Os intelectuais desses países não se mostram preocupados com a falta da sua pureza vocabular?**

– Não estou suficientemente informado sobre o que eles pensam. Creio, porém, que alguns deles poderão ser um veículo de transformação do português. No Brasil, por exemplo, há vários intelectuais de proveniências diversas... os de origem arménia, italiana, alemã, japonesa, checa, síria. Quer dizer, todos eles podem inflectir o português não propriamente no sentido da dinâmica do português em si, mas no sentido das suas línguas originárias.

– **Não será isso um perigo?**

– Não, não penso que o seja. Pode haver inflecções do português no sentido doutras línguas, mas a sua estrutura fundamental permanecerá. Uma língua é essencialmente uma estrutura.

¹⁰ Fernando Costa, «O Português virá a ser uma das grandes línguas universais», in *Diário de Notícias*, 10 de Junho de 1978; terceiro caderno, Dia das Comunidades.

– **E o contrário, isto é, a colonização do português, em Portugal, por meios devastadores como as telenovelas brasileiras?**

– Aí, se não houver uma contravacina, seremos de facto colonizados.

– **Que espécie de contravacina?**

– Sei lá... talvez, por exemplo, a produção portuguesa de telenovelas próprias, para o que temos, aliás, matéria superabundante. Superabundante, em toda a nossa literatura, desde *A Peregrinação* do Fernão Mendes Pinto, desde *o Amadis de Gaula* até à novelística do século XIX e do século XX. Portugal é um velhíssimo país mesmo no plano da cultura, o que importa é que punhamos a render toda essa imensa riqueza que temos e que presentemente não aproveitamos como devíamos. Quantos romances, por exemplo, de Eça de Queirós, de Camilo, seriam transmissíveis?

– **Concorda com os que afirmam que a língua portuguesa é, agora que perdemos definitivamente os impérios, a nossa maior riqueza?**

– Sim, a língua e a cultura. A língua como veículo da cultura, como expressão de uma maneira de ser, de estar no mundo, que é a nossa e que deixámos um pouco por toda a parte. Recordo-me que, participando há tempos numa assembleia mundial, em Roma, encontrei colegas originários da Indonésia que estavam impressionados com a marca cultural que os portugueses lá tinham deixado no século XVI e que ainda hoje permanece.

– **Parece-lhe que temos actualmente possibilidades de pôr, como disse há bocado, «a render» tal riqueza?**

– Isso é sobretudo um problema de vontade, só depois, de meios...

– **E existe essa vontade?**

– Neste momento há ainda muita incerteza, há muita descrença, há muita desilusão, há muita decepção a respeito das nossas possibilidades reais que, em geral, são subestimadas.

– **Por parte do povo ou dos dirigentes?**

– Eu diria por parte de certos intelectuais portugueses. O povo português é a maioria da nação ainda com energia, ainda com crença, apesar de tudo! A confissão de incapacidade reside mais nas pessoas de uma certa cultura, não digo de muita cultura.

É o vencidismo, que é típico nosso, que teve a sua expressão exemplar na Geração de 70, na Geração dos Vencidos da Vida, onde havia homens de qualidade verdadeiramente superior.

– **Perceberão os intelectuais estrangeiros a riqueza da nossa língua?**

– Podem perceber, mas em geral desconhecem-na. São poucos os que sabem português para poderem descobrir na nossa língua as riquezas que ela contém.

– **No seu último artigo, Jorge de Sena dizia que era um escândalo a Academia Sueca nunca ter dado um Nobel à literatura portuguesa...**

– É verdade, é francamente um escândalo. Uma língua, uma literatura onde há um Fernão Lopes, onde há um Camões, onde há um Vieira, onde há um Bocage, um Herculano, um Garrett, um Camilo, um Eça de Queirós, um Fernando Pessoa, para já não falar dos escritores brasileiros, de Machado de Assis, de Manuel Bandeira, de Guimarães Rosa, entre outros, permanece escandalosamente ignorada, enquanto outras línguas, outras literaturas sem tal conjunto de valores receberam já vários prémios Nobel.

Mas sobre esse escândalo há um outro escândalo maior: por vezes, nós que descobrimos o Mundo, temos que ser descobertos culturalmente pelo estrangeiro.

– **É o que se passa com o Fernando Pessoa?**

– Pois é, e não só. Em parte também com o próprio Camões. Clarissimamente com o Padre António Vieira, sobre o qual existe neste momento uma sociedade, na Alemanha, a Görres-Gesellschaft, que tem uma equipa de estudiosos a trabalhar nele desde há alguns anos.

– **Leitores do português em universidades estrangeiras revelam-nos, por outro lado, que aumentam os alunos interessados na nossa língua...**

– Sim, e não apenas pela língua em si, mas pela língua como veículo de cultura. Nós que tivemos contactos, não raro em primeira mão, com determinados povos, somos objecto de atenção de estudiosos que procuram analisar como se deu esse primeiro contacto, essa aculturação de um povo europeu com povos de cultura, de mentalidade, de língua completamente diferentes.

Hoje vivemos, pode dizer-se, na idade do mundial que é também a idade da aculturação, ou seja, do contacto de várias culturas, umas com as outras, e da influência de umas sobre as outras.

– **Que povos mostram especial interesse pela nossa cultura?**

– O francês, por exemplo, que começa a ter um interesse como nunca teve. O próprio povo alemão e o povo dos Estados Unidos... Sublinhe-se, no entanto, que o seu interesse pelo português não é só por ele em si, mas também pelo facto de ele ser a língua de um continente como o Brasil.

– **Quais são os autores que despertam lá fora maior curiosidade?**

– O Camões. E o Fernando Pessoa. Conheço um poeta francês que há anos chegou a declarar que hesitava sobre qual dos dois poetas era o maior do século XX: se Rilke, se Pessoa. Concluiu que Pessoa tinha a primazia.

– **Voltando uma vez mais à sua expressão «pôr a render a nossa cultura», acredita que classe política tenha vontade de o fazer?**

– Vontade, pelo menos boa vontade, não lhe falta. Agora, ter boa vontade ou ter meios para traduzir essa boa vontade em termos de acção e de instituição, é outro problema.

Temos de nos lembrar, entretanto, que os problemas de imediato, de ordem económica, de ordem política, de ordem social, são tão prementes que a cultura tende a ser um parente pobre.

– **No entanto a cultura, e já há indícios disso, vai ser a única bóia de salvação para recontrar a nossa identidade...**

– Ah isso inquestionavelmente, inquestionavelmente! Vai ser o grande meio para chegarmos à recuperação da consciência de nós por nós.

Por outro lado, passado que seja este período de transição, poderá dar-se um ressurgimento cultural. É sabido dos sociólogos e dos historiadores que o clima das revoluções não é o melhor para a eclosão de grandes movimentos culturais. Como se diz popularmente, em tempo de guerra não se limpam as armas.

– **Mas podem levedar movimentos criativos...**

– Evidentemente. Temos o caso da Revolução Francesa que, em si, foi culturalmente pouco produtiva, mas a que se seguiu à floração do romantismo.

– **Será possível em Portugal acontecer algo de semelhante?**

– Sim, é possível. Não digo que isso aconteça, não é fatal que isso aconteça, mas é possível.

João Ubaldo Ribeiro – o antropofagismo modernista revisitado

Laura Areias

Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa
das Universidades de Lisboa

Palavras-chave: Modernismo, Antropofagismo, Pós-modernismo, ironia, carnavalização

Resumo: Sessenta anos passados sobre o Modernismo, João Ubaldo Ribeiro revisita, em *Viva o Povo Brasileiro*, as teses propostas por Oswald de Andrade, no Manifesto Antropófago (1928). Atropelando a visão romântica indianista de José de Alencar, retoma a visão realista do filósofo francês Montaigne. Através do micro-universo que é a ilha de Itaparica, mostra como o Brasil deve a sua actual prosperidade ou o seu carácter, aos elementos que entraram na sua formação (índios, negros, portugueses e holandeses), às diferentes crenças e saberes que assimilaram e regurgitaram, desde o caboclo Caiçara à heroína do romance, Maria da Fé. Relevo a dar à perspectiva satírica de JUR, paródica raiando o grotesco, em que a linguagem é plasticizada, ora à perspectiva “ingénua” do índio canibal, ora à argúcia crítica do narrador, com recurso ao discurso indirecto livre.

Dedico a João Ubaldo Ribeiro, pelo seu génio literário, por quanto a sua escrita nos faz feliz, com regozijo pelo merecidíssimo Prémio Camões 2008, BEM HAJA!

Antes de

Como entendo em toda a escrita um objectivo e talvez porque a minha profissão de professora me impele a essa atitude, em todos os meus actos, e tendo sempre em vista os meus alunos presentes e futuros, desejo deixar claro que o objectivo desta análise, que veio sendo progressivamente definido, é mostrar sobretudo como uma obra tão poderosa e séria, como *Viva o Povo Brasileiro*, pode fazer rir; como se constrói o cómico e se chega ao riso, tão espontâneo mas tão elaborado.

Em Fevereiro de 1922, a Semana de Arte Moderna em São Paulo foi talvez o acontecimento mais importante, e de maiores dimensões, da literatura em língua portuguesa do século. Certamente o mais revolucionário. Tomava forma o Modernismo brasileiro.

Não será possível estudar a Literatura Brasileira contemporânea ou a Portuguesa, ignorando o facto. A referência à “Semana” é um admitir que as suas consequências permanecem no nosso horizonte, quer ficcional quer ensaístico.

Uma das manifestações mais interessantes e mais radicais que se fez sentir como um marco do 1º Modernismo brasileiro, é o “Manifesto antropófago”, publicado na *Revista Antropofágica* de 1928, por um dos poetas que já se evidenciara pelas suas ideias e práticas progressistas, Oswald de Andrade. É o próprio Mário de Andrade que o considera “a figura mais característica e dinâmica do Movimento Modernista”. O que Oswald radicaliza agora em teoria é bom termo de um caminho que vem das teses expostas no seu primeiro manifesto “Pau-brasil” em 1924, entretanto praticadas no cancionário *Pau-brasil* de 1925, e no *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* de 1927. Ao fim e ao cabo, a sua estética é a definição do génio por oposição à banalidade...

Em síntese, a “tese antropofágica” correspondia ao que modernamente se poderia chamar “poesia reciclada” – aproveitar, não deitar ingloriamente fora. Comer, regurgitar em nova forma e exportar. Assuntos já tratados (o achamento do Brasil foi um deles) em tom sentimentalista, saudosista, nacionalista ou colonialista, depois de assimilados, reapareciam com vestimenta nova, para não falar das novidades poetizadas graficamente – os postes eléctricos da Light ou o “Lóide brasileiro”, uma companhia de navegação. Um dos processos de o conseguir, como meio ou como fim, é o recurso à “paródia” – a imitação de texto ou autor, transpondo o tom ou fazendo interferir em certos momentos o familiar ou o seu contrário; de qualquer modo, passar de um extremo ao outro (na definição clássica do termo).

Sobejamente conhecida, a “Canção do Exílio”, composta em 1843 por Gonçalves Dias em Coimbra, foi parodiada por Oswald no seu primeiro livro de poemas, *Pau-brasil*, de 1925. De “poesia de importação tornava-se “poesia de exportação” (35). E volta a ser parodiada por um poeta dos dias de hoje, Eduardo Alves Costa.

Dizia Gonçalves Dias:

Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá;
As aves que aqui gorjeiam
Não gorjeiam como lá

....

Oswald de Andrade em “Canto do regresso à Pátria”

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá.”

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

E hoje, Alves Costa, o mais mordaz:

Minha terra tem palmeiras
Corinthians e outros times
De copas exuberantes
Que ocultam muitos crimes

... Oswald de Andrade, além abolir a rima tradicional, integra, na evocação romântica, elementos do cotidiano, ou joga com os significantes do poema original em novos contextos, dando-lhes novo significado. Já o autor contemporâneo, Alves Costa, vai mais longe, partindo de imagens originais, leva o texto para conotações com a actualidade social brasileira, chegando à denúncia da corrupção em áreas como o futebol. “Palmeiras” associado a Corinthians, ou “copas” prestam-se fortemente a um segundo plano de leitura.

O poema “Meus oito anos” de Casimiro de Abreu, outro autor romântico de meados do sec. XIX, é também parodiado por Oswald de Andrade.

Oh! Que saudades que tenho
da aurora da minha vida,
da minha infância querida
que os anos não trazem mais!
Que amor, que sonhos, que flores,
daquelas tardes fagueiras
à sombra das bananeiras,
debaixo dos laranjais!

...

(Casimiro de Abreu)

Nos “Meus oito anos” de Oswald de Andrade, vai repetir-se com mais frequência o recurso estilístico apontado atrás: a deslocação do campo de significado, ajustando-se o termo transposto a um novo contexto onde não perde o seu estatuto. Também o fará Chico Buarque de Hollanda, décadas depois, em “Construção”. Saboreemos a sátira de Oswald Andrade:

Oh que saudades que eu tenho
Da aurora da minha vida
Da horas
Da minha infância
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra
Da rua de Santo Antônio
Debaixo da bananeira
Sem nenhuns laranjais

Eu tinha doces visões
Da cocaína da infância
Nos banhos de astro-rei
Do quintal da minha ânsia
A cidade progredia
Em roda da minha casa
Que os anos não trazem mais
Debaixo da bananeira
Sem nenhuns laranjais

O escritor modernista glosa o poema do século XIX, e regurgita-o, despindo-o do saudosismo característico da época; e veste-o de roupagens que reflectem a contemporaneidade: na ausência de sentimentalismo, n’ alguma ironia e com a referência aos males sociais das grandes metrópoles consequentes do progresso – a droga, o crescimento demográfico, a despersonalização das cidades. E, o que é mais sarcástico,

a infância despreocupada e povoada de sonhos, é substituída por um tempo de luta pela sobrevivência. A “cocaina da infância” ou o “quintal da minha da minha ânsia” metaforizam um estado etário e psicológico, que não existia no modelo. A existência é confrontada com uma realidade crua onde não há lugar para idealismos, nem para os laranjais... com tudo o que essa imagem evoca, de frescura, colorido, sabores autênticos, bucolismo. Enfim, a natureza, irremediavelmente substituída pelo cimento, de que a Avenida Paulista é um flagrante exemplo.

Por associação à estética antropofágica, a leitura de *Viva o Povo Brasileiro* vai gradualmente revelando a revisitação desses princípios. Por um lado a nível da personagem: o “caboco Caiçiroba” – herói paródico, na medida em que é um sóia do índio, mas selvagem às avessas, como veremos adiante. Porque, citando Marchese, “imita consciente e voluntariamente um personagem, de forma irónica, para salientar o afastamento do modelo e a reviravolta crítica, ao justapor-se-lhe um realismo social que visa o contrário” (311). Neste caso um ensinamento ético e religioso: simplesmente o não comer pessoas.

Por outro lado, o autor, atribuindo a cada personagem um registo de língua correspondente ao seu referente social – o índio, o negro ou um caboclo falam um português “mal” pronunciado, submetido a um substrato indígena; em contraponto, o padre missionário usará todo o preciosismo determinado pela sua autoridade – segue o caminho paródico de Oswald de Andrade: o rompimento revolucionário com a estética anterior – a “do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho certo de um vocábulo”, para irromper na Poesia pau-brasil com a “linguagem radical pela contribuição milionária de todos os erros” (Andrade. 1972: 6) e, com aquela redução d’ “o vestuário retórico à folha de parreira, simples e primitiva” (1976: 17). Juízo tão certo, certamente foi inspirado a Haroldo de Campos quando leu e se deixou fascinar, a síntese suprema de Oswald no “Erro de Português” (1976: 196):

Quando o português chegou
 Debaixo de uma bruta chuva
 Vestiu o índio
 Que pena!
 Fosse uma manhã de sol
 O índio tinha despido
 O português.

Poemas Menores, 1925

Este aspecto é particularmente notório no desfecho do capítulo 2 em VPB (55-56), com a execução dos “traidores”, quando contrapõe, com uma carga irónica, o discurso indirecto livre do Capiroba ao dos representantes da Igreja e da autoridade, permitindo diversos pontos de vista, conforme o focalizador da estória e a subjectividade de interpretação e relativização dos factos históricos (Xavier, 89). O recurso é amplamente explorado na sua obra *O Feitiço da Ilha do Pavão* ou nos contos de *Já podeis da Pátria filhos* e consagrado o *sermo plebeius*, tão carinhosamente almejado por Manuel Bandeira em “Evocação do Recife”, poema de 1925 “Língua certa do povo/porque ele é que fala gostoso o português do Brasil/ao passo que nós o que fazemos/é macaquear/a sintaxe lusíada”(217,18).

Se Rousseau criou o “bom selvagem”, ou se não a designação pelo menos o ser/objecto que iria encorpar a teoria, os modernistas inventaram o “mau selvagem” cujo arquétipo urbanizado é o Macuanaíma de Mário de Andrade. “Índio às aves-

sas”, escreve Haroldo de Campos, em “Uma poética da radicalidade” como Introdução ao volume *Poesias Reunidas*, de Oswald de Andrade, na edição de 1976. Seja ele o índio de Montaigne, anterior portanto à Revolução Francesa, ou o motivo literário do indianismo, na linha de Rousseau – o Peri de José de Alencar – ou o do pós-modernismo, é sempre o Índio, escusados os adjectivos “bom”, “mau”, “às avessas” atribuídos de acordo com os parâmetros dos críticos. A fronteira estabelece-se a partir e com o termo “canibal” – indivíduo que come outro da mesma espécie. O caboco Capiroba em *Viva o povo brasileiro (considerar-se todo o capítulo 2)*, as suas mulheres e toda a prole, foram bons discípulos e praticantes dos ensinamentos civilizacionais dos Padres da Redução, na Ilha de Itaparica na medida em que bem aprenderam a lição no que tocava à arte culinária. E praticavam-na sempre que caçavam oficiais da corte ou da igreja e suas famílias, invasores ou missionários, fossem eles portugueses, holandeses ou espanhóis Talvez por isso assista calado sem expressão nos olhos, e sem compreender o seu aprisionamento, julgamento e condenação, pensando unicamente que em caso de necessidade comeria aquele padre ali chamado *in extremis mortis*, para lhe arrancar o arrependimento, mas melhor teria sido que tivessem vindo ocupar a ilha esses holandeses superiores... É muito interessante notar que também o índio evoluiu a ponto de manifestar já uma opção valorativa. Mas não se pense que se trata de valorização da superioridade das raças! É antes – com o grotesco explorado pelo autor – porque teria preferido, desses holandeses, a carne superior – tão tenra e suave, tão leve no estômago – à dos latinos oleosos, sebentos e mal cheirosos. É exactamente o mesmo juízo desdenhoso que, confrontados com um novo mundo, aqueles fazem dos latinos: “porcos sanguinários, ou “bárbaros cujos grelham as pessoas como patos de assar e despejam-lhes óleo fervente pelos ouvidos adentro, essa raça vil de pele engraxada e fala como a de cães porcos!”. Trezentos anos mais tarde é ainda a moral classista e racista de Ioiô Lavínio, próspero descendente esquecido das raízes: “Aqui na Bahia o que temos? Os negros e o rebotalho da Europa, portugueses e espanhóis, e é isso que se vê. O Nordeste inteiro é assim. Pode se querer tapar o sol com uma peneira? A verdade é dura, mas tem de ser dita. Se tivéssemos sido colonizados pelos holandeses...” (624).

De nada valerem aos indígenas atitudes tão pacíficas, pensamentos tão singelos. Para o branco religioso ou para a turba que vibra ante a fogueira inquisitorial montada na Praça pública da cidade para queimar os índios herejes, o caboco Capiroba é “o grande comedor de gente, gigante degolador, bebedor de sangue, pactuado com Satanás” que deve ser imolado com todas as suas mulheres e filhas. Em suma, a submissão da “naturalidade selvagem” a uma religião falsificada torna-a no “mau selvagem”, para os súbditos de D. João IV. Por outro lado o caboco não entende como o “amor divino” se pode manifestar em sinais tais: cruces, cadáveres sagrados, coroas de espinhos ou corações hemorrágicos. E continuamos perante a ironia do narrador, uma vez que a personagem não se contorce perante estas imagens, o que era interpretado pelos padres da Redução, que lhas mostravam, como franqueza, concordância e pacificidade.

Simultaneamente à deglutição e assimilação física, JUR resolve a sua escrita através de um parcelamento, a princípio diversificado, cujo resultado final é o português contemporâneo, na vertente do Brasil. Faseamento que corresponde também às etapas do povoamento da colónia. O narrador, usando sobretudo do discurso indirecto livre, mas também no uso do diálogo, começou por caracterizar o caboco pela linguagem, crenças, pensamentos e desejos. Do seu encontro com o branco surge um

discurso híbrido, que toma aspectos hilariantes como já foi apontado a propósito das receitas culinárias ensinadas pelos padres em que os próprios acabavam por ser cozinhados com maestria.

Os cozinhados preparados de acordo com as receitas que aquele mesmo padre havia ensinado às mulheres da Redução para que cozinhassem para si, pelo facto de o animal cozinhado ser o próprio padre regista um desajustamento entre dois registos que articulam o discurso, o que é a causa de uma impressão paródica e satírica também. Por um lado visualiza-se uma quase aula de culinária em que o Padre, falaria carinhosamente numa profusão de diminutivos às índias, por outro, as boas alunas praticam os ensinamentos em quem lhos ensinou – sabendo-se que a gastronomia índia não é sofisticada:

Dos miúdos prepararam ensopado, moqueca de miolo bem temperada na pimenta, buchada com abóbora, espetinho de coração com aipim, farofinha de tutano, passarinha no dendê, mocotó rico com todas as partes do peritônio e sanguinho talhado, costela assada, culhõesinhos na brasa, rinzinho amolecido no leite de coco mais mamão, iscas de fígado no toucinho do lombo, faceira e orelhas bem salgadinhas, meninico bem dormidinho para pegar sabor, e um pouco de linguiça, aproveitando as tripas lavadas no limão, de acordo com as receitas que aquele mesmo padre às mulheres da redução afim de que preparassem algumas para ele... (43)

A enumeração constante da lista de peças caçadas anualmente pelo caboco Caipiroba, desde que passou, ele e a sua família, a apreciar carne de gente, estende-se ao longo de duas páginas: individualidades eclesiásticas, funcionários da corte, portugueses e espanhóis, acompanhados dos seus títulos e cargos honoríficos, membros da família e seus criados. Depois de ter comido no primeiro ano

O almoxarife Nuno Teles Figueiredo e seu ajudante Baltazar Ribeiro, o padre Serafim de Távora Azevedo, S.J., o alabardeiro Bento Lopes da Quinta. O moço de estrebaria Jerónimo Costa Peçanha, (...) ou um ou outro oficial espanhol, nada de muito famoso (...) – No segundo ano, roubou e comeu (...) Jacob Ferreiro do Monte, cristão novo, sempre lembrado por seu sabor exemplar da melhor galinha ali jamais provada; Gabriel da Piedade, O.S.B., que rendeu irreprochável fiambre defumado; (...) minhotos de carnes brancas nunca superadas, raramente falhando em escaldados; Jorge Ceprón Nabarro, biscainho de laivo azedo e enérgico, tutano succulento, tripas amplas; Diogo Serrano, sua esposa Violante, seu criado Valentim do Campo e suas graciosas filhas, Teresa, Maria do Socorro e Catarina, grupo desigual mas no geral consistente, de paladar discreto e digestão desimpedida; Fradique Padilha de Évora. Algo velho e esfíapado, mas o melhor toucinho que por lá se comeu, depois de bem salgado, (...) “seis marinheiros do capitão Ascenso da Silva Tissão, todos de peito demais rijo e um travo de almíscar, porém de louvada excelência nos guisados e viandas de panela funda, – somam já vinte e quatro “peças”, antes de generalizar e “muitos outros e outras”.

A caça não termina, muda de preferência quando, por acaso, os índios descobrem a leveza, a versatilidade culinária, a suavidade, facilmente digerível e por isso a preferida das crianças, da carne flamenga, dos holandeses ao serviço das esquadras que se deslocavam para o Pernambuco.

O efeito cômico resulta do contraste e desajuste entre o rebaixamento grotesco do acto antropófago, na apreciação dos cozinhados, paladares, qualidade de fiambres, alcatras, peitos e outras carnes, das presas humanas, e os nomes próprios, parentesco, títulos honoríficos, posição social, cargos que ostentam e até a elegância das

apreciações de teor gastronómico. Em suma, entre a presa e o repasto. É também absurda a relação das vítimas, como se fosse possível identificar e atribuir adjectivos valorativos a todas as pessoas, comidas no mato?!...

Sem perder de vista a tese antropofágica de Oswald de Andrade, o resultado da miscigenação do elemento índio, colonizador português e estrangeiro holandês, está à mostra na “regurgitação” do neto do caboco Caiçiroba. Real ou metaforicamente todos comem e se comem: os índios primeiro aos portugueses, depois aos holandeses. Com aturado e longo esforço de Vu, o próprio holandês Sinique (apropriação do índio do nome antropónimo holandês Zernique) acaba por deglutir o seu conterrâneo Aquimã (de Eijkeman), amorosamente cozinhado e que Vu lhe vai introduzindo na boca, em petisquinhos apaixonados. Ao mesmo tempo que se anicha em cima dele e o introduz em si própria.

As mulheres e crianças foram poupadas pelas tropas de D. João IV à fogueira, por falta de mão-de-obra, escassez de rendimentos dos homens bons para o amanho das terras e caridosamente acolhidas como escravas. E é assim que o filho do holandês Sinique que Vu esperava, entra no ciclo do povoamento da Ilha de Itaparica, mini-universo do Brasil. Desta linha híbrida, continuamente mesclada de sangue índio, branco e negro escravo ou liberto, descenderá finalmente Maria da Fé, defensora da liberdade, heroína do romance e do povo brasileiro que no porvir há-de levar avante os seus ideais de justiça e igualdade. E vemos assim completar-se, a diferentes níveis e épocas todo o ciclo do antropofagismo modernista.

Referências bibliográficas

- ABREU, Casimiro de (2003). *Meus oito anos*. São Paulo: Global.
- ANDRADE, Oswald de (1972). *Obras completas – Vol. VI. Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- ANDRADE, Oswald de (1976). *Poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do livro.
- AREIAS, Laura (2002). *Ilhas riqueza Ilhas miséria*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- BANDEIRA, Manuel (s/d.). *Obras poéticas*. Lisboa: Editorial Minerva.
- BERGSON, Henri (1993). *O Riso*. Lisboa: Guimarães Editores.
- BOSI, Alfredo (1972). *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix.
- DUARTE, Sebastião Moreira (1993). *Épica Americana*. Urbana: Illinois.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1986). *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- MARCHESE, Angelo e FORRADELA, Joaquín (1994), Forradela, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literária*. Barcelona: Ariel.
- MONTAIGNE, Michel de (1965). *Essais*. Paris: Gallimard.
- RIBEIRO, João Ubaldo (1999). *Viva o povo brasileiro*. Lisboa: D. Quixote.
- XAVIER, Lola Geraldes (2007). *O discurso da ironia em literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Novo Imbondeiro.

Contar as Luzes

Processos de fabricaçom de ideias sobre a ilustraçom na Galiza

Laura Blanco de la Barrera
Grupo de investigaçom GALABRA
Universidade de Santiago de Compostela

Palavras chave: Ilustraçom, discurso, historiografia, literatura, identidade.

Resumo: No século XIX inicia-se o estudo do período ilustrado na Galiza, constituindo-se nos séculos XX e XXI através de diversos tipos de publicaçoms que, junto com a historiografia e a história literária, estabelecerom correntes de ideias que ou bem triunfárom ou bem foram suplantadas com o tempo. Umha das correntes que triunfárom, predominantemente no âmbito da historiografia literária a partir da década de 1980, a imagem que do século XVIII na Galiza projectou está directamente imbricada na conformaçom da identidade nacional. Superada a primeira fase do nosso projecto de investigaçom, com a elaboraçom dum amplo corpus documental para o estudo do período em foco analisaremos, através da produçom científica e divulgativa, os processos de fabricaçom de ideias e as causas do seu sucesso e consolidaçom, junto com os processos de institucionalizaçom do conhecimento sobre o mesmo.

O estudo dos processos de construçom de ideias sobre o período Ilustrado na Galiza fai parte dum projecto mais amplo de investigaçom que se tinha iniciado sobre a mulher e o teatro no Portugal setecentista, enquadrado numha das áreas de pesquisa desenvolvidas polo grupo GALABRA da Universidade de Santiago de Compostela, que recentemente viu a necessidade de alargar-se a umha nova via de observaçom: o campo cultural na Galiza do século XVIII.

Os mecanismos de fabricaçom do conhecimento sobre este período, junto com a Universidade de Santiago de Compostela como instituiçom criadora/importadora/difusora de repertórios ilustrados, som os principais objectos de estudo dos trabalhos académicos com que esta via tem sido recentemente aberta. Os resultados até agora obtidos coadjuvam para alcançar o objectivo comum: elucidar umha imagem o mais verídica possível do funcionamento do campo cultural no setecentismo galego, nom apenas dos elementos e agentes que o compoñem mas as relaçoms que entre eles se estabelecem e as suas conseqüências sociais, para o que seguimos metodologicamente as teorias sociológicas de Pierre Bourdieu e sistémicas de Itamar Even-Zohar dos estudos literários e culturais.

Com o presente trabalho queremos mostrar umha primeira –e provisória– síntese do cotejo das ideias que sobre o século XVIII som fabricadas e promovidas tanto no discurso da História como no discurso da História da Literatura galega, devido aos fortes vínculos ideológicos que, entre ambos, se revelam diacronicamente na nossa análise, para além da sua produtividade à hora de visualizar como estes vínculos sustentam a construçom da identidade e a projecçom da memória nacional.

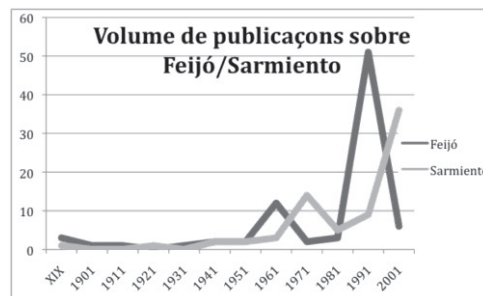
O nosso corpus bibliográfico é um instrumento de trabalho que foi elaborado dentro da fase inicial do projecto mas está permanentemente aberto a novas incorporaçoms documentais. Dous catálogos conformam o seu conjunto: um, contentor de produçom –escrita e publicada (já que por enquanto nom dispomos de um catálogo

completo de manuscritos)– gerada no século XVIII e, outro, contendor de produção sobre o século XVIII gerada a partir da década de 1840 até 2008.

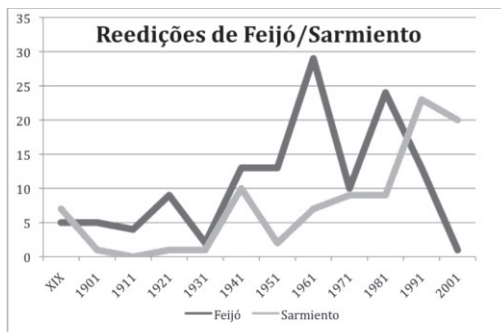
Mediante umha avaliação externa deste corpus pudemos tirar duas conclusões gerais:

- a) o estudo sobre o século XVIII inicia-se na Galiza no século XIX através de reedições, publicações de carácter encomiástico e biográfico sobre produtores de modo individualizado, e
- b) institucionaliza-se no século XX e até 2008 de maneira dispersa, parcelar e assistemática, verificando-se um predomínio de estudos monográficos do âmbito académico, com umha baixa percentagem das produções em que o século XVIII, a 'Ilustração', ou o 'Antigo Regime' recebem um tratamento científico mais abrangente e interdisciplinar.

Segundo o visto, a focagem sobre o século XVIII intensifica-se através da parcialização e especialização das investigações, em dobre vertente: dumha parte, trabalhos do âmbito académico e, doutra, o tratamento biográfico individualizado de produtores, entendendo por 'produtores' apenas os que tenhem obra publicada no sentido material, devendo-se a isto que sejam estes os tradicionalmente mais estudados e reeditados, em tendências diversas. Um exemplo claro é o Padre Benito Feijó, que se bem é o produtor mais estudado e reeditado no século XX junto ao Padre Martín Sarmiento, o volume de reedições do primeiro experimentará a apartir dos últimos anos do século XX um retrocesso, traduzido no século XXI num acusado incremento das reedições de Sarmiento, devido principalmente a que a Real Academia Galega lhe dedica em 2002 o Dia das Letras Galegas. Como se pode apreciar no seguinte gráfico –segmentado por décadas–, existe um contraste entre a tendência ascensional da linha que representa o volume de reedições de Sarmiento e a forte queda de reedições de Feijó nas duas últimas décadas, onde o pico de ascenso do primeiro se situa a partir da década de 1990, correspondente à data do seu tricentenário, em 1995. Os dous picos que se verificam na linha que representa as reedições de Feijó encaixam com o bicentenário de morte e tricentenário de nascimento, nas décadas de 1960 e 1970 respectivamente.



E, se atendermos para o seguinte gráfico, poderemos também confirmar, de modo geral, a mesma tendência diacrónica de deslocamento do foco de estudo de Feijó para Sarmiento e que, igual ao que acontece com os volumes de reedições vistos acima, é em torno às efemérides que a inflação de publicações se concentra nos picos cronológicos visíveis, questom que Bello Vázquez (2008) aborda especificamente.



Um dos focos mais reveladores dentro do nosso corpus é a historiografia literária galega, através da revisom de um conjunto amplo de manuais, de 1887 a 2006, que nos permitiu: a) detectar lacunas informativas que dificultam um acesso ao conhecimento da realidade cultural do período motivadas por diversos factores que posteriormente exporemos, b) o tracejamento de novos alvos de estudo ou novas focagens sobre os estudos já realizados com o fim de suprir tais carências, e c) conhecer as vinculações da elaboração da história literária e outros ámbitos de fabricaçom e difusom de ideias com a construçom da identidade, na concretizaçom dum sistema emergente como o galego.

Neste âmbito tem-se elaborado e difundido o conhecimento da literatura perspectivada, sobretudo desde as duas últimas décadas do século XX, à língua de produçom, que foi fixada como norma sistémica¹, e à ideia de consciência nacional. Mesmo a ideia da consubstancialidade da língua junto com a conscientizaçom nacional argumenta a construçom dum sistema literário parelho à construçom da identidade, o que propiciou que na Galiza a consolidada noçom de 'literatura galega' se aplique e explique para todas as épocas como aquela que foi produzida (escrita, e impressada, já que a manuscrita nom é tomada em consideraçom) unicamente em galego; esta ideia-força germinou primeiro no discurso galeguista, promovida a partir de Villar Ponte em 1916, sendo posteriormente interiorizada e hegemomizada polo discurso nacionalista de tal maneira que a conotaçom política entre língua e literatura opera como chave do discurso literário. Mas em meados do século XIX, como tem considerado Torres Feijó (2004), ainda com Murguía a língua era um défice projectivo¹, quer dizer, integrava o programa para funcionar como norma sistémica² mas, devido a que as condiçoms do campo naquela altura nom permitiam a sua fixaçom, esta norma nom podia ser implementada, ficando, por isto, latente.

Na historiografia literária pudemos verificar, através da nossa análise, que nom só o conhecimento nom é amplificado e aprofundado, mas que os espaços de

¹ «O que permite balizar cada um desses sistemas, ou, segundo os casos, programas e elaboraçoms proto-sistémicas» é, segundo a reformulaçom de algumas noçoms teóricas de Even-Zohar elaborada por Torres Feijó (2004: 429-430) o que este denomina 'norma sistémica': «critérios delimitadores que actúan como princípios básicos que se activam nas práticas culturais dos espaços sociais, e de cuja interpretaçom e aceitaçom pola comunidade participante dependem as possibilidades e os modos de obter uso, posiçom e funçom nos sistemas culturais. As normas sistémicas, aliás, nom apenas determinam os nutrientes da estrutura do sistema mas os modos e efeitos de serem atingidos os seus pertencentes».

² Torres Feijó (2004: 438) indica que «é a essas interpretaçoms de carências sistémicas a que denomin[a] défices projectivos, 'na medida em que indicam um vazio que se quer preencher (ou umha presença que se quer substituir), um projecto que se quer realizar'».

informaçom facultada experimentam gradativamente umha forte restriçom (que contrasta com um aumento constante de publicaçoms, quando menos até 2005) somando-se a isto umha carência de regularidade na ministraçom de dados, motivada por dous factores principais, de carácter estrutural e ideológico. Assim, os próprios critérios historiográficos som factores ideológicos que determinam tanto os caracteres do conhecimento produzido como aqueles caracteres do objecto sobre o que se projecta o conhecimento.

Em 1911 podemos ver na *Literatura Gallega* de Carré Aldao a ideia explicita de que o século XVIII nom interessa para a literatura galega polo vazio de produçom em galego, e em 1951 esta mesma ideia concorre com os critérios que articulam o manual de Varela Jácome que, sem fazer parte da tradiçom galeguista e através dumha metodologia positivista, fala, no total, em 25 produtores neste século, enquanto no mesmo ano Fernández del Riego, reconhecendo seguir um critério lingüístico e temático para a definiçom de 'literatura galega', fala em apenas cinco produtores, o mesmo número que Carré Aldao contemplava. Além do que poda semelhar pouco mais do que umha simples quantificaçom, observar diacronicamente cada um dos posteriores manuais revela que umha ideia concreta de 'literatura galega' reproduze-se mesmo chegando, inclusive, a fossilizar no que, em 2006, com o manual de Gómez Leal, se restringe ao tratamento de sete produtores do século XVIII. Portanto, os critérios que regem as ideias de 'literatura', de 'literatura galega', e de 'literatura galega do século XVIII', em Varela Jácome nom tenhem carácter lingüístico ao abranger tanto a produçom em galego como a que, em épocas pretéritas, pudesse ter sido codificada em castelhano ou em latim, o que conforma dous modelos diferentes que respondem a interesses ideológicos dispares, contraste que podemos visualizar através do gráfico:



A respeito do impacto que exercem tanto umha como outra ideia na historiografia posterior, duas avaliaçoms som possíveis:

- a) Evoluçom em que se produziu umha reduçom gradual da informaçom. A ideia de Varela Jácome causou efeito nalguns manuais posteriores até o ponto de o seu critério ser explicitamente invalidado, e tomando como modelo *a contrario*.
- b) Imobilismo ou inércia em que, a ideia de 'literatura galega' defendida por Carré Aldao em 1911, apenas mudou. Esta leve variaçom quantitativa de cinco para sete produtores em 2006 tem a ver directamente com que, sobretudo a partir de 1999, o Padre Feijó nem aparecer em diversos manuais ao

ser retidado da história da literatura para ser utilizado só como referência de introduçom dos seus irmaos Anselmo e Plácido como produtores em galego e de assunto galego, enquanto que Varela Jácome tinha abordado muito mais extensamente ao Padre Feijó de entre todo o conjunto, conferindo-lhe umha dimensom maior como produtor entre os 25 que trata.

Se, como já apontamos, a noçom de ‘Literatura Galega’ é construída através dum critério lingüístico ideologicamente formulado e amparado polo galeguismo nacionalista, na determinaçom dum conceito referido exclusivamente à produçom em galego, a língua constitui o elemento central da fabricaçom da identidade a partir da consolidaçom do proto-sistema galeguista tardo-franquista, consolidado progressivamente este critério, tendo sido mais nitidamente aguçado nos últimos anos, devido a que a perspectiva ideológica nacionalista conforma e determina a totalidade dos estudos realizados sobre literatura galega.

Por outra parte, também a partir de 1982 o século XVIII tem sido tratado, na historiografia literária galega, sob o véu taxonómico dos ‘Séculos Obscuros’, etiqueta que obtivo tam determinante sucesso que os historiógrafos da literatura de finais do século XX fam uso dela aderindo de modo imanente, como noçom exprimidora de um carácter essencial que perdura por séculos.

O sucesso deste rótulo comportou o seu uso sistemático mercê do seu impacto como metáfora, e um dos comportamentos do seu uso historiográfico adquiriu um carácter essencialista conferido *a priori* –mas, consideramos, de modo nom deliberado– ao conjunto dos séculos que amalgama, o que se vê precisamente no facto de aparecer precedido de expressons como «os denominados» ou «os chamados». Na realidade, segundo as nossas pesquisas, este rótulo aparece por primeira vez como expressom em 1982 por Manuel Ferreiro, evocando, presumivelmente, a ideia que Álvarez Blázquez na sua *Escolma de poesia galega* de 1959, por meio dumha fórmula lírica, «os escuros séculos da preterizón da fala», interpretava umha situaçom referida exclusivamente ao plano lingüístico mas nom ao plano cultural da Galiza de modo geral, como, pensamos, se tem entendido e assumido. É a partir desta data (1982) que a expressom triunfa, impulsada polo facto de o manual de Ferreiro ser contemporâneo à introduçom do galego no ensino obrigatório, de modo que a escola, como espaço promotor de repertórios, é central para experimentar e explicar estes fenómenos.

Nos últimos anos do século XX e nos inícios do XXI, no entanto, algumas histórias da literatura começam a estabelecer umha disjunçom entre o século XVIII e a etiqueta de “Séculos Obscuros”, directamente relacionado com a recuperaçom e introduçom de Sarmiento no cânone galego (Bello Vázquez, 2008).

Estas oscilaçons taxonómicas respondem precisamente às diferentes dinâmicas ideológicas de procura da origem e do sustento dumha tradiçom que pretende preencher o que considera vazios na história como um relato dotado de um carácter coerentemente ininterrupto, procurando no passado certos elementos que, encaixando-os como correlativos a elementos do momento da elaboraçom retrospectiva, podem distorcer o sentido real que tais elementos tenhem no seu tempo, e o seu funcionamento.

O facto de o século XVIII ter sido abordado como um século obscuro explica-se através do exposto, no sentido de ter de fazer parte do conjunto secular da “escuridade” (XV, XVI e XVII), como fracçom dumha tradiçom literária que coloca o seu ponto de início no “esplendor” da Idade Média e cujo vazio é projectado nos séculos posteriores até o XIX e, assim, este vazio é um construto *a contrario* a res-

peito do Rexurdimento, e posterior. Fala-se em 'escuridom' a nível sócio-cultural e político transmutada para a literatura, porque a língua galega deixa de ser veículo de produção, de maneira que a ideia prevaiente com relação à literatura na Galiza desde a época tardo-medieval até o século XIX gira em torno à oralidade e ao “popular”, junto ao género da lírica.

Neste sentido, a etiqueta “Séculos Obscuros” tem passado de ser umha unidade taxonómica a um apriorismo e, inclusive, a se tornar umha crença assumida imanentemente no âmbito da historiografia literária dos últimos anos, sobretudo, e que se transmite para a comunidade, assentando através do ensino obrigatório principalmente.

Deste jeito, revertendo para Bourdieu, tocante à questom da recepção, produz-se um encaixe mui aproximado, neste discurso no que chamou 'quase-recepção', isto é, tentar por realizados, no texto literário, alguns desejos que o leitor nom pode realizar por outras vias. E achamos isto é o que acontece com a recepção da obra de Sarmiento, já que o elemento central na análise da sua produção é o idioma, ao menos desde há perto de 15 anos. Ainda nom sendo textos literários no sentido actual –as coplas de Sarmiento podem encaixar neste conceito–, som tomados para a cena precisamente por a sua recepção constituir, para os fabricantes de ideias no discurso literário, umha 'leitura como ilusom' que fai com que em diversas obras da historiografia podamos mesmo encontrar a ideia de Sarmiento como 'precursor da normalização'.

Visto o anterior, na historiografia da Galiza, o estudo histórico do século XVIII está determinado tanto polas diversas funções que a História adquire ao longo do tempo, como polos critérios utilizados para definir 'Galiza'. Assim, no século XIX o critério priorizado responde a umha concepção épico-mítica (Benito Vicetto) e, também, mítico-celtista e racial (Manuel Murguía) da história, promovidas polo galeguismo regionalista, em função de legitimar Galiza através do passado: bem como comunidade diferenciada perante os invasores, bem como comunidade racial diferenciada do resto dos povos peninsulares.

O conhecimento fabricado no século XIX a respeito do século XVIII gira em torno às ideias de:

a) **centralismo do poder borbónico**: Benito Vicetto, na sua história de 1872, promove a ideia da centralização do poder governativo e administrativo em torno à Corte seguindo o modelo francês, que obterá sucesso na corrente galeguista nacionalista de primeiras décadas do século XX (Ramón Villar Ponte, 1927).

Porém, a respeito do centralismo Murguía promove a ideia de que no funcionamento do aparato administrativo do governo as províncias fruírem até aquela altura de umha certa autonomia que fazia com que nom fossem directamente subsidiárias da Coroa. Esta ideia será recuperada e promovida pola corrente historiográfica de formação galeguista nas últimas décadas do século XX (Pegerto Saavedra, Barreiro Fernández, Villares, etc.), e volverá a incidir na questom da relativa presença da Coroa na Galiza até a chegada dos Borbóns e, inclusive, em que alguns modos de actuação das instituições do Reino da Galiza podiam divergir com as directrizes do poder central.

Este século é tomado como partida da fabricação das ideias de *regiom* que posteriormente se reformulará no conceito de *naçom*, nascimento da consciência de Galiza como espaço singularizado a respeito do Estado. Esta ideia determina a denominação, posterior, do *Rexurdimento*, encabeçado polo próprio Manuel Murguía e tomado como ponto inicial dumha nova forma de entender Galiza que culmi-

nará, sobretudo, no âmbito da historiografia literária, particularmente nos discursos galeguista e nacionalista de primeiras e últimas décadas do século XX, que continuará no XXI.

Portanto, em termos de administração e poder, na historiografia da Galiza consolida-se a ideia de a situação da Galiza no século XVIII não ser tão correlativa à ideia de subjugação que principalmente a interpretação do discurso nacionalista da historiografia literária acentuou.

É, precisamente, na corrente galeguista da historiografia literária que se absorveu a ideia de que a partir do século XV, com o governo dos Reis Católicos, e até o século XIX Galiza, deixa de ter “história própria”, promovida por Ramón Villar Ponte (1927).

Neste sentido, e através dumha visão “nostálgica” projectada sobre o século XVIII, Otero Pedrayo, na década de 60, promove a ideia de este ser um século de progresso do ponto de vista da organização administrativo-territorial, das classes sociais, das instituições, da economia, da arquitectura e da arte. E, em virtude do anterior, põe em questão a ideia de nas histórias de “espírito romântico” (refere-se a Murguía, Vicetto, etc.) o século XVIII apenas ser considerado, em contraste com a mitificação celtista e do período medieval.

Na década de 80, Pego Saavedra professa umha ideia similar, a respeito do estudo ou, melhor, do valor do estudo do século XVIII na tradição historiográfica, e que também temos nós percebido, sobretudo na literária, em relação com o tratamento que a arte recebe. Só a partir desta década começam a aparecer nas histórias da Galiza e também, mas em menor medida, nalgumhas histórias da literatura da corrente galeguista, referências à arte e à arquitectura, que tinham começado a serem priorizados como campos de estudo histórico do século XVIII galego em Otero Pedrayo, ainda que existem também estudos específicos de finais do século XIX (Murguía), onde se revela umha preferência do valor simbólico e representacional da arquitectura, e outras artes.

b) **reformismo económico-agrário** que propiciou c) o **crescimento demográfico e económico** dos últimos anos do século XVIII e d) um **processo de industrialização**: ideias promovidas já na historiografia do século XIX por Vicetto, não tanto por Murguía, cujo triunfo determinará que a economia e a demografia se tornem aqueles âmbitos disciplinares em torno aos quais se vertebram o discurso historiográfico galeguista através de estudos monográficos realizados por geógrafos a partir da década de 60.

A este respeito localiza-se, na década de 80, um ponto de inflexão marcado pela promoção, e a conseguinte consolidação, nos estudos históricos, da procura das chaves do 'atraso económico' e do 'fracasso da industrialização' no século XVIII pela corrente galeguista.

As **conclusões** a que chegamos através da nossa análise passam por, em primeiro lugar, entender que estas correntes de ideias que triunfaram constituem umha visão parcial do século XVIII como consequência dos critérios ideológicos pelos que, na historiografia literária, é circunscrito entre os “séculos obscuros” da memória nacional e ao que, na historiografia da Galiza, são imputadas as causas do atraso económico do país, junto com a ideia de que a “Ilustração galega” é umha ilustração fundamentalmente económica, como ideias bem-sucedidas.

As normas que regem o funcionamento dos campos culturais mudam através do tempo, de maneira que as dinâmicas do campo cultural galego no século XVIII deviam ser diferentes às do século XX, e o que aconteceu neste âmbito académico foi que as normas sistémicas do XX foram transportadas (desde o XX) para o XVIII, o qual nos impede, desde o estado actual de saber sobre este período, conhecer integralmente o funcionamento real do campo cultural daquela época na Galiza.

Esta análise serviu para verificar como através do tempo algumas das ideias projectadas sobre o período em causa cimentaram um fluxo de elementos simbólicos de formulação da identidade a partir dos promotores galeguistas do século XIX, e que na segunda metade do século XX se re-formulariam, consolidando-se com grande sucesso a partir da década de 80, devido sobretudo à introdução do galego no ensino obrigatório (1982), e até hoje.

Referências bibliográficas

- BELLO VÁZQUEZ, Raquel (2008): “À força de efemérides. O estudo da produção cultural da Ilustração na Galiza na viragem do séc. XX para o XXI”, comunicação apresentada no IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas celebrado em Funchal (Madeira) do 3 ao 8 de Agosto de 2008.
- CARRÉ ALDAO, Eugenio (1911): *Literatura Gallega*. Buenos Aires: Hermanos Maucci.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco (1971 (2ª ed.)). *Manual de Historia da Literatura Galega*. Vigo: Galaxia.
- FERREIRO, Manuel (1982). *Unha ruptura na literatura galega: os Séculos Escuros*. In V. AA., *A nosa literatura. Unha interpretación para hoxe*. (pp. 45-65). Ourense: Asociación Sócio-Pedagógica Galega.
- LEAL GÓMEZ, Begoña (2006): *Historia da Literatura Galega*. Santiago de Compostela: Lóstrego.
- MURGUÍA, Manuel (1865): *Historia de Galicia*. Lugo: Soto Freire.
- TORRES FEIJÓ, Elias J. (2004): “Contributos sobre o objecto de estudo e metodologia sistémica. Sistemas literários e literaturas nacionais”, in Anxo Abuín e Anxo Tarrío (coords.): *Bases Metodolóxicas para unha Historia Comparada das Literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela, USC, pp. 423-444.
- VARELA JÁCOME, Benito. (1951). *Historia de la Literatura Gallega*. Santiago de Compostela: Porto.
- VICETTO, Benito (1865): *Historia de Galicia*. Ferrol: Nicasio Taxonera.

O Rio Grande do Sul em almanaques portugueses do século XIX

Mauro Nicola Póvoas

Universidade Federal do Rio Grande (FURG) – Brasil / CAPES

Palavras-chave: Literatura sul-rio-grandense, Portugal, fontes primárias, periodismo literário, século XIX

Resumo: O artigo deriva do projeto de pós-doutorado “Um estudo de fontes primárias: a presença da literatura brasileira em periódicos portugueses do século XIX (1850-1900)”, realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e na Biblioteca Nacional de Portugal, com o apoio da CAPES. O objetivo da pesquisa foi estudar a presença de textos literários brasileiros e sul-rio-grandenses – em especial poesias – em fontes primárias periódicas portuguesas: jornais, revistas e almanaques, identificando os temas e os autores mais frequentes. Aqui, especificamente, a partir de alguns almanaques portugueses da segunda metade do século XIX, abordam-se textos que tratam de personalidades e tipos gaúchos e analisa-se a produção poética de escritores sul-rio-grandenses.

*Sou Gaúcho, e venho armado
Com meu laço e minhas bolas,
P’ra laçar os Catucás,
Boleando os mariolas.¹*

O presente trabalho é fruto de um estágio pós-doutoral realizado nos meses de junho, julho e agosto de 2008, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL) e na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP). A pesquisa de pós-doutoramento, intitulada “Um estudo de fontes primárias: a presença da literatura brasileira em periódicos portugueses do século XIX (1850-1900)”, está inserida no projeto “Histórias à prova do tempo: a relação Brasil-Portugal no campo da literatura – Investigação, preservação e difusão de fontes”, que une as universidades brasileiras PUCRS, FURG e UNESP/Assis, e as portuguesas de Lisboa e Évora, com o apoio da CAPES, no Brasil, e do GRICES, em Portugal. Como o próprio nome indica, o projeto intenciona estudar as múltiplas relações que podem ser estabelecidas entre Portugal e Brasil no campo artístico. O meu objeto de estudo específico, em Portugal, foi a presença das literaturas brasileira e sul-rio-grandense em periódicos – jornais, revistas e almanaques – portugueses (em especial os lisboetas) da segunda metade do século XIX.

Esta apresentação, em especial, pretende abordar o modo como a vida social, a cultura e a literatura sul-rio-grandenses são difundidas em almanaques publicados em Lisboa entre 1850 e 1900. Cumpre registrar que essa seleção espaço-temporal, a partir tão-somente de almanaques, impôs-se a fim de não extrapolar os limites sabidamente pequenos de uma comunicação. Ainda cabe salientar que como literatura sul-rio-grandense estou entendendo aquela que é produzida por autores nascidos no Rio Grande do Sul, mesmo ali não vivendo no momento da publicação, ou por auto-

¹ *O Gaúcho na Corte*: jornal político e joco-sério, Rio de Janeiro, n. 3, p. 1, 31 mar. 1849.

res não nascidos no Estado, mas que ali desenvolveram a sua atividade literária (Cesar, 1971: 22).

A partir das indicações do catálogo *Os sucessores de Zacuto*, que aponta 861 almanaques portugueses, desde o século XV até hoje, depositados na BNP, foram consultados cerca de uma centena desses títulos, dos quais seis se destacam pela presença de textos que fazem referência à literatura e à cultura do Rio Grande do Sul²:

- 1) *Almanaque de Lembranças* (1851-1854), depois *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1855-1871), depois *Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1872-1932) (vários diretores; a pesquisa estendeu-se somente até 1900)³;
- 2) *Almanaque das Senhoras – Portugal e Brasil* (diretora: Guiomar Torresão (até 1899) / período de circulação: 1871 a 1928; a pesquisa estendeu-se somente até 1900);
- 3) *Almanaque Literário e Charadístico* (diretor: Mateus Peres / período de circulação: 1880-1886);
- 4) *Almanaque Ilustrado* (diretor: F. Pastor / período de circulação: 1883-1908; a pesquisa estendeu-se somente até 1900);
- 5) *Almanaque das Senhoras Portuguesas e Brasileiras* (diretora: Albertina Paraíso / período de circulação: 1886-1888); e
- 6) *Almanaque da Revista Ilustrada* (diretor: não consta / período de circulação: 1891-1893)⁴.

Um primeiro enfoque, não propriamente literário, mas sim sociopolítico, dirige-se para duas curiosas páginas: a 26 do *Almanaque da Revista Ilustrada para o ano de 1891* e a 55 do *Almanaque Ilustrado para 1897*. No *Almanaque da Revista Ilustrada*, há um pequeno texto assinado por Ramalho Ortigão, “O gaúcho”, interessante na contribuição que dá para a construção do mito literário do tipo gauchesco, que está, na última década do século XIX, em processo de formação, na região compreendida pelo Rio Grande do Sul e pelos países do Prata, Uruguai e Argentina. Convém ressaltar que na constituição de ambos, gaúcho rio-grandense e *gaucho* platino, há semelhanças e diferenças; sendo assim, apesar de Ortigão centrar-se apenas na figura do *gaucho* argentino, seus apontamentos prestam-se à análise aqui empreendida.

Ramalho Ortigão aponta que o gaúcho é, decididamente, “a primeira das curiosidades da Pampa” (Ortigão, 1891: 26), ou seja, é um elemento exótico que ainda pode, à época (final do século XIX), ser contemplado pelo turista, já que o índio americano, devido à crescente colonização da região, é cada vez mais raro. Na seqüência, enumera características do gaúcho: 1) a proveniência de sua raça, uma mistura do sangue indígena e do conquistador europeu; 2) a inservilidade, somente quebrada por extrema necessidade de alimentação; 3) a relação umbilical com o cavalo; 4) os hábitos alimentares carnívoros; e 5) a independência, sendo “talvez o

² Todavia, neste artigo, por questões de espaço, foram trabalhados somente textos de três anuários, a saber: *Almanaque das Senhoras*, *Almanaque Ilustrado* e *Almanaque da Revista Ilustrada*.

³ A Profª. Dra. Vânia Chaves, da Universidade de Lisboa, coordena uma pesquisa que está catalogando as referências ao Rio Grande do Sul em todos os volumes das três encarnações do *Almanaque de Lembranças*.

⁴ A pesquisa direcionou o seu olhar para almanaques editados em Lisboa, o que é o caso dos supracitados, com exceção do *Almanaque das Senhoras Portuguesas e Brasileiras*, que era publicado na cidade do Porto, tanto que se intitulava, nos anos de 1886 e 1887, *Almanaque das Senhoras Portuenses*; apenas em 1888 ele é renomeado.

único homem verdadeiramente livre que presentemente existe sobre a superfície do globo” (Ortigão, 1891: 26).

Curioso notar que o texto de Ortigão – que é acompanhado por uma ilustração de um gaúcho a caráter, ao lado de um cavalo – revela traços e costumes seguidamente associados a esse indivíduo, seja o brasileiro, seja o platino. A literatura telúrica (pelo menos a que vai de 1870 a 1920) vai sempre adornar o gaúcho desses atributos, como o apego ao cavalo, a honra, a valentia e a postura de não aderir a um senhor, além de lhe conceder hábitos alimentares que se constituem basicamente de churrasco e chimarrão⁵.

No *Almanaque Ilustrado*, por sua vez, há uma referência a Júlio de Castilhos, então “presidente” do Rio Grande do Sul, nomeação que se dava ao que hoje se denomina “governador”. Era comum, neste almanaque, a publicação de perfis de figuras públicas, em uma página, acompanhados com uma gravura do biografado. Do Brasil, podem ser apontados, por exemplo, pequenos esboços biográficos de Luís Guimarães Júnior, Gonçalves Crespo, Joaquim Nabuco, José do Patrocínio, Quintino Bocaiúva, Marechal Deodoro da Fonseca, Marechal Floriano Peixoto, Prudente de Moraes, Campos Sales, Carlos Gomes e Júlio de Castilhos. Deste último, o pequeno texto, sem autoria, intitula-se “Dr. Júlio de Castilhos”:

É o presidente do Estado do Rio Grande do Sul, desde o governo de Deodoro da Fonseca.

A história do seu governo, o seu papel na gênese e duração da guerra do Rio Grande do Sul, são assuntos que seria inoportuno discutir.

Essa história e essa crítica devem ser feitas por brasileiros.

O Dr. Júlio de Castilhos tem pouco mais de quarenta anos.

Republicano e positivista desde o banco das escolas, a sua vida tem sido coerente.

Possui energia indomável, o que é uma virtude de homem de governo, e méritos reais.

(Anônimo, 1897: 55)

A nota, na sua concisão, insere-se na política dos almanaques, de muitas vezes informar rápida e superficialmente aos seus leitores dos acontecimentos do mundo, não entrando em maiores detalhes ou minúcias. No entanto, alguns elementos podem ser entrevistados: a alusão à Revolução Federalista, que sacudiu o estado sulino, de fevereiro de 1893 a agosto de 1895, e que opôs Júlio de Castilhos, republicano (os *chimangos* ou *pica-paus*) ao grupo de Gaspar Silveira Martins, parlamentar e monarquista (os *maragatos*); a adesão de Castilhos ao Positivismo e à idéia de República; e a indicação de seu forte caráter e da sua grande coerência. Chama a atenção o esforço do almanaque em marcar a sua isenção, tentativa que, todavia, mostra-se inócua, no momento em que dá divulgação somente ao lado vencedor da revolução sulina, não trazendo, por exemplo, uma ilustração de Gaspar Martins, com o seu respectivo elogio.

As duas páginas apontam, na imprensa lusitana, a exaltação de um tipo e de uma personalidade, ambas importantes no contexto sul-rio-grandense. O primeiro texto vinca no imaginário dos leitores portugueses uma figura mítica, indomável, grandiosa em sua liberdade, embora com os dias contados, devido ao avanço da civilização; é um caminho de exaltação comum na literatura em torno do gaúcho, desde o Romantismo – convém lembrar José de Alencar, com o romance *O gaúcho* (1870),

⁵ Maria Eunice Moreira, em *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*, discute a presença dessas questões em onze romances e livros de contos de autores sul-rio-grandenses.

e a Sociedade Partenon Literário (1868-1886), por exemplo – e que aqui se constitui a partir do olhar europeu, “civilizado”, sobre o sul-americano, o Outro, “semibárbaro” e “diferente”. Interessante observar que Ortigão aproveita, ao final de seu pequeno artigo, para comparar, com vantagem para o primeiro, a liberdade do gaúcho à submissão de alguns tipos que vicejam nas “sociedades cultas”: o súdito, o contribuinte, o administrado. O segundo texto introduz ao leitor o presidente do Estado mais meridional do Brasil, Júlio Prates de Castilhos, do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), recém-saído de uma violenta convulsão que tinha bipartido o Rio Grande do Sul. Será que foi pela vitória na guerra civil que o então presidente estadual merece o rápido esboço no almanaque de F. Pastor? Sendo este ou não o motivo real da inserção de Castilhos no periódico português, não há como negar que o estadista gaúcho foi emblemático, dominando o panorama político sulino de 1891 a 1903, ano da sua morte, com muitas de suas idéias e práticas (que formatam o chamado *castilhismo*) tendo continuado vivas depois, nas administrações de Borges de Medeiros (em nível estadual) e Getúlio Vargas (em nível estadual e nacional), exemplo de dois seguidores do pensamento castilhista.

Agora, um olhar sobre a literatura, mais especificamente aquela publicada no *Almanaque das Senhoras – Portugal e Brasil* (1871-1928, dirigido pela escritora portuguesa Guiomar Torresão do começo até a edição de 1899), um dos mais relevantes periódicos literários português da virada do século XIX para o XX, principalmente por causa da sua circulação ininterrupta, durante cinquenta e oito anos, e pelo grande espaço dedicado a poemas, contos, crônicas, críticas e textos biográficos. O almanaque, como o próprio nome aponta, destinava-se prioritariamente à leitura feminina e acolhia em suas páginas colaborações das mais diversas procedências: autores homens e mulheres, portugueses e estrangeiros, canônicos e anônimos. Destaquem-se, a título de exemplo, alguns nomes conhecidos: Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Luís Guimarães Júnior, Machado de Assis, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Júlia Lopes de Almeida, Narcisa Amália, entre os brasileiros; Júlio César Machado, Cesário Verde, Guerra Junqueiro, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, entre os portugueses. Do Rio Grande do Sul, nas edições de 1871 a 1900, foram encontrados textos de ou sobre os seguintes autores⁶:

– Carlos Ferreira (1846-1913): poemas “Fala!” (1874), “Seu leito” (1875), “Canção no mar” (1876), “As andorinhas” (1877) e “A súplica de Madalena” (1878);

– Amália dos Passos Figueiroa (1845-1878): poemas “O espírito das flores” (1874), “Deus” (1875), “Pressentimento” (1876), “Saudade” (1877), “Canto da selvagem” (1879), “Cisma” (1880), “Melancolia” (1881), “Desesperança” (1887), “O sábio” (1888) e “Qual é meu norte?” (1889); notícia da sua morte, sem autoria (1880);

– Damasceno Vieira (1850-1910): poemas “Comédia vulgar” (1881), “A visão do cego” (1885), “Hosana” (1889), “Mãe” (1897) e “Berço vazio” (1900); texto biográfico sobre Inês Sabino (1897);

– Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879): texto biográfico sobre o autor, anônimo (1885);

⁶ Do século XIX, a BNP não dispõe, em seu acervo, dos seguintes anos do *Almanaque das Senhoras*: 1871, 1882, 1883, 1891, 1894 e 1895. Pedro Villas-Bôas cita que Amália Figueiroa publicou dois poemas no *Almanaque* de 1882: “As duas estrelas”, às páginas 165-166, e “Luz”, às páginas 204-205 (Villas-Bôas, 1974: 193).

- Elisa A. (Jaguarão): poema “A virgem morta” (1886);
- Delfina Benigna da Cunha (1791-1857): texto biográfico sobre a autora, de Pinheiro Chagas (1886);
- Revocata Heloísa de Melo (1853-1944): poema “A Luís Osório” (1890); anagrama de Francisco M. Gouveia, com referência à autora (1892); texto biográfico sobre a autora, anônimo (1897);
- Julieta de Melo Monteiro (1855-1921): texto biográfico sobre a autora, anônimo (1897);
- Fontoura Xavier (1856-1922): poema “Quanto custa este frasco?” (1893); texto biográfico sobre o autor, anônimo (1898).

Desses nove autores, só uma, Elisa A., não está referendada na historiografia literária do Rio Grande do Sul (cf. Cesar, 1971), tanto que não foi possível identificar o seu sobrenome, nem se de fato é gaúcha; apenas supõe-se que seja, devido à presença, ao final do seu poema, do local onde foi escrito: Jaguarão, cidade localizada na fronteira com o Uruguai. Do conjunto, deve-se destacar, ainda, o fato de cinco serem mulheres, o que não é de se estranhar, pois era comum periódicos dirigidos ao público feminino valorizarem a produção das “senhoras” (como eram invariavelmente chamadas as colaboradoras), consoante dois aspectos: 1) divulgar essa escrita feminina, que de outra maneira ficaria oculta; 2) dar estatuto público a uma atividade da mulher – a de escritora – que a tirava do âmbito das ações de caráter estritamente privado. Também deve-se lembrar que as escritoras sempre tiveram um papel preponderante na literatura do Rio Grande do Sul: as duas primeiras pessoas a publicarem livros na então Província, ainda na primeira metade do século XIX, foram Maria Clemência da Silveira Sampaio e Delfina Benigna da Cunha.

Os textos coletados dividem-se entre a poesia e a nota de caráter crítico-informativo, não havendo a presença de outros gêneros literários, tais como a narrativa ou o drama. Dos vinte e três poemas de autoria gaúcha, dez são da poetisa porto-alegrense Amália dos Passos Figueiroa, a autora sul-rio-grandense mais assídua no periódico dirigido por Guiomar Torresão. Em geral referenciada, no almanaque, como “D. Amália Figueiroa, brasileira”⁷, as cidades de Rio Grande e Porto Alegre constam como os locais de escrita de alguns dos poemas. Sua morte, ocorrida em Porto Alegre/RS, a 24 de setembro de 1878, é noticiada com pesar em nota de rodapé sem indicação de autoria, abaixo do poema “Cisma”:

A sociedade brasileira “Ensaio literários” enviou à imprensa do Rio Grande a seguinte mensagem de sentimento pela morte da poetisa brasileira, D. Amália Figueiroa, falecida ultimamente, e que havia anos colaborava no *Almanaque das Senhoras*:

“Modesta cultora das letras pátrias, esta sociedade não podia ser indiferente a essa morte que veio encher de luto a literatura, a que possui o belo livro intitulado *Crepúsculos*, atestado sublime do talento da sua autora; por isso, enlutada, dirige-se à imprensa da Província, que teve a glória de ser o berço de D. Amália Figueiroa, manifestando-lhe o pesar de que se acha possuída por esse infausto acontecimento, prestando assim uma homenagem de respeito à memória da escritora distinta, da ilustre e inspirada poetisa que se finou!” (Anônimo, 1880: 166)

⁷ Em “Pressentimento”, aparece a seguinte assinatura: “Amália de Figueiroa”.

Mesmo depois da morte, o almanaque de Guiomar Torresão continua a demonstrar a sua afeição por Amália, pois nos anos de 1881, 1887, 1888 e 1889 ainda saem publicações suas. A dezena de poemas disponível aponta para uma temática que geralmente segue o caminho lírico-reflexivo, típico do Romantismo brasileiro, perpassada por uma tristeza onipresente e por um sentimento de vazio e de ausência do eu-lírico, como os próprios títulos dos poemas indiciam: “Saudade”, “Cisma”, “Desesperança”, “Qual é meu norte?”, “Melancolia”. O caráter romântico fica patente, por exemplo, na primeira estrofe deste último, de feição casimiriana:

Ah! Que saudades dos cismares vagos
Da minha infância nos vergéis do Sul!...
Do doce enlevo despertou-me o vôo
Da mocidade – borboleta azul! – (Figueiroa, 1881: 136).

Note-se que há uma alusão ao espaço sulino, que não chega a constituir, entretanto, uma temática gauchesca, como é comum nos poemas de autoria sulina. Também em “Qual é meu norte?” há uma pequena referência a um dos elementos da geografia cultural do Rio Grande do Sul, qual seja:

Eu serei qual o pampeiro
Que desaba em solidão?...
Ou como a folha já seca
Nas asas de atroz tufão?... (Figueiroa, 1889: 132-133)

Se o Regionalismo aparece muito esparsamente em Amália Figueiroa, outra das temáticas caras ao Romantismo pátrio, o Indianismo, é contemplada com mais vagar. Em “Canto da selvagem”, constitui-se um sujeito poético feminino, uma índia, que canta a falta que sente de seu amor, desaparecido: “Talvez morreu... Inconstante!” (Figueiroa, 1879: 238). O curioso é que essa produção, uma das mais longas de Amália publicadas no *Almanaque das Senhoras* (o poema constitui-se de nove oitavas) situa a índia no espaço sulino, caracterizado com uma rica fauna e flora: “À sombra das sapucaias, / Do Guaíba à margem amena, / Eu passo a vida saudosa, / Como outrora a Iracema” (Figueiroa, 1879: 238), tal qual a idealização empreendida pelos poetas românticos a partir das florestas tropicais do Norte do País. Interessante também a citação da clássica personagem de José de Alencar, o que acaba gerando uma dúvida: quem enuncia o verso, o eu-lírico ou a autora? Provavelmente a última, pois a selvagem retratada talvez viva num tempo remoto, pretérito, o que a torna incapaz de decifrar a escrita literária, o que a impediria de conhecer a filha de Araquém.

Nos poemas dos restantes autores, por sua vez, algumas temáticas repetem-se, outras renovam-se, em relação a Amália Figueiroa. Continuam as composições líricas que abordam temáticas voltadas à religiosidade, à infância, à tristeza, às belezas da primavera e à presença inequívoca da morte; essa última pode ser verificada, por exemplo, na virgem pálida que “dorme placidamente em seu esquite” (Elisa A., 1886: 83) e no bebê que, logo ao nascer, “sem forças morre” (Vieira, 1900: 108). Novidades, em relação a Amália, são os poemas laudatórios a pessoas em especial, em que muitas vezes confundem-se o poeta e o eu-lírico. Essa mistura de vozes pode ser vista tanto no âmbito privado, como em “Mãe”, de Damasceno Vieira, ou em “Fala!”, de Carlos Ferreira – “Fala, fala! Quando eu oiço / As tuas vozes, ó filha, / Percebo uns moles perfumes / De jasmims e de baunilha” (Ferreira, 1874: 79) –,

quanto no âmbito público, como em “A Luís Osório”, de Revocata de Melo, composição encomiástica que homenageia Luís Osório, autor do livro de poemas *Neblinas*, que causou funda impressão em Revocata. Textos metaliterários como “A Luís Osório” eram comuns, no século XIX, em sistemas literários ainda pouco constituídos, como o do Rio Grande do Sul, sendo necessária a formação de “panelinhas ou igrejinhas literárias” para a validação de uma obra⁸:

Escuta, foi n’alcova solitária,
Em longa noite merencória e fria,
– Eu sucumbindo em luta imaginária
E ouvindo o rebramir da ventania; –
Que um gênio bom, arcanjo ou feiticeira,
Pôs junto a mim teu livro, áureas *Neblinas*;
Onde teu vulto à página primeira
Faz adorar essas canções divinas. (Melo, 1890: 134)

Por outro lado, temas sociais, típicos de uma poesia já mais “realista”, e que são uma das marcas da obra de Damasceno Vieira, aparecem no *Almanaque das Senhoras*, nos sonetos de sua autoria, “Comédia vulgar” e “Hosana”. O primeiro poema, de 1881, assume uma postura anti-republicana ostensiva, no momento em que o eu-lírico declara seu escárnio ante as tentativas de destronar o Imperador do Brasil. Já o segundo poema, escrito em Porto Alegre oito anos mais tarde, com ecos de Castro Alves, deixa clara, desde o subtítulo – “Ao grande dia nacional 13 de maio de 1888 em que foram declarados livres os escravos do Brasil” –, a intenção de festejar a liberdade e a igualdade, conquistas sociais as quais o Brasil presumivelmente começaria a gozar a partir da data da assinatura da Lei Áurea, que aboliu a escravidão negra em solo nacional.

À seriedade dos temas de Damasceno, Fontoura Xavier⁹ responde com o poema circunstancial “Quanto custa este frasco?”, sobre os perfumes franceses Pinaud e Lubin, contrapondo a qualidade de um e de outro:

Depois de cheirá-lo bem
Um fabricante opinou:
– Não há no mundo ninguém,
Depois de cheirá-lo bem,
Que afirme existir alguém
Que vença nisto o Pinaud...
Depois de cheirar Lubin
Um fabricante opinou. (Xavier, 1893: 272)

Num segundo nível, em termos quantitativos, estão as notas biobibliográficas, ou escritas por autores sul-rio-grandenses, ou sobre eles. No primeiro item, Damasceno Vieira é o único exemplo, ao escrever pequeno texto sobre a escritora pernambucana Inês Sabino, ressaltando o seus dotes de poetisa e historiadora. Destaca ainda a luta de Sabino pela causa humanitária do “grande movimento abolicionista que se operou no Brasil” (Vieira, 1897: 109). No segunda caso, há registros de

⁸ Em minha tese de doutorado, defendida em 2005, na PUCRS (Porto Alegre), e intitulada *Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX*, aponto como era comum, nos periódicos do século XIX, no Rio Grande do Sul, este tipo de composição encomiástica.

⁹ Está grafado, erroneamente, “Foutoura Xavier”.

cinco autores nascidos no Rio Grande do Sul: Manuel de Araújo Porto Alegre, Fontoura Xavier, Delfina Benigna da Cunha e as irmãs Revocata Heloísa de Melo¹⁰ e Julieta de Melo Monteiro. São notas rápidas e sem autoria, trazendo ilustrações do homenageado e referências a dados tais como datas de nascimento e morte (quando é o caso, no momento da escrita) do biografado, a cidade de nascença, escola artístico-literária em que se enquadra, elogios ao talento, os títulos já publicados e as obras que porventura estejam no prelo. A única nota assinada é a de Delfina, por Pinheiro Chagas, exceção que se explica por ser a alcunhada “Poetisa cega” a única morta à época, já sendo esparsamente citada em alguns “parnasos” e florilégios” do século XIX.

A partir do rápido levantamento de textos, autores e temas presentes *Almanaque das Senhoras*, *Almanaque Ilustrado* e *Almanaque da Revista Ilustrada*, pode-se constatar quais referências – literárias, sociais, políticas – ao Rio Grande do Sul eram apontadas, lidas e comentadas em Portugal. Pensando-se especificamente no periódico de Guiomar Torresão, que é um importante repositório da publicação luso-brasileira contemporânea à época, chega-se à conclusão que autores que nunca saíram do Rio Grande do Sul, como Amália Figueiroa, Revocata de Melo ou Julieta Monteiro, ou aqueles que viveram em outros lugares, como Araújo Porto Alegre, Carlos Ferreira ou Damasceno Vieira, interagem junto ao público leitor lisboeta, em especial, e também com aquele das outras cidades lusitanas (e até brasileiras) a que o almanaque chegava, fazendo parte, portanto, do sistema literário português (e, também, evidentemente, do brasileiro) do século XIX.

Igualmente pode-se afirmar que há, aqui, a constituição de um pequeno cânone da literatura produzida no Rio Grande do Sul, com a seleção, por parte da direção do *Almanaque das Senhoras*, de autores importantes para a historiografia literária sulina, com a exceção, que confirma a regra, de Elisa A. Óbvio que se nota a falta de outros escritores importantes, no momento, para a formação do ambiente literário do Estado, como Apolinário Porto Alegre, Lobo da Costa, Múcio Teixeira, entre outros, até porque escolhas sempre pressupõem ausências e sobras. Sobre as temáticas, nota-se uma coadunação dos autores sul-rio-grandenses com o que era feito em termos de Brasil – saudosismo, indianismo, poesia encomiástica –, com quase nenhuma inserção regionalista, a qual acaba aparecendo com mais ênfase na nota de Ramalho Ortigão.

Assim, a relevância dos anuários, enquanto divulgadores e preservadores da memória cultural, fica garantida, no momento em que, ano a ano, elegem-se e publicam-se determinados textos, os quais, recorrentemente, acabam nunca enfeixados em volume. A par, muitas vezes, da qualidade estética das obras ali estampadas, somente esse ineditismo já confere importância histórica ao almanaque, “um guia, um instrumento onde se encontram elementos para a organização do quotidiano” (Lisboa, 2002: 11) e do tempo, mas também espaço privilegiado da poesia e da informação variada e amena.

¹⁰ Revocata ainda é lembrada no “Anagrama composto com os nomes de todas as senhoras que colaboraram no *Almanaque* de 1890: oferecido à Exma. Sra. D. Guiomar Torresão”, de Francisco M. Gouveia, de Luanda (1892: 103), que a partir da frase “Salve distinta e genial escriptora D. Guiomar Torrezão” (sic) enumera quarenta e sete colaboradoras do almanaque de dois anos atrás, como Júlia Lopes de Almeida, Narcisa Amália, Maria Amália Vaz de Carvalho e Albertina Paraíso. No anagrama, o “t” de “Revocata H. de Mello” (sic) encaixa-se no segundo “t” de “distinta”.

Referências bibliográficas

- CESAR, Guilhermino (1971). *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737-1902)*. Porto Alegre: Globo.
- GALVÃO, Rosa Maria (Coord.) (2002). *Os sucessores de Zacuto. O almanaque na Biblioteca Nacional do século XV ao XXI*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- LISBOA, João Luís. Almanques. In: GALVÃO, Rosa Maria (Coord.) (2002). *Os sucessores de Zacuto. O almanaque na Biblioteca Nacional do século XV ao XXI*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- MOREIRA, Maria Eunice (1982). *Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EST; Instituto Cultural Português.
- VILLAS-BÓAS, Pedro (1974). *Notas de bibliografia sul-rio-grandense. Autores*. Porto Alegre: A Nação; IEL.

Confeccionar unha bandeira: servir a dúas patrias? O “Batallón Literario” universitario de Santiago fronte á invasión francesa de 1808 e a reapropiación españolista vs. galeguista

Paula Fernández Seoane

Grupo GALABRA – Universidade de Santiago de Compostela

Palabras chave: Batallón Literario, memoria, historia, ilustración, invasións francesas

Resumo: En 1808, coincidindo coa invasión de España polas tropas napoleónicas, organizouse na Universidade de Santiago de Compostela un Batallón *de Literarios* que reuniu a práctica totalidade de alumnos e unha boa parte dos profesores. O grupo de alistados integrouse nas filas da milicia para combater o inimigo francés. Este suceso alcanzou unha dimensión simbólica de orientación múltiple: formulado inicialmente como xesta heroica en clave de patriotismo español, transformado despois en icona do rexionalismo galego, individualízase e conmemórase na actualidade como efeméride. Esta comunicación aproxímase ao modo en que diferentes grupos logran (re)elaborar sucesivamente o discurso sobre un acontecemento, conferíndolle unha orientación e representatividade que o coloca en condición de ser reivindicado como símbolo propio.

En maio de 1808, no inicio da Guerra da Independencia española, formouse na Universidade de Santiago de Compostela unha milicia escolar integrada por uns 1200 estudantes, alistados para contribuír na loita contra o exército napoleónico. Esa compañía estudantil é a que tradicionalmente se vén recoñecendo co nome de *Batallón Literario*. Convén facer explícito que “Literario” debe ser entendido aquí na súa acepción da época, en que designaba o pertencente ás letras, ciencias ou estudos. Este adxectivo empregábase basicamente en relación ao ámbito universitario: facía parte do nome das Universidades, aludidas tamén como *Corpos Literarios*, e designaba así mesmo os estudantes ou *literarios*.

O Batallón Literario convértese en obxecto de estudo para nós polo seu encadre directo nun proxecto de investigación sobre a Ilustración en Galicia que desenvolve o Grupo GALABRA, e que nunha das súas liñas específicas estuda a Universidade de Santiago como espazo de circulación de ideas. En consecuencia, é o proxecto e non a efeméride do bicentenario que este ano se celebra, o que xustifica a pertinencia deste asunto como obxecto de análise. Pero, con todo, no caso da comunicación que agora presentamos, foi a efeméride, o feito conmemorativo, a que determinou o enfoque desde o que quixemos abordar este episodio. De facto, o noso obxectivo aquí non é expoñer os datos históricos que explican que aconteceu en 1808 e nos anos inmediatamente posteriores, senón formular unha aproximación ao modo en que funcionou o episodio do Batallón con ulterioridade. No caso desta comunicación, que se define como un contributo necesariamente parcial e aproximativo, iso significará pór en práctica de forma sucinta un duplo exercicio:

1) Por un lado, analizar con que función, con que obxecto se produce a recuperación recorrente deste episodio histórico, traducida en momentos, actos e textos diversos que describen unha revitalización puntual e constante da memoria do suceso nos séculos que sucederon ao seu encadre cronolóxico.

2) E, por outra parte, determinar se esas recuperacións sucesivas obedecen a unha clave interpretativa unívoca ou, pola contra, se a memoria do Batallón é susceptible de recibir unha carga connotativa diferente dependendo dos intereses daqueles axentes ou grupos responsábeis en cada momento da súa recuperación.

1. Función ou obxecto da recuperación

Con respecto á primeira destas cuestións, se o que queremos é establecer a que responde ou como funciona a revitalización periódica do Batallón, será moi útil partir da formulación metodolóxica da distinción entre **historia** e **memoria**. Nun artigo do ano 1989, Pierre Nora constrúe teoricamente esta diferenza, estruturándoa en varias ordes. Algúns dos puntos clave que articulan ese esquema de confrontación son os que a seguir se relacionan:

- O tempo da historia é o pasado, desde o momento en que aparece como unha representación do que xa foi; fronte a isto, a memoria instalaríase de forma permanente no presente, porque é susceptible de ser revivida como tal e porque se comporta como un elemento vivo e, por tanto, en permanente evolución e transformación.
- A historia, aínda que na práctica esta afirmación teña un carácter relativo, revístese na súa formulación e na función que se lle atribúe dunha obxectividade e dunha universalidade que a colocan en situación de ser interpretada como representativa de todos, pero non apropiábel por ninguén; ao seu carón, a memoria está feita de episodios, de lugares de memoria de que unha comunidade ou un grupo se poden apropiar, manipulándoos no sentido de que poden cargalos dunhas connotacións interpretativas e simbólicas que frecuentemente alteran e magnifican o sentido do suceso histórico ou real.
- En estrita relación co anterior, a historia consegue ser lida en clave obxectiva e universal debido, en boa medida, a que se elabora a través dun discurso, non sempre académico, pero en todo caso percibido como crítico, que se materializa en producións de tipo científico. Todo isto facilita que a entendamos como reconstrución, en termos exactos, do que foi. A memoria, pola súa parte, non reconstrúe esa presunta realidade dos feitos, senón que a constrúe, fábricaa interesadamente para que represente, non tanto o que fomos, senón o que queremos ser. E ese *o que queremos ser* responde sempre á visión da comunidade e á política proposta para ela polos axentes ou grupos responsábeis da fabricación desa memoria. A memoria contrúese a través de mecanismos e dimensións cun gran potencial para conferir simbolismo; entre os obxectos que a fabrican están tamén os textos, pero neste caso definidos como construtos simbólicos, e non como achegas científicas: nomes de rúas, inscricións en placas de homenaxe, composicións literarias en prosa ou verso, etc.
- En palabras do autor deste artigo, a historia está sempre baixo a sospeita da memoria e a súa función é reprimila e destruíla.

O esquema teórico da diferenza entre historia e memoria pódenos axudar na comprensión dalgúns dos procesos relacionados co funcionamento do Batallón, pero isto só será posíbel se se entende ou aplica con relativa flexibilidade, e nunca en termos estritamente dicotómicos, como veremos.

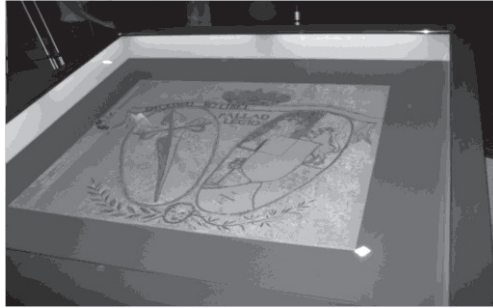
No caso do Batallón Literario, podemos afirmar que os feitos históricos que o rodearon empezaron a ser construídos como memoria moito antes de seren reconstruídos como historia, isto é, que o suceso comezou a funcionar antes no plano simbólico ca no historiográfico. Pero, ¿por qué este proceso de atribución de simbolismo ou representatividade comezou tan cedo –mesmo se podería dicir que no momento en que os feitos estaban a ocorrer– e que o fixo tan potente? Hai unha serie de factores que posibelmente contribuíron para isto:

- a) Para empezar, o Batallón Literario e o conxunto de elementos que interviñeron na súa formación presentaron desde o inicio un carácter potencialmente mitificábel: o lugar onde se levou a cabo o alistamento, a Universidade, e o feito de que, presumibelmente, fosen os estudantes quen promovían a iniciativa, tiña un alto valor representativo e colocaba o xesto en disposición de ser interpretado como heroico e patriótico. Outro elemento destacábel era o elevado número de alistados, que pasaban ademais por constituír a mocidade docta do Reino de Galicia, pertencente a algunhas das súas familias máis distinguidas e/ ou adíñeiradas. Xogou tamén un papel fundamental neste sentido todo o aparato de emblemas, insignias e privilexios con que a Universidade, o Reino e o Arcebispado de Santiago distinguiron o Batallón. Os actos solemnes que precederon a súa saída a campaña, así como o conxunto de proclamas, xornais e outros textos que recolleron alusións á milicia contribuíron así mesmo nesa empresa de engrandecemento e atribución de simbolismo.
- b) Outro dos factores clave que explican por que o Batallón foi incorporado como feito simbólico á memoria colectiva é o seu encadre na chamada Guerra da Independencia, un momento significado como fundamental na construción do estado e da nación española moderna.
- c) Un terceiro factor coadxuvante neste proceso de construción simbólica foi o descoñecemento histórico dos sucesos que rodearon o Batallón, que permitiu que determinados aspectos quedasen apagados e se perfilasen, en consecuencia, como susceptíbeis de ser enchidos estratexicamente dunha significación interesada. Aínda que, con respecto á análise dos feitos históricos –de que aquí non nos ocupamos–, a nosa investigación se atopa nun estadio inicial, o corpus levantado fornece datos que revelan unha distancia notábel entre o sucedido e o construído.

Unha vez examinados os elementos de potencialidade simbólica que colocaban o Batallón en condición de ser incorporado á memoria colectiva, podemos preguntarnos polos mecanismos e elementos a través de que se materializou esa construción do acontecemento histórico como espazo de memoria. Referirémonos só a algúns deles, de maneira sucinta:

- a) O culto a determinados obxectos ou elementos simbólicos, que é recorrente e transversal a todos os actos de homenaxe. Entre estes obxectos ten un especial relevo a bandeira, que desde a súa recuperación pola Universidade, en 1822, presidiu todos os actos celebrados para homenaxear o Batallón e en ocasións mesmo determinou o tipo de acto conmemorativo, converténdose no centro de procesións cívicas, en emblema de exposicións ou en obxecto de textos poéticos. A bandeira é un dos obxectos que,

pola súa propia natureza de símbolo, demostrou un poder catalizador máis grande no proceso de atribución de significación connotativa ao episodio do Batallón, de tal forma que venerar e restaurar o estandarte acabou sendo un modo de rendir culto e poñer en valor a xesta dos estudantes de 1808.



[FOTO N.º 1]

- b) A creación de heroes, un procedemento que vai preferir como susceptíbeis de seren mitificados aqueles individuos que presentan unha condición social aristocrática, xa sexa previa ao episodio do Batallón ou conseguida a través da súa participación neste.
- c) A construción do que poderíamos denominar unha *épica militar* sobre a actuación do Batallón Literario no transcurso da contenda bélica. O descoñecemento de moitos dos datos históricos, ou o silenciamento destes, posibilitou a creación dunha xesta que situaba o destacamento estudiantil nalgunha das batallas máis cruentas ou decisivas da Guerra, en que os datos evidencian que nunca participou.
- d) A fixación da memoria do episodio no espazo da cidade. A praza da Quintana, un dos lugares significados da cidade de Santiago, contiguo á Catedral, recibe o nome de *Praza de Literarios* en honor do Batallón que xurou alí a súa bandeira. Nesa praza, unha placa de mármore recolle a referencia “a los héroes del Batallón Literario de 1808”.



[FOTO N.º 2]

Todos estes procedementos que constrúen e materializan a memoria do Batallón, facendo del un símbolo, atopan na literatura, nos actos de homenaxe e na conmemoración de efemérides o cadro idóneo que os impulsa e os fai efectivos.

2. A memoria do batallón: signo unívoco ou diverso?

Unha vez que nos aproximamos ao modo en que o episodio do Batallón Literario é recuperado e construído, e comprobamos que o obxecto dese proceso é facer del un símbolo portador de determinados significados, podemos, obedecendo ao segundo obxectivo desta comunicación, comprobar se ese símbolo é unívoco ou se, dependendo de quen o reivindique, pode amosar un carácter diverso. Para analizar isto o que faremos será achegarnos de forma moi breve a dous momentos que supuxeron a reivindicación e a conmemoración do Batallón por parte de grupos diferentes, para observar como funcionou en cada caso esa memoria que se revitalizaba. Estes dous momentos son os únicos aludidos nesta comunicación por razóns de extensión, pero a análise que facemos e as conclusións que dela tiramos apóianse no exame dun conxunto de elementos moito máis abranxente, e na revisión dunha serie de materiais que inclúe non só textos de todo tipo, senón tamén cadros e outros obxectos imbuídos de significación.

Os momentos que seleccionamos para presentar aquí son, por un lado, e sen ofrecer datas concretas, o final do século XIX e, por outro, os anos 2007-2008, que describen o bicentenario do Batallón e o momento inmediatamente previo. Son momentos especialmente significativos porque, en ambos casos, na recuperación da memoria do Batallón interveñen dun modo ou doutro grupos que defenden unha identidade galega diferenciada (no primeiro caso os rexionalistas, no segundo os nacionalistas), independentemente de que a forma ideolóxica ou o programa político con que a acompañen sexa diferente. É importante observar, neste sentido, como fan ou non compatíbel eses grupos a reivindicación dunha identidade galega coa conmemoración dun suceso que, pola Guerra en que está encadrado, é moi susceptíbel de ser presentado como unha intervención en defensa da patria española e da súa identidade e unidade.

2.1. Século XIX

Centrándonos no final do século XIX, é constatábel a proliferación das referencias ao Batallón en textos de todo tipo. Neste proceso hai un momento de especial visibilidade simbólica, que coincide cunha importante homenaxe ao Batallón celebrada no ano 1896 en Santiago, e que integra diferentes iniciativas: unha procepción cívica, a colocación dunha placa na praza da Quintana e a saída dunha publicación temática que recolle textos literarios, de opinión e de conmemoración.

A data en que se celebra esta homenaxe non é arbitraria, como revelan os textos da publicación, senón que responde a un momento en que, coincidindo coa crise cubana e o enfrontamento co goberno americano, a idea da unidade e grandeza do estado español precisa ser reforzada.

Entre os axentes que están detrás da maior parte dos textos, e mesmo da organización dos actos, rexístrase un número significativo de individuos inscritos na órbita do Rexionalismo, un movemento que defende o carácter específico da rexión galega, compatíbel coa súa integración política no estado español. Entre eses nomes atópanse o de Alfredo Brañas (organizador e impulsor da homenaxe) e Manuel Murguía, ideólogos do rexionalismo e axentes cunha intervención destacada no

campo cultural da altura, ou o de Eduardo Pondal, un dos autores canónicos da literatura galega, significado como figura central do Rexurdimento.

Nun momento que chama á recuperación e reforzo dos elementos que alicerzan a idea da patria española, este grupo vai intervir facendo uso da memoria do Batallón, que invocará con recorrencia, para promover a través dela o recoñecemento á comunidade galega. O modo de vehicular isto será presentar unha lectura do Batallón apoiada nunha serie de claves interpretativas como as seguintes:

O suceso histórico do Batallón constitúe un acto en defensa da patria, pero esa patria designa dúas identidades en que integrarse, a galega e a española. O Batallón interprétase como acción militar en defensa do territorio do Reino de Galicia e, na medida en que o Reino pertence ao estado español, acaba representando tamén o contributo heroico de Galicia á xesta colectiva fronte ao invasor francés. Esta lectura ofrece en convivencia dúas identidades que no ideario do Rexionalismo non aparecen enfrontadas, ao presentar como compatíbeis e converxentes, a través do Batallón, a defensa da individualidade coa defensa do estado que acolle esas realidades individuais.

Algúns textos ilustrativos desta visión son os seguintes:

Los que á cada momento nos hablan de los peligros que correría el Estado, el día en que se rompiese su actual unidad, debieran pensar en lo que pasó en tan amargo trance y recordarlo á cada momento, pues guarda en sus pliegues más de una oportunísima lección para el presente, [sic] Por de pronto prueba que las variedades nacionales, salvaron entonces á España, y mientras la capital –después de la gloriosa pero inútil hecatombe del 2 de Mayo– caía en un instante y como para siempre y con ella los pueblos que vivían sujetos á su indiscutible supremacia, las provincias con pasado autonómico, fueron las que levantándose en masa, exaltando el espíritu público y haciendo todo género de sacrificios, decretaron desde luego, la libertad de la patria. (Murguía, 1891)

El regionalismo escolar es uno de los timbres más preclaros de la historia galaica: la glorificación del país natal y la consagración de su independencia dentro de la unidad del Estado y en defensa de la integridad nacional, ha sido el dogma proclamado con las armas en la mano y rubricado con sangre por una juventud sedienta de justicia y anhelante de libertad. (Brañas, 1889: 301-302)

Comprobamos, en consecuencia, que a memoria do Batallón é útil ao Rexionalismo, que consegue canalizar a través dela elementos repertoriais que inciden na especificidade galega.

2.2. 2007-2008

Se examinamos agora cal é a situación no momento do bicentenario que este ano se celebra, atopamos algunhas mudanzas con respecto á etapa anterior.

- Por unha parte, o grupo que agora defende unha identidade galega diferenciada, o dos nacionalistas, está situado en postos de poder político, tanto no goberno da Xunta de Galicia, como no Concello de Santiago e tamén na Universidade. Isto significa que as súas intervencións non se insiren unicamente no campo cultural, senón tamén no campo do poder, e que non son só programáticas, senón que poden converterse en efectivas. Neses órganos de goberno, o BNG comparte poder co partido político da esquerda moderada, o PSOE, que ademais xestiona o goberno do estado

español e que, pese a non defender o mesmo programa e formulación da identidade galega postulado polo nacionalismo, tampouco incorpora no seu discurso elementos que colidan frontalmente con eles.

- A homenaxe ao Batallón non aparece agora, como ocorría en 1896, como unha iniciativa promovida polos estudantes, senón que terá un carácter institucional.
- Desde as institucións que toman parte nas conmemoracións (Xunta de Galicia, Concello de Santiago, Universidade de Santiago e Real Academia Galega), os grupos que forman parte delas vense na obriga de posicionarse.

Partindo deste cadro de situación, a celebración do bicentenario do Batallón vai supoñer un motivo de contenda política porque non todos os grupos están interesados en recuperar e venerar un símbolo que aparece imbuído de ambigüidade.

- O partido da dereita vai reivindicar e promover a celebración dunha homenaxe ao Batallón, nun momento en que a Guerra da Independencia, tamén con motivo do bicentenario, está funcionando como un elemento de memoria moi potente para reforzar a idea da unidade da nación española.
- Fronte a isto, o grupo da esquerda e os nacionalistas non se posicionan abertamente, porque se sitúan ante un espazo de memoria especialmente ambiguo, moi facilmente asimilábel á memoria da Guerra da Independencia, tan connotada e apropiada polo partido da dereita e que reforza unha idea de España que colisiona frontalmente cos seus postulados, alomenos nos termos en que é formulada.

O resultado será a celebración de actos de homenaxe paralelos. No caso do partido conservador, acusado polos demais de tentar manipular a memoria do Batallón, a celebración proposta quere ser fastosa ou visíbel, coa recreación dun desfile de soldados de época. Fronte a isto, as forzas políticas da esquerda e do nacionalismo, representando o goberno estatal, o autonómico, o municipal e o da Universidade, visibilizan a súa homenaxe a través dunha ofrenda floral que, significativamente, non se acompaña de ningún discurso. Posteriormente, a Universidade inaugura, en xullo de 2008, unha exposición sobre o Batallón en que volven participar as autoridades que representan os poderes anteditos. O concepto mesmo de exposición, en que se amosan sobre todo obxectos e textos presentados como símbolos, a presenza moi acusada nesa exposición de elementos artísticos, literarios e de emblemas, e a potenciación a través dela da idea da heroicidade dos estudantes, están conformando unha homenaxe que resalta a dimensión representativa do feito, pero intenta non interpretalo en clave patriótica.

3. Conclusións

Como resultado de todo o exposto até aquí, podemos formular algunhas reflexións, acompañadas de certos datos, que colocaremos como conclusións e vías de estudo futuras:

- 1) Observamos que á recuperación recorrente do episodio do Batallón subxace un proceso de atribución de simbolismo e de construción dun lugar de memoria. O funcionamento do Batallón neste nivel chega a estar tan consolidado, que a dimensión simbólica acaba inxerindo de forma notábel e sig-

nificativa no tratamento historiográfico do episodio. Algunhas probas desta interferencia son as seguintes:

- O nome *Batallón Literario* (ou incluso *Batallón de Literarios*), empregado na maior parte dos traballos historiográficos para individualizar este corpo militar, non se corresponde con ningunha das denominacións oficiais que a compañía recibiu na época, xa fose no ámbito da Universidade, xa fose no militar. A historiografía está facendo funcionar como oficial, por tanto, un nome oficioso que se consagrou de forma decisiva no plano da memoria, é dicir, a través da súa presenza nas placas conmemorativas, nos discursos de homenaxe e na produción literaria.
- A isto hai que engadir que a historiografía sobre o Batallón revela esquemas, ritmos e elementos herdados dos procesos de construción da memoria: os traballos recollen as xestas militares e rescatan a biografía daqueles que a memoria colocaba como heroes; o levantamento do corpus documental coincide en ocasións coa proximidade de efemérides; e os estudos dan cabida aos lemas, describen os obxectos simbólicos relacionados co Batallón e mesmo inclúen citas literarias que fan convivir nun mesmo plano coa reconstrución crítica dos feitos.

Hai un dato moi revelador que axuda a entender en parte este proceso de inxerencia e que, ao mesmo tempo, permite tirar xa algunha conclusión: en moitas ocasións, os que reconstrúen a historia do Batallón en traballos científicos son os mesmos que promoven e organizan os actos que o homenaxean; é dicir, o suceso está sendo reivindicado e retomado nos planos simbólico e historiográfico polos mesmos axentes, que están demostrando un interese particular en actualizalo, revestíndoo dunha significación moi específica. Dacordo con isto, a historia non aparece neste caso como unha dimensión paralela e até antitética con respecto á memoria, senón que se revela como un instrumento máis con que construír símbolos, tanto ou máis efectivo que a literatura e as homenaxes en tanto que está revestido de autoridade e deita sobre os seus construtos a aparencia de verdade.

- 2) Unha segunda conclusión ten que ver co feito de que a memoria do Batallón non é unívoca, senón susceptíbel de ser cargada con connotacións diversas por parte dos distintos grupos que se apropián deste símbolo. Neste sentido, a memoria non se encadra tanto no proxecto de recuperación da esencia do que se foi, canto no programa do que se quere ser, entendendo que ese programa será sempre diverso en virtude do grupo que o propoña.
- 3) Para finalizar, pódese propoñer como unha vía de estudo futura a análise do éxito ou fracaso que tiveron as intervencións dos grupos para apropiarse da memoria do suceso, e tamén o eventual éxito ou fracaso dos programas de actuación que defendían, e que esa memoria contribuía a reforzar. Neste sentido, será importante analizar se houbo un fracaso na apropiación do Batallón polo Rexionalismo e, posibelmente en conexión con iso, a que obedece exactamente o feito de que o nacionalismo non consiga apropiarse deste símbolo.

Bibliografía

- BRANÑAS, Alfredo (1889): *El Regionalismo: estudio sociológico, histórico y literario*. Barcelona: Jaime Molinas.
- MURGUÍA, Manuel (1891): “Sucesos Militares de Galicia en 1808 y operaciones de la presente guerra” [recensión], in *La Patria Gallega. Revista-Boletín: Órgano Oficial de la Asociación Regionalista*, Año I, n.º 6 (15 de xuño), Sección “Bibliografía”.
- NORA, Pierre (1989): “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, in *Representations*, n.º 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*, pp. 7-24.

Noticias na prensa

http://www.elcorreogallego.es/index.php?option=com_content&task=blogsection&id=6&Itemid=9&idMenu=3&idNoticia=327801

http://www.elpais.com/articulo/Galicia/Tributo/heroes/gallegos/Batallon/Literario/elpepiatgal/20080729elpgal_13/Tes

http://www.lavozdeg Galicia.es/santiago/2008/07/29/0003_7020947.htm

http://www.lavozdeg Galicia.es/santiago/2007/11/12/0003_6311111.htm

http://www.lavozdeg Galicia.es/santiago/2007/09/15/0003_6143095.htm

http://www.lavozdeg Galicia.es/santiago/2007/11/13/0003_6313180.htm

A Madeira durante o primeiro triénio liberal (1820-1823): *autonomia, adjacência ou independência?*

Paulo Miguel Rodrigues
Universidade da Madeira

Introdução breve

Depois do *vendaval napoleónico*, cujas repercussões se estenderam a todo o mundo atlântico e, em particular, ao espaço ibero-americano, o primeiro *triénio liberal* português (1820-1823) representou a ascensão de uma nova realidade política e institucional no seio da monarquia portuguesa, que, a partir de então, excepto durante a curta experiência miguelista, se fez constitucional e parlamentar.

Como se sabe, o processo de construção da nova monarquia constitucional não foi pacífico, pelo que, em 1820, aquilo que se inaugurou foi um período de três décadas durante o qual a sociedade portuguesa viveu em permanente (e multifacetado) conflito.

A esta conflitualidade não escapou a Ilha da Madeira, que depois de ter sido ocupada e *tomada* pelas tropas britânicas, durante as guerras napoleónicas (no primeiro caso em 1801, no segundo em 1807), também viu nascer e se desenvolver, durante aqueles anos, devido a múltiplos factores, a Ideia de *Autonomia*, com o sentido e a dimensão contemporânea, de que hoje somos herdeiros¹.

Foi neste quadro, aqui exposto em traços gerais, uma vez terminada a guerra, expulsos os franceses da Península, mas permanecendo grande parte do exercício do poder no Reino nas mãos dos britânicos, com a Corte portuguesa no Rio de Janeiro, que se levantou, então pela primeira vez, a questão da *Adjacência* da Ilha da Madeira, que se tornou ainda mais premente após o eclodir do movimento liberal no Porto e em Lisboa (Agosto-Setembro de 1820) e da formação da Junta do Supremo Governo, que devia assumir os destinos da nação.

Uma nação que era desde 1816 – recorde-se – um Reino Unido de Portugal e do Brasil, o qual, após Agosto de 1820, na perspectiva dos liberais portugueses – e em particular dos *vintistas* – devia voltar a ter Lisboa como metrópole.

Foi neste panorama geral, de conflito aberto, entre os Reinos de Portugal e do Brasil e numa conjuntura internacional de hegemonia britânica, que na Madeira se vão levantar as questões da *Autonomia*, da *Adjacência* e, inclusive, da *Independência*. É sobre elas que nos vamos debruçar nas linhas que se seguem, apresentando uma primeira análise sobre a questão, necessariamente genérica, procurando dar um contributo para a definição e compreensão dos conceitos, das opiniões, das propostas, dos projectos e também das concretizações que num determinado período histórico se fizeram sentir.

¹ Uma abordagem inicial a esta questão pode encontrar-se em “As guerras napoleónicas e o fim do Antigo Regime na construção da ideia de Autonomia na Madeira”, Seminário Internacional – Autonomia e História das Ilhas, CEHA, 2001, pp. 87-108.

1. A adesão da Madeira ao movimento liberal (Janeiro 1821)

No período que aqui nos interessa (1820-1823), a primeira questão que se levanta é a da *Adjacência*. Esta formará, aliás, com a da *Autonomia* as duas grandes questões durante os anos seguintes, às quais também se irá juntar, esporadicamente, em determinados momentos, a questão da *Independência*.

Para perceber a questão da *Adjacência*, convém ter presente que a adesão à causa do Reino só foi proclamada a 28 de Janeiro de 1821, mas que mesmo depois desta data o governador Xavier Botelho² manteve uma correspondência regular com a Corte no Rio, através da qual sempre se preocupou em destacar a ligação, de “**obediência e amor**”, dos habitantes da Ilha à Coroa (de um Rei que só regressa em Junho de 1821).

Isto demonstra pelo menos duas coisas: desde logo, a ambiguidade do exercício político da principal autoridade insular; depois, que na Ilha existiam (e persistiam) muitos elementos afectos à causa de D. João VI.

Neste contexto, a situação acima descrita só começou a mudar – política, administrativa e, acima de tudo, juridicamente – a partir do momento em que se soube que D. João VI jurara as *Bases* da Constituição e se anunciou o seu regresso a Lisboa. Não foi por acaso, portanto, que Xavier Botelho, atento, alertou a Regência para a realidade insular, pedindo que aquela pusesse “**os olhos [na] ilha**”, por considerar que esta estava “**boiando no meio do Atlântico**”. O verbo dispensa mais palavras e reflecte as muitas dúvidas e incertezas que se continuavam quanto ao rumo dos acontecimentos, num momento em que o Atlântico já era demasiado grande para as reais capacidades de Portugal.

Daí o lamento de Botelho, por não ter ainda recebido do Reino quaisquer instruções sobre o modo como se deveria conduzir no “**governo executivo da Ilha**”, ausência que o impedia de poder fazer frente às diversas facções entretanto formadas, por não saber como agir “**em matéria de tanta importância**”, que requeria medidas “**decisivas e terminantes**”³.

Para confirmar a complexidade da situação, basta fazer referência à reacção de D. Luís de Sousa Coutinho, então embaixador em Londres, perante as notícias sobre a adesão da Madeira à causa do Reino, antes sequer do Rei manifestar o seu desejo de regressar: uma “**desgraça**”, desde logo pelos imediatos reflexos financeiros, negativos, pois a falta dos rendimentos enviados da Ilha iria piorar o já “**lamentável estado**” em que se encontravam os representantes de SM nas Cortes europeias, cujo financiamento dos salários e despesas provinha, numa parte considerável, desde 1808/09, das *sobras* da Junta da Fazenda madeirense – assim como dos *saques* e de

² Sebastião Xavier Botelho: (Lisboa, 8/5/1768 – 21/6/1840): Desembargador; Comendador da Ordem de Cristo; filho de Tomás Jose Xavier Botelho (filho legítimo do 4º Conde de S. Miguel, antigo governador da Madeira, em meados do século XVIII). Casou, a 24/6/1821, com D. Teresa Maria António Alvares Fernandes de Carvalho (natural de Condeixa). A sua filha primogénita, D. Thereza Xavier Botelho, casou no Funchal, com João Francisco da Camara Leme de Carvalhal Esmeraldo (sobrinho do 1º Conde de Carvalhal). Desempenhou diversos cargos, de Provedor dos Resíduos e Cativos a Juiz dos Direitos Reais da Casa de Bragança. Foi governador e capitão-general da Madeira entre Maio de 1819 e Maio de 1821 (Decº. 15/6/1818, embarcou em Lisboa a 27/4/1819, mas, devido ao mau tempo, só se fez à vela a 6/5, chegando ao Funchal a 12/5, tomando posse a 15/5/1819). Em Março de 1821 apresentou algumas propostas para o desenvolvimento da Madeira. Foi substituído e saiu para Lisboa a 7/7/1821. Neste ano foi nomeado encarregado de negócios de Portugal em Paris. Em Julho de 1824 foi nomeado Governador de Moçambique (onde se manteve até 1829). Tornou-se Par do reino em 1834. Alexandre Herculano profereu o seu elogio Histórico, no Conservatório Real de Lisboa.

³ AGC Lº 195, SXB para Regência, nº 1 [nº 31], 31/3 e 18/5/1821.

outros pagamentos extraordinários sobre ela ordenados – que eram, na maior parte das vezes, remetidas directamente para os Administradores da Fazenda em Londres⁴.

Facilmente se percebe, portanto, a preocupação de Sousa Coutinho, irmão do Conde do Funchal, pois a falta de tais remessas mensais iria provocar, de imediato, “**gravíssimos prejuízos**” no serviço diplomático. Na verdade, se é certo que as remessas já não tinham a regularidade exigida – já dificilmente se poderiam considerar mensais e eram, no início dos anos 20, menos de metade do que a Junta prometera e lhe tinha sido ordenado pelo RE – o mais provável era a partir de então ficarem reduzidas a nada. Pior: quando tal sucedesse, era natural que Açores seguissem o “**mau exemplo da Madeira**”⁵.

2. O governador António Manoel de Noronha e a cabala anglomana

Para o lugar do governador Xavier Botelho – o qual, apesar de tudo, acabou por fazer a transição para o *vintismo* – chegou António Manoel de Noronha⁶, o primeiro a assumir o título de Governador da *Província* da Ilha da Madeira, embora mantendo alguns dos atributos dos governadores de armas.

Aqui apenas nos interessa destacar o facto de Noronha considerar que existiam ligações muito perigosas entre as actividades de um padre e bacharel madeirense, João Crisóstomo de Macedo, e os supostos interesses britânicos sobre a Ilha, ao ponto daquele afirmar que o padre – conotado com a facção anticonstitucional, dita apostólica, e servindo-se da sua posição de articulista d’*O Patriota Funchalense* – se ter tornado numa das figuras de proa da “**cabala anglomana**”, que teria como principal objectivo criar um ambiente de instabilidade, insegurança e de violência, para permitir que os britânicos e o seu governo voltassem a ter pretextos para justificar uma intervenção directa nos assuntos madeirenses e, em particular, o (re)envio de tropas para ocupar a Ilha⁷.

Neste sentido, o plano (ou a *cabala*, nas palavras do novo governador) teria quatro objectivos:

- 1º estabelecer e inculcar em todos os madeirenses o “**erróneo e destrutor princípio de desigualdade de direitos**” entre os naturais da Ilha e os do Reino, ao ponto destes serem olhados como “**estrangeiros**”, para que, conside-

⁴ Cf. *Working Paper (WP)*, “A Junta da Fazenda da Madeira na política externa portuguesa: alguns aspectos”, *XXVI Encontro da APHES*, Universidade dos Açores (Ponta Delgada), Nov. 2006.

⁵ MNE ALPL L^o 467, Sousa para VN Portugal, n^o 17, 12/3/1821 – no registo deste ofício pode ler-se na margem a seguinte nota: “**Influência da Revolução da Madeira nas finanças desta legação**”. Como recurso “**extraordinário e pronto**”, o embaixador apontava, como já o tinha feito aliás em outras ocasiões, a venda dos diamantes. Em 1809 tinha ficado definido que a Junta devia enviar para Londres pelo menos 45 mil libras mensais (os Açores 15 mil). Cf. *WP*, “A Junta da Fazenda da Madeira na política externa portuguesa: alguns aspectos”, *XXVI Encontro da APHES*, Universidade dos Açores (Ponta Delgada), Nov. 2006.

⁶ António Manoel de Noronha: Vice-Almirante, Cavaleiro da Ordem de Torre e Espada, Comendador de S. Bento de Avis, Chefe de Divisão e de Esquadra da Armada Nacional, Ministro da Marinha e Ultramar (Dez. 1826 – Jun. 1827). Governador da Madeira (CR 22/3/1822). Desembarcou a 19/4 e tomou posse a 22/4. Exerceu o cargo até 27/8/1823. Com as mudanças políticas, foi arguido na *Alçada* de 1823. Acabou por ser absolvido de todas as imputações por Acórdão da Relação, em Abril 1825. Foi nomeado membro do Real Conselho de Marinha. Em Dezembro de 1826, foi nomeado Ministro da Marinha e Ultramar (Dec^o. 6/12/1826) e em 1838 governador de Angola (Dec^o. 25/7). Segundo Howard de Walden, “**this appointment seems to give general satisfaction**”. Em 1852, foi agraciado com título de Visconde de Santa Cruz.

⁷ Macedo chegou mesmo a ser agredido, na via pública, por vários soldados e oficiais do batalhão de artilharia, em Fevereiro de 1822, na sequência de vários artigos violentos que publicara contra o referido corpo armado. Aquilo que se seguiu está descrito em Paulo Miguel Rodrigues, *A Madeira entre 1820 e 1842: relações de poder e influência britânica* (2008).

- rando-se a Ilha não como parte integrante da monarquia, mas apenas como um “**corpo anexo**”, debaixo da sua protecção, se pudesse, em “**tempo oportuno**”, arrogar o direito de “**rejeitar essa mesma protecção**”, indo pedi-la a quem mais parecesse “**conveniente**” (a Inglaterra, como é evidente);
- 2º fazer “**odioso**” o Governo de D. João VI e queixar-se de algumas deliberações do Soberano Congresso, a fim de “**excitar o desgosto e a descon-fiança**”;
 - 3º tentar desacreditar e insultar as autoridades e fazer perder a *força moral* do Governo da Ilha (para Noronha, a força física e material era inexistente), para depois instalar um “**governo qualquer popular**”, que lhes permitisse alcançar, mais facilmente, o objectivo essencial: o afastamento de Portugal e a independência da Ilha;
 - 4º se por acaso tudo isto falhasse (ou demorasse mais tempo que o previsto a concretizar-se), suscitar a “**comoção e a desordem**”, para dar ocasião e o pretexto “**à introdução de uma força estrangeira**”, à qual pediriam (os revoltosos madeirenses) que os aceitasse debaixo da sua protecção, desli-gando-se, assim, dos seus “**legítimos e anteriores deveres**”⁸.

Ora, foi neste contexto, de verdadeiro “**desenfreamento de paixões**”, sem contar com a cooperação dos magistrados e queixando-se da falta de legislação e de poder, que Noronha optou por sugerir a sua própria demissão, fundamentando-a no desejo de “**que esta Ilha se não separe da monarquia portuguesa, ao menos enquanto [ele a] presidia**”. Por isso, em meados de Junho de 1822, quando ainda nem sequer tinha completado dois meses no exercício de funções, sugeriu ao governo e ao Soberano Congresso que promovessem com rapidez a sua substituição, até porque, confiden-ciava, “**a mais curta demora pode[ria] fazer perder para sempre esta província**”⁹.

3. A questão da *adjacência* e os interesses britânicos

A importância da questão e do conceito de *adjacência* também se revela quer por ter sido um tema abordado em Lisboa, no Funchal, em Londres e no Rio, quer, acima de tudo, por ter ganho expressão concreta no texto da *Constituição de 1822*, onde surge, pela primeira vez – formalmente e em relação ao Reino, no Título II, art.º 20º – o conceito de *Ilhas Adjacentes*, procurando-se deste modo reabilitar e garantir – de forma irreversível – a posse dos arquipélagos madeirense e açoriano, fazendo uso de uma fórmula, muito curiosa e significativa, que os avocava, enquanto pertença inegável e inseparável da Nação portuguesa na Europa.

Esta circunstância permite-nos deduzir, por exemplo, que desde finais de Abril de 1808, ou seja, desde que efectivamente a soberania sobre a Ilha foi devolvida a Portugal, depois da *tomada* e quando se iniciou a segunda *ocupação* britânica, a *adjacência* da Madeira era na verdade concebida não em relação ao Reino, mas sim em relação ao Brasil, então centro do Império, por ali se encontrar a Corte.

Aliás, passada mais de uma década sobre aquela data, alguns documentos insuspeitos (neste caso, dois ofícios do governador Xavier Botelho e um AR da Corte do Rio) confirmam tal noção, primeiro em Julho e Setembro de 1819, depois em Fevereiro e Abril de 1820.

⁸ AHU 6501, AMN para CJ Xavier, 13/6/22.

⁹ *Ibidem* (itálico nosso) – em meados de Junho, Noronha acusava o corregedor de se recusar a prestar-lhe auxílio, em particular, na investigação e prisão dos autores dos pasquins que iam surgindo pela cidade.

Senão vejamos: quando surgiram dúvidas sobre a falta de Cartas Patente com que se tinham apresentado no Funchal, quase em simultâneo, os novos juiz de fora e corregedor, mesmo com provisões da Mesa do Desembargo do Paço de Lisboa, ou seja, de acordo “**o espírito das ordens que SM manda[ara] expedir a respeito dos ministros despachados para o Reino**”, apesar disto logo o governador lhes lembrou que ainda não tinham a necessária sanção régia. Deste modo, permitia que exercessem funções, considerava ter agido “**sem transtorno do serviço**”, mas não deixava de destacar que o fizera “**conservando este governo [da Madeira] sem reconhecer outra dependência que não seja a imediata do mesmo augusto Senhor [D. João VI]**”, no Brasil, a quem pedia esclarecimentos, para saber se obrara como devia¹⁰.

Mais: no ano seguinte, em Abril de 1820, tendo em conta estas e outras situações semelhantes, Xavier Botelho achou necessário transmitir para o Brasil a sua opinião “**sobre as relações que pode ter o governo desta Ilha com o Reino de Portugal e respectivos Tribunais**”, em particular por causa da “**extensiva jurisdição**” que – indevidamente na opinião do governador – alguns desses Tribunais do Reino pretendiam exercer sobre a Madeira, pois ainda a consideravam nas “**antigas relações políticas**” (sic). Que fique claro, portanto: para o governador, não havia a menor dúvida de que a Ilha se devia considerar subordinada ao poder instituído no Rio de Janeiro.

Acrescente-se que para defender melhor a sua posição, Xavier Botelho ia ao ponto de admitir que enquanto o Rei tivera a Corte na Europa “**eram consideradas adjacentes a ele [Reino] as Ilhas da Madeira e dos Açores**”. Ora, convém esclarecer, no entanto, que esta ideia de *adjacência* das Ilhas ao Reino até à saída da Corte para o Brasil, não tinha qualquer fundamento, pois tanto a Madeira, como os Açores sempre haviam sido entendidas e referidas como *colónias* (no fundo, como todos os outros Domínios Ultramarinos), só se justificando agora (em 1819-1820) tal argumento pela necessidade – então imperiosa – de reforçar a noção de que “**com a mudança da Corte para o Rio, ficaram elas [as Ilhas] adjacentes a ele [Brasil], como lugar da residência do Soberano**”¹¹. Tudo isto tinha um objectivo: evitar o desenvolvimento do esperado sentimento agregador da *antiga* metrópole.

Aliás, para Botelho, se tal se verificasse, iria dar origem a “**conflitos danosos**” às partes, perturbadores da ordem pública e, acima de tudo, “**pouco airosos**” aos Governadores, exactamente por se considerar que estes se encontravam “**dependentes imediata e exclusivamente de SM e dos seus Ministros**” (no Rio). Mas não só, pois se cada um dos Tribunais e restantes autoridades sediadas em Lisboa “**entenderem os negócios desta Colónia, que não sejam puramente contenciosos, [e só] em grau de recurso**”, ficaria “**inteiramente pervertido qualquer sistema de Governo que os Governadores queiram adoptar**”.

Foi neste contexto que, em Abril de 1820, depois de ter expressado, de um modo inequívoco, a sua opinião sobre as relações de poder entre a Madeira e o Reino de Portugal, o governador solicitou que, desde o Rio, o esclarecessem em definitivo se devia anuir às determinações dos Tribunais de Lisboa nos “**negócios políticos desta Colónia e de pura autoridade voluntária**”. No fundo, aquilo que pretendia

¹⁰ AGC L° 202, SXB para Arcos, n° 23, 22/7/1819 (Itálico nosso).

¹¹ Idem, n°s 35, 88 e 89, 20/9/1819; 3 e 23/4/1820 – entretanto já tinham ocorrido outros casos, desta vez por causa de ordens expedidas ao corregedor pelo *Desembargo do Paço* e pela *Junta do Comércio de Lisboa*. O *Desembargo* ordenava que afixasse Editais para promover o estabelecimento da vacina, pondo-o em “**correspondência directa**” a tal respeito e com obrigação de dar conta de três em três meses, quando, para Botelho, este objecto “**é privativo dos Capitães Generais**”, por AR de 1/10/1802 e 16/4/1804 (itálico nosso).

era uma declaração que servisse de “**regra**”, para evitar os abusos e “**continuados conflitos**”¹².

Quando estas dúvidas se colocaram à Corte do Rio, a resposta que se deu foi um inequívoco louvor à atitude do governador, por este ter “**obrado muito bem**”, no sentido de ter feito prevalecer “**a independência em que as Capitânicas dos Domínios Ultramarinos foram mandadas considerar a respeito dos governadores do Reino de Portugal**”. Ficava assim, portanto, inequivocamente expressa, mais uma vez, que a única *adjacência* política que se considerava o era em relação ao Brasil e não ao Reino de Portugal¹³.

3.1. João Francisco d’Oliveira e a “**mira da Inglaterra**”

Quando regressou ao Funchal, no início de Agosto de 1821, proveniente dos Estados Unidos, o médico João Francisco d’Oliveira, apesar de atraído pelo movimento liberal, não fazia de certeza a menor ideia de que apenas permaneceria dois meses na sua terra natal e ainda menos estaria ciente de tudo aquilo (e não foi pouco) que lhe sucederia nos dois anos seguintes: sair para Lisboa, logo no início de Outubro de 1821, depois de ter sido eleito deputado pela Madeira às Cortes Constituintes; embarcar, passado pouco tempo, com destino a Londres, na qualidade de Encarregado de Negócios de Portugal na Legação Portuguesa, onde acabou por ter uma passagem meteórica e muito atribulada; seguir para Paris, onde foi desempenhar funções idênticas, durante cinco meses; regressar a Portugal, em 1823, para reocupar o lugar na Câmara dos Deputados; voltar à Madeira, para cumprir uma espécie de exílio, imposto pelas mudanças de poder em Lisboa, na sequência da *Vilafrancada*.

Foi durante as suas estadas em Londres e em Paris que João Francisco d’Oliveira se cruzou com a questão da *adjacência* e desenvolveu o seu sentimento antibritânico.

O assunto, que continuava na ordem do dia, emergiu na Legação portuguesa quando, em finais de Fevereiro de 1822, Francisco d’Oliveira escreveu para o MNE, garantindo que uma “**pessoa muito bem informada dos segredos do Gabinete**” e membro dos *Comuns*, o tinha ido procurar para dizer, com ar de muita “**asseveração**” e “**apertando[-]lhe o braço**”, embora sem entrar em pormenores, que era conveniente avisar o Governo português para ter a Ilha de Santa Catarina em “**bom estado de defesa**”.

Tendo por base este aviso, anterior ao *Grito do Ipiranga*, Francisco d’Oliveira deduziu que também seria prudente estender tais precauções “**à Madeira e [ilhas] vizinhas**”, argumentando então, para sustentar a sua dedução, com a “**renitência**” do Governo de SMB em negociar um novo Tratado de Garantia, associando-a depois às palavras agrestes de Castlereagh e às “**insultantes expressões**” publicadas no folheto *State of the Nation* a respeito de Portugal¹⁴.

Para consubstanciar o seu pensamento, Francisco d’Oliveira baseava-se em vários documentos, de que afirmava ter tido conhecimento, os quais, em sua opinião, indicavam qual era – “**há muito**” – a “**mira da Inglaterra**”, algo que para ele só as “**circunstâncias políticas e domésticas**” daquele país tinham impedido de ultimar e concretizar as suas intenções¹⁵.

¹² Ibidem (itálico nosso).

¹³ AGC Lº 200, AR nº 60, 7/2/1820 e ER Lº 773, Aviso, 7/2/1820 (em resposta aos ofícios do governador, nº 23 e 35, de 22/7 e 20/9/1819). Note-se que o AR só foi registado no Funchal a 24 de Julho (itálico nosso).

¹⁴ MNE ALPL Lº 458, JFO para Pinheiro Ferreira, nº 18, 27/2/1822.

¹⁵ Idem, nº 25, 27/3/1822 – Oliveira acrescentava ainda a Califórnia, nos interesses da Imperador Alexandre.

Entre tais documentos, que na maioria se debruçavam sobre a questão brasileira, estava pelo menos um a respeito da Madeira. Neste, onde era apresentada uma citação do livro *Voyage around the World by John Turnbull in the years 1800, 1801, 1802, 1803 and 1804*, publicado em Londres, em 1813, no qual, a dado passo – depois de uma sucinta descrição da posição geográfica da Ilha, do elogio ao seu clima e de rápidas observações sobre a indolência dos nativos – o autor referia não poder deixar de manifestar *“the wish that, in the event of a war between the two countries, the british arms, would take possession of this and Porto Santo”*. Mas não só, pois também se defendia que se a Inglaterra viesse a necessitar de mais alguma Colónia, a Madeira seria um território *“where the industry of our countrymen might cultivate the grape”*, uma vez que, *“notwithstanding all our vast foreign settlements, we do not possess one island, where the grape is successfully cultivated”*¹⁶.

É neste quadro que o encarregado de negócio português, ao recordar o diálogo que mantivera com o tal parlamentar britânico (que nunca identifica), sugere que seria conveniente mandar *“fortificar o porto da Ilha da Madeira”*, considerando que tal nem seria difícil, pois, na sua opinião, para o fazer, bastava conservar bem apetrechadas as fortalezas da enseada do Funchal, em particular o triângulo com vértices no Ilhéu, no Forte do Pico e na Fortaleza de São Tiago.

Quanto à defesa geral da Ilha, sugeria que se arrancassem as parreiras no Norte, *“onde o vinho é fraco e de pouca monta”*, convertendo-se esses espaços em zonas de cultivo de *“grão e cereais”*, que cresceriam *“pasmosamente bem”* e serviriam para alimentar a população. Feito isto e tendo em conta as características orográficas, não hesitava em afirmar que a Madeira *“só por fome, ou por traição”* poderia render-se¹⁷.

Foi tendo em conta tudo isto e perante aquilo que considerava ser a *“silenciosa, obstinada e misteriosa”* atitude do *Foreign Office*, que Francisco d’Oliveira julgou ter pretextos suficientes, aproveitando a conjuntura, para responder, de maneira *“clara, firme e deliberada”* às palavras e insinuações de Castlereagh, apesar de admitir que o seu estilo poderia desagradar, *“por não ser concebido naquele ar submisso e dependente do antigo costume”*. Justificava-o por não saber *“dizer nem falar de outra maneira”* e por considerar que era necessário *“ir preparando as coisas”*, para que se pudesse, a respeito da administração dos assuntos de Portugal e dos seus Domínios, *“advogar a causa da honra e independência portuguesa, no respeitável Tribunal da Razão e da Justiça, perante o Grande Jurado da geração presente”*¹⁸.

¹⁶ *Voyage around the world by John Turnbull in the years 1800, 1801, 1802, 1803 and 1804, in which the author visited Madeira, the Brazils, Cape Good Hope, the English Settlement at Botany Bay and Norfolk Islands in the Pacific Ocean*, 2nd ed., London, E. Maxwell, 1813, pp. 6-7. Turnbull era um mercador britânico. Sobre a sua visão a respeito do Brasil, vide Louise Guenther (*WP*, 2002). Os outros anexos diziam respeito aos interesses sobre o Brasil, Goa e Macau. O documento sobre a Madeira tinha a letra *B*. O documento *C* também se referia exclusivamente à Ilha. (itálico nosso).

¹⁷ Idem, nº 22, 6/3/1822 – considerando relativamente fácil a fortificação do porto do Funchal, Oliveira apontava, no entanto, *“o mau padrao da do Porto Santo”*.

¹⁸ Acrescente-se que neste longo ofício para o MNE, Oliveira lamentava o *“apuro”* a que o tinha reduzido o Ministério britânico, mas indicava considerar-se *“plenamente autorizado”* para negociar com aquele, embora referindo que tinha julgado *“prudente”* não usar de todas as suas *“armas de reserva”*, sem primeiro consultar a verdadeira intenção de SM, de quem esperava licença para dizer alguma coisa acerca das *“descomedidas, injustas e nunca merecidas expressões”* do Ministério inglês relativamente a Portugal (itálico nosso).

Não custa perceber, portanto, o quanto embaraçoso para o governo de Lisboa se estava a tornar a presença de Oliveira em Londres, isto para além da pura irritação que provocava no Gabinete britânico, pelo conteúdo e pela forma das repetidas Notas que entregava no *Foreign Office*. Na prática, a partir de Março de 1822, em conformidade com este sentimento, o ministro dos negócios estrangeiros britânico passou a recusar as audiências ao encarregado de negócios português, abstando-se também de responder à sua correspondência, informando-o, invariavelmente, de que as questões que levantava seriam tratadas directamente com o governo em Lisboa, acrescentando que o fazia por considerar que ali os assuntos entre as duas nações seriam conduzidos “**in a more suitable manner**”¹⁹.

Francisco d’Oliveira interpretava a situação, porém, numa outra perspectiva, sustentando que do silêncio e das recusas do governo britânico não se podia esperar nada de bom, deduzindo mesmo que eram a melhor prova de que havia “**toda a razão**” para se “**crer e recear**” algum “**plano, profundo e muito arranjado**”, contra Portugal e as suas Possessões. Por isso, defendia, o governo devia começar a negociar alianças com outras nações, para estar prevenido contra o “**pio**”, perante qualquer “**evolução repentina do atraído sistema que geralmente costuma adoptar este governo [inglês]**”.

Daí a (reafirmada) necessidade de permanecerem “**em boa fortificação**” certos pontos no Atlântico, inclusive pela necessidade de Portugal se tornar numa “**potência marítima de primeira ordem**”, posição que só poderia (re)alcançar se conseguisse conservar “**extremamente defensáveis**”, pontos tão “**interessantes**”, como “**Porto Santo, Madeira, Açores, Cabo Verde e suas Ilhas, etc etc**” (sic)²⁰.

Foi exactamente neste quadro que, através de algumas “**ideias esparsas**” (a expressão do próprio), Francisco d’Oliveira expôs a Silvestre Pinheiro Ferreira as suas opiniões sobre a importância do Atlântico português para a Inglaterra e seus Domínios, numa conjuntura internacional em que aquela e a Rússia se olhavam, “**reciprocamente, com desconfiança e ciúme**”, ao ponto de se prever que seria entre ambas a disputa pelo “**grande Império dos mares**”, desejando qualquer uma delas servir-se da assistência das potências secundárias, como era o caso de Portugal.

Passados alguns meses, depois do seu atribulado périplo pelas Legações de Londres e Paris e uma vez mais de regresso ao Funchal, o antigo representante da Corte portuguesa foi procurado pelo Corregedor Assis Saldanha, na noite de 18 de Julho de 1823, para o consultar sobre uma questão que continuava a preocupar as autoridades portuguesas: o boato de que na Ilha se iria “**levantar o grito da liberdade**”, para a colocar “**debaixo da protecção da Inglaterra**”²¹.

Na resposta verbal que afirma ter dado, Oliveira garante ter apelado à cautela, sugerindo que não se fizessem quaisquer acções, mas apenas se observassem, “**muito seguidamente e muito de perto**”, as coisas e as pessoas, sempre em sintonia e com a anuência do Governador e informando o Ministério, até se descobrir o onde estava

¹⁹ FO 63/254, Londonderry para JFO, *draft*, 16/3/1822 e MNE ALPL L° 458, JFO para Pinheiro Ferreira, n° 23, 13/3/1822 – em meados de Março, Oliveira já se estava a queixar das “**dificuldades**” que sentia para ser recebido e ter respostas do governo britânico. Outra das formas de mostrar desagrado por parte do Gabinete foi passar a cobrar portes pela correspondência diplomática, que podiam atingir valores relativamente elevados devido ao peso.

²⁰ MNE ALPL L° 458, JFO para Pinheiro Ferreira, n° 23, 13/3/1822.

²¹ *Apud*. Carita (2004, VI, p. 376).

o “**foco**”. Assis Saldanha concordou com estas sugestões e avisou, a título particular, o Ministro do Reino, Joaquim Pedro Gomes de Oliveira²².

De facto, as cartas de Francisco d’Oliveira contribuíram decisivamente para o teor das *Instruções Secretíssimas* entregues, em Agosto de 1823, ao governador D. Manoel de Portugal e Castro e até para a decisão de enviar uma *Alçada de Justiça*, com vastos poderes. O governador, aliás, passados apenas dois dias após de ter assumido o poder e seguindo de perto as referidas instruções, reuniu-se com o médico, para com ele abordar a conjura e o projecto de alguns indivíduos da Madeira “**se quererem tornar independentes do Governo de Sua Majestade**”. Mais: a Lisboa já tinham chegado notícias de que estava a circular no Funchal um *Memorial*, assinado por mais de 200 personalidades, entre as quais se encontravam “**the most respectable planters and merchants**”, com o objectivo de requerer a protecção ao Governo britânico²³.

3.2. O caso dos deputados brasileiros e suas ramificações (1822-1823)

Na questão da passagem dos deputados brasileiros pelo Funchal, no seu conturbado regresso ao Brasil, primeiro em finais de 1822 e depois em inícios de 1823, a única coisa que nos interessa são as atitudes das autoridades insulares e do cônsul britânico, porque nos permitem desenvolver outra vertente da questão da *Adjacência*.

Como se sabe, o primeiro caso deu-se quando passaram pelo Funchal sete dos deputados eleitos pelo Brasil às Cortes Constituintes que se tinham recusado a jurar a *Constituição de 1822* e que, depois disso, no início de Outubro, temendo pela sua segurança no Reino, se refugiaram a bordo do paquete inglês ‘*Malbourough*’. Neste paquete dirigiram-se para Falmouth, de onde pretendiam partir de regresso ao Brasil. Em Inglaterra, entretanto, outro dos deputados, António Carlos Machado e Silva (paulista), publicou o *Manifesto dos Deputados Brasileiros*, que teve muita divulgação e foi severamente criticado pelas Cortes²⁴.

O segundo caso, decorreu em Março de 1823, quando também passaram pela Ilha, com destino ao Brasil, outros dois deputados (de Pernambuco), num momento em que o conflito entre Lisboa e o Rio de Janeiro continuava muito agudo²⁵. Estes vieram directamente do Reino, traziam passaporte e desembarcaram. Enquanto estiveram no Funchal, não por acaso, tiveram sempre a companhia do coronel de

²² AHU 7056, JFO para MPC, 5/9/1823. Impresso em Almeida (1907, II, pp. 87-88) (italico nosso).

²³ FO 63/274, A. Baillie para Francis Telling, 26/8/1823 – A. Baillie, era agente dos paquetes britânicos em Lisboa. Transmista com regularidade as notícias que lhe iam chegando sobre os acontecimentos da Baía (acerca da retirada das tropas portuguesas, no início de Julho), quando deu a conhecer que os navios que as transportavam poderiam fazer escala no Pará, em Maranhão e na Madeira. Ora, segundo Baillie, tudo indicava que esta última paragem (no Funchal) poderia ser algo problemática.

²⁴ MNE ALPL, Lº 530, Xavier para Sarmento, nº 33, 10/10/1822 – José Lino Coutinho; Cipriano José Barata de Almeida e Francisco Agostinho Gomes (bairanos); António Carlos Machado e Silva, António Manoel da Silva Bueno, Costa Aguiar, Diogo António Feijó e Campos Vergueiro (paulistas). A 10/10, Cândido Xavier comunicou para Moraes Sarmento, da Legação portuguesa em Londres, a “**fuga**” dos referidos deputados. Machado e Silva já tinha sido condenado pela frustrada rebelião em Pernambuco (de 1817) e viria a ser mais tarde um dos autores do primeiro Projecto de Constituição brasileira, a que adiante faremos referência. Cf. Néli Pereira de Barros (2003).

²⁵ Os deputados eram Domingos Malaquias de Aguiar Pires Ferreira (já conhecido de Casado Giraldes) e Manoel Zeferino dos Santos e chagaram ao Funchal a 5/3, no correio marítimo português ‘*Glória*’. Recorde-se que em Fevereiro o governo português fizera sair de Lisboa uma expedição militar com destino ao Brasil (onde chegou no início de Abril), para tentar subjugar as províncias rebeldes, mas cujo resultado final foi, como se sabe, um rotundo fracasso. Estes navios (6) foram avistados, tudo indica, pelo comandante do Brigue ‘*Tejo*’, estacionado na Madeira, ao largo do Porto Santo. Cf. para a Madeira, Carita (2004, VI, pp. 323 e ss) e para o Reino, Viana (1922), Oliveira Lima (1908 e 1972), Alexandre (1993).

milícias Joaquim Pedro Cardoso Casado Giraldes, o qual, a mando do governador, os vigiou, entregando depois um interessante (e extenso) relatório, no qual garantia ter seguido **“todos os seus passos”**, observando-os sempre **“com o maior cuidado, até alta noite”**, por **“pessoas seguras”**, que ele próprio tinha escolhido²⁶.

No relatório que entregou às autoridades, Casado Giraldes definiu a existência de **“cinco partidos”** na Ilha:

1. o *anglomano* (que apresentava como o mais forte, ajudado pelos **“apêndices periodiqueiros”**); 2. o *independente* (favorável à independência); 3. o *anarquista*; 4. o da *união ao Brasil* (que agora se começava a propagar); 5. aquele onde ele se inseria, o dos *homens honrados e cidadãos tranquilos* (que era **“muito pequeno”**).

Neste documento, o coronel de milícias, então agrimensor e interprete, destacava o quanto seria bom que em Lisboa se lembrassem daquilo que ele próprio vinha escrevendo, desde Abril de 1821, a deputados, amigos e colegas, pedindo-lhes que olhassem para o Brasil e **“obrassem em ponto grande, o que agora se obra”** (estava a referir-se à expedição militar que saíra de Lisboa, para combater os *revoltosos*). Então, lamentava, ninguém lhe dera ouvidos. Pedia, por isso, que agora não incorressem no mesmo *erro*, pois nesse caso **“talvez o mesmo aqui [na Madeira] venha a acontecer”**, se com urgência **“não guarnecem esta Província”**. **“não guarnecem esta Província”**. Daí a sua convicção de que só se isto fosse feito a *Província da Madeira*, **“uma das mais importantes que temos”**, continuaria a ser, **“por longos tempos”**, parte integrante de Portugal, caindo por terra os *partidos*. Se não, não tinha dúvidas em **“não lhe agoirar um bom futuro, e talvez quando queiram remediar já seja tarde”**²⁷.

Ao *Relatório* de Casado Giraldes, o governador Manoel de Noronha acrescentou algumas observações, pretendendo com elas confirmar ou elucidar alguns aspectos. Em primeiro lugar, admitiu que entre a *gente abastada* (morgados, magnatas e negociantes) e seus empregados, existiam muitos *anglomanos*, embora destacando, com sarcasmo, que **“lojistas, mestres e alguns padres”** e, acima de tudo, os **“vadios”**, se limitavam a seguir quem os pagasse.

Deste modo, procurando negar a existência, entre os nativos, de uma facção ou grupo organizado, que reclamasse a independência da Ilha ou a sua união ao Brasil, o governador defendia que o **“partido da chamada independência”** (sic) e o *anglomano* eram um só e, por isso mesmo, o **“único temível”**, por **“lisonjear o amor-próprio e a fatuidade de uns e o interesse de outros”**²⁸.

A tudo isto deve ainda juntar-se o facto de no *Projecto de Constituição para o Império do Brasil*, editado no Rio de Janeiro, em 1823, e que sabemos ter circulado nos meios diplomáticos londrinos, estar expresso, no art.º 3º do Título I, que a Nação brasileira **“não renuncia[va] ao direito que possa ter a algumas outras possessões”**, que não estivessem compreendidas no artigo anterior²⁹.

²⁶ AHU 6809, Carta de Casado Giraldes para AMN, 10/3/1823, impressa em Almeida (1907, vol. II, pp. 50 a 52). Até indicação em contrário, todas as citações que se seguem foram retiradas deste documento. Vide também Carita (2004, VI, pp. 325-326).

²⁷ AHU 6809, Carta de Casado Giraldes para AMN, 10/3/1823, impressa em Almeida (1907, vol. II, pp. 50 a 52).

²⁸ AHU 6810, AMN para Manoel Gonçalves de Miranda (Guerra), 13/3/1823. Cf. Carita (2004, VI, p. 326) e Barros (2003). Impresso em Almeida (1907, p. 52).

²⁹ FO 63/274 – *Projecto de Constituição para o Império do Brasil*, Rio de Janeiro, Na Typographia Nacional, 1823, p. 56. Foi assinado no Rio a 30 de Agosto de 1823. Cf. Jorge Miranda (2001, pp. 205-265).

Este facto ganha ainda mais relevância por se saber que, na sua versão final, a *Constituição* brasileira, aprovada no Rio, a 25 de Março de 1824, já não contemplava a referida insinuação, não se podendo ler sequer nada de semelhante, uma mudança que se explica pela intervenção da Inglaterra.

Na Madeira, entretanto, continuaram a ocorrer as saídas de indivíduos com destino ao Brasil, num movimento que as autoridades insulares consideravam suspeitas. Em meados de 1825, por exemplo, foi a vez de o juiz de fora ser alvo de um novo boato, atribuindo-se-lhe “**relações secretas com agentes do governo do Brasil**”, alegando-se, inclusive, que um dos ditos agentes, o médico José António Soares Leal, passara pela Madeira.

Por último, convém ter sempre presente que no âmbito da *Alçada* de 1823 (que adiante abordaremos), se deve destacar o caso de Joaquim Melchior Gonçalves, capitão das Ordenanças do Campanário, que acabou por ser condenado, após ter sido acusado de várias coisas, desde “**criminosa associação**”, divulgação de “**doutrinas e proposições anárquicas e revoltosas entre o Povo**” e de ter um “**espírito revolucionário**”, de adesão à “**proscrita Constituição**” (de 1822) e, por último, de ter dito, em público, que só se haviam cumprido na Madeira as ordens que davam conta do restabelecimento do monarca, “**pela necessidade e dependência que havia do Reino, porque se a ilha tivesse por si mantimento, não admitiriam ordem alguma, nem Governo algum de Portugal**”³⁰.

3.3. O sentido da posição britânica

O maior receio dos britânicos, em particular dos residentes, era o uso da violência por parte de alguma das facções. Era fundamental evitá-lo. Em parte, foi com este objectivo que Henry Veitch se aproximou de algumas propostas dos *shintistas*, dos quais depois, com a mesma naturalidade, se afastou, a partir de meados de 1823, após a *Vilafrancada*, quando aqueles foram afastados do poder.

Ainda assim, o cônsul nunca escondeu alguma simpatia pelos *constitucionais* (como então eram chamados os *shintistas*), que o levou a considerar, por exemplo, que o poder em Lisboa “**have always peculiarly tyrannized over this island**”, acrescentando também que era usual as autoridades portuguesas, para tornarem mais fácil o exercício da sua soberania e impedir a unidade interna, promoverem a “**disention of opinion**” entre os insulares, com o objectivo de fomentar a desconfiança e o conflito.

Neste contexto, Veitch não tinha dúvidas em afirmar que, mesmo perante todas as dificuldades que se pudessem levantar e o alheamento da Inglaterra, os madeirenses “**would willingly unite to drive out the Lisbon authorities and establish and defend the independence of the Island**”, podendo contar para isso, assegurava, pelo menos com o batalhão de artilharia, onde disponham do apoio dos oficiais³¹.

Quanto à posição institucional do Governo britânico, aquilo que prevaleceu foi uma atitude de contenção (de finais de 1822 até Julho/Agosto de 1823), um *esperar para ver* (“*wait and see*”), optando por interferir – sempre que o considerou conveniente – em Lisboa, no sentido de travar aí os perigos do radicalismo liberal português. Na prática, esta opção comprova também a intenção de evitar qualquer tipo de intervenção militar na Madeira, por parte das autoridades em Londres. Por outro lado, na capital britânica, após a *Vilafrancada*, acreditou-se que tanto no Reino, como na Ilha a nova situação política, com maior ou menor intervenção inglesa,

³⁰ AGC Lº Mestre do Campanário, nº 1079, MPC para Cdt. do Distrito, 29/10/1823.

³¹ FO 63/271, Veitch para Canning, 28/6/1823 (itálico nosso).

permitiria estabilizar (normalizar) o combate político, promovendo-se deste modo as condições quer para que o Governo do Reino controlasse, efectivamente, os potenciais focos de revolta na Madeira, quer para que, na Ilha, também deixassem de existir motivos que pudessem justificar qualquer tipo de revolta.

4. A *Alçada* e a *Devassa* de 1823 e a questão da independência

A moderação demonstrada, apesar de tudo, pelo governador e capitão-general Portugal e Castro não foi comungada pelos membros da *Alçada de Justiça*, que com ele desembarcaram, em 1823. A *Alçada*, composta por cinco juizes desembargadores, sob a presidência do conselheiro José de Melo Freire, fora nomeada – note-se – com o objectivo de “ocorrer, com severo castigo,” contra todos os habitantes que, pelas suas “*pérfidas maquinações*”, tivessem provocado distúrbios nos anos antecedentes.

Depois, oficialmente, a *Devassa*, que se iniciou em Setembro, visava condenar todos aqueles que pertencessem a associações secretas ou tivessem “ousado perturbar e impedir as demonstrações de júbilo com que o Bispo e os leais habitantes” tinham festejado “a restituição dos direitos da soberania” a D. João VI (em Maio/Junho de 1823).

Mas não só: também se justificava por se ter considerado que na Madeira se tivera o “*temerário arrojo*” de formar um “*Conselho e Confederação*” contra a Coroa e o Estado, com o objectivo de “*subtrair*” a Ilha da dependência portuguesa e entregá-la a “*um governo estranho*”.

A este respeito e quanto à participação dos britânicos, como seria de esperar, apesar das insinuações que se fizeram, em particular visando o cônsul Veitch, nem este, nem qualquer outro dos residentes estrangeiros foi incomodado. Até porque, muitos deles (senão mesmo a maioria), sempre apoiaram os sectores mais conservadores (inclusive os absolutistas).

Quanto à *Devassa* propriamente dita, em relação ao “*crime capital*”, ou seja, à formação de um “*Conselho e Confederação*”, com objectivos independentistas e com a intenção de entregar a Ilha a outro governo, o conselheiro Melo Freire garantiu não se ter chegado a qualquer conclusão, apesar das diligências, apressando-se a esclarecer que todos os seus esforços se tinham desvanecido na sequência dos depoimentos dos cônsules britânico e espanhol, João António de Castro Ataíde, e de João Francisco d’Oliveira. Assim, foi baseado apenas nestas três declarações que Melo Freire concluiu, em Outubro de 1823, que a ter existido um projecto de independência, não teria sido mais do que um plano traçado nas “*cavernosas grutas do maçonismo*”³².

Depois, entre as personalidades que o referido juiz desembargador e conselheiro pensava, quando se referia aos *principais e poderosos*, podemos destacar três deles: o inevitável João de Carvalho Esmeraldo (futuro 1º Conde de Carvalho), que nunca escondera as suas múltiplas ligações a Londres, onde passados alguns anos se iria exilar; o coronel Francisco Manoel Patrone, que estivera ao serviço de Beresford, em 1808; e ainda o padre Gregório Nazianzeno Medina e Vasconcelos, que chegou a Juiz da Conservatória Britânica, era irmão poeta da *Zargueida* (1806) e da

³² AHU 7229, Melo Freire para Falcão e Castro, 21/10/1823. Impresso em Almeida (1907, II, pp. 110-111). v Referia-se que tudo se manteria escondido nas Actas das Lojas *Fidelidade, União e Constância*, nas do Tribunal de Justiça e nas da *Grande Loja e Grande Dieta*, as quais se verificara que, de facto, tinham trabalhado nesse sentido, com “*grande actividade e escândalo*”, mas que depois do afastamento dos *vintistas* e da “*restituição*” de SM tinham cessado as actividades.

Georgeida (1819), e sempre estivera associado aos britânicos, inclusive como seu advogado em muitas causas.

Todos eles estavam, portanto, ligados a facções britânicas e se no caso do futuro Conde do Carvalhal e de alguns outros Morgados, a sua influência social e política, assim como a sua capacidade financeira foram suficientes para os afastar de incómodos maiores com as autoridades, em relação à grande maioria dos envolvidos, só a intervenção dos *amigos* britânicos os conseguiu afastar da *Devassa* e de serem condenados a pesadas penas ou, inclusive, a que se cumprissem, na íntegra, as penas a que foram condenados.

Ora, nada melhor do que terminar com uma exceção: o já referido poeta Francisco de Paula Medina e Vasconcelos. Só para recordar a quem dedicou ele as suas duas obras maiores: em 1806, a *Zargueida*, ao Príncipe Regente D. João, futuro rei de Portugal, perante as ameaças da França, mas com Medina e Vasconcelos muito longe de imaginar o que sucederia nos anos seguintes. Foi então um grito de *portugalidade*; passados trezes anos, em 1819, a *Georgeida*, escrita numa conjuntura insular, atlântica e internacional substancialmente diferente, dedicada a Robert Page, um dos principais comerciantes britânicos radicados na Madeira. Foi um grito.

Estratégias de planificação cultural no campo editorial (ou das relações entre os projectos do fim da ditadura e o mercado do livro na Galiza autónoma)

Roberto López-Iglesias Samartim

Universidade da Corunha e
Grupo GALABRA (Universidade de Santiago de Compostela)

Palavras chave: Cultura, planificação, edição, transição, Galiza.

Resumo: Pretendemos chegar as principais conclusões quanto ao grau e ao modo de (in)cumprimento dos objectivos estratégicos propostos para o futuro do campo editorial pelos agentes e grupos mais centrais do Sistema Cultural Galego entre o período final do franquismo e a instauração da monarquia parlamentar no Estado Espanhol (1968 e 1978). Partimos da apresentação do estado da questão do Campo Editorial Galego na altura e, após a delimitação das principais linhas estratégicas desenhadas pelos grupos e agentes mais centrais do Sistema Cultural Galego, analisamos, por um lado, o nível de implementação das propostas de acção e das ideias elaboradas em relação ao campo editorial (quanto ao alargamento de mercados, à diversificação e tipologia da produção, etc) e, por outro lado, apontamos sumariamente para o grau de sucesso ou de fracasso dessas propostas no campo editorial da Galiza autónoma (após 1978).

O objectivo desta comunicação é fazer um levantamento dos principais problemas (défices) detectados pelos agentes mais centrais do Campo Editorial Galego [CEdG] de 1968 a 1978 e analisar o grau de aplicação das soluções propostas num campo e num período determinantes para o funcionamento posterior do Sistema Cultural Galego [SCG].

O procedimento seguido para alcançarmos este objectivo consistiu, primeiro, em anotar e sintetizar as ideias-força relacionadas com os défices e com as estratégias (programas de acção) e as propostas para o futuro do CEdG contidas nos livros colectivos *O Porvir da Lingua Galega* [PLG] (1968), *O Libro Galego a Discusión* [LGD] (1974) e o *Almanaque Galaxia 1950-1975* [AG] (1974). Numha segunda fase do nosso trabalho, acompanhando a exposição sumária das principais características que determinam o funcionamento do CEdG durante o período abrangido entre 1968 e 1978, procedemos à análise do grau de implementação no campo editorial deste período das propostas e expectativas colocadas pelos principais agentes nele actuates e, por último, confrontamos esta realidade com umha sondagem na indústria editorial da Galiza autónoma (para o ano 2006).

Escolhemos estes três livros porque, de acordo com a sua natureza de obras colectivas e com a posição e a trajectória das pessoas que neles participam, aqui estão representados os principais agentes e grupos actuates no SCG do nosso período de estudo, achegando ideias não apenas sobre o campo literário mas também sobre outros campos culturais considerados na altura estratégicos para a sobrevivência e a continuidade do Sistema (ensino, música, cinema, associacionismo cultural de base etc.).

Após o levantamento efectuado, podemos afirmar que existe unanimidade entre os agentes participantes nestes livros colectivos quanto à detecção dos princi-

país défices no funcionamento do CEdG e que estes *défices projectivos*¹ dizem respeito, fundamentalmente, à *precariedade do mercado* do livro em galego e à *escassa diversificação da tipologia da produção*, centrada em géneros estritamente literários (principalmente a poesia) e com praticamente nula presença de livros de divulgação, científicos e técnico-práticos em língua galega (o conjunto de tipologias enquadradas hoje na denominação *livro funcional*).

Em relação com o primeiro elemento, é reconhecida de maneira explícita a ausência de qualquer planificação no campo da tradução de e para o galego e dumha política de promoção e divulgação eficaz e eficiente; para além disto, à precariedade do mercado é atribuída também a responsabilidade directa pela falta de profissionalização dos produtores. Neste sentido, as soluções propostas passam pela introdução do livro galego no mercado português; pelo desenho dumha política de tradução de e para o galego que preencha as necessidades detectadas no conjunto do CEdG (sobretudo no referido à diversificação da tipologia da produção) e pela promoção da edição de livros bilingües castelhano-galego que permita o acesso ao mercado espanhol.

Quanto à diversificação da tipologia da produção, é unânime o reconhecimento da necessidade de promover a edição de géneros na altura minoritários (literatura infanto-juvenil e, sobretudo, ensaio) e incorporar ao sistema géneros novos (com nenhuma ou reduzida tradição no CEdG: biografia, foto-novela, banda desenhada, etc.), assi como de apostar pela edição de livro funcional e pela produção de materiais relacionados com a unificação lingüística e a incorporação do galego à liturgia católica e ao ensino (em estreita relação com as possibilidades de incorporação da língua galega a estes campos abertas após o Concílio Vaticano II [1965] e a Ley General de Educación de 1970).

Num nível inferior de análise, juntamente com a preocupação pelo livro como objecto artístico (reconhecimento da figura do ilustrador e reforço do papel atribuído ao desenho e ao grafismo dos livros, presente sobretudo no encontro do LGD promovido pelo grupo Sargadelos, com interesses no campo artístico) detectamos também tomadas de posição de agentes favoráveis quer à incorporação de novos produtores e editoras ao CEdG, quer ao reforço do papel que como plataformas de promoção e difusão do livro desempenhavam na altura as Associações Culturais promovidas polos grupos de esquerda antifranquista.

Estas declarações de intenções tenhem lugar num CEdG caracterizado, em primeiro lugar, pela *heteronomia* a respeito dos campos político e económico, tanto no referido ao livro publicado em galego como à produção do livro em castelhano².

¹ No grupo Galabra entendemos por défices projectivos as carências sistémicas ‘na medida em que indicam um vazio que se quer preencher (ou umha presença que se quer substituir), um projecto que se quer realizar’ (Torres Feijó, 2000: 975).

² Na nossa análise partimos do conhecimento do CEdG deste período fornecido por trabalhos anteriores da equipa do projecto em que está inserida esta comunicação; nomeadamente, acompanhamos a aproximação das principais características do campo editorial galego deste período feita em Cordeiro Rua e Samartim, 2008. Além disto, é importante indicar que a intervenção dos agentes e instituições no CEdG nom é feita apenas publicando livros em galego; quer dizer, “o galego nom funciona de maneira unânime na altura como norma sistémica (como a baliza delimitadora da pertença a um Sistema Cultural concreto, neste caso o galego). Por um lado, a discussom do carácter da língua galega como (única) norma sistémica de alguns grupos e agentes actuantes no fim do franquismo e na transição no SCG e, por outro lado, a aplicação deficitária polos intervenientes neste sistema cultural do pretendido carácter de norma sistémica (défices derivados em grande parte da situação política existente sob o regime franquista), fam necessário que devamos determinar e contemplar na nossa investigação também o conjunto de livros publicados em castelhano susceptíveis de

Esta heteronomia verifica-se, por exemplo, quando a forte crise económica dos anos 1973-74 é responsável pelo descenso da produção editorial ou quando a morte do general Francisco Franco em 1975 e o paulatino desaparecimento dos condicionantes políticos à produção editorial determinam o aumento do volume e a diversificação da produção verificada no fim do período.

Em segundo lugar, o CEdG assiste à *incorporação de novos produtores e editoras* após a referida crise económica de 1973-74 e as expectativas levantadas trás a morte do ditador em 1975. Esta incorporação de novas empresas editoriais (tanto de capital galego como foráneo) e de novos produtores ao CEdG acentua a *fragmentação da produção* e contribui para a *diversificação da produção editorial* na medida em que muda a hierarquia de géneros presente até esse momento no CEdG (o ensaio superará no fim do período à poesia). Porém, em virtude da *especialização lingüística* (ver infra), isto nom se traduz na edição em galego de novos géneros nem de tipologias ligadas ao conhecimento científico-técnico, como pretendido polos participantes nos livros colectivos utilizados na nossa análise.

Em terceiro lugar, a *fragmentação da produção* e a *escassa profissionalização* do CEdG quanto ao tipo de editor verifica-se em que a maioria relativa da produção sai do prelo sem indicação de selo editorial (edições de autor, nom declarada e impressões em gráficas) ou é responsabilidade dum conjunto heterogéneo de pequenas editoras, e que o primeiro grupo editorial privado (Galaxia), virado claramente para a edição em galego, mal alcança 12% da produção total no CEdG do conjunto do período. A *preeminência da edição nom profissional e da institucional* (esta última fundamentalmente em castelhano) domina durante todo o tempo do nosso estudo, enquanto que a tendência à acumulação da produção num conjunto cada vez mas alargado de pequenas editoras, por seu lado, beneficia das incorporações ao CEdG apontadas no parágrafo anterior e experimenta um incremento notável desde a morte de Franco em 1975 até o fim do nosso período de estudo.

Por último, a *especialização lingüística* reserva para o espanhol a tipologia que veicula o conhecimento (ensaio e livro funcional) da mão da edição institucional, e para o galego os repertórios enquadrados dentro dos vários géneros próprios da literatura de ficção por meio da (fragmentada) edição privada. Para esta especialização lingüística contribui, seguramente, a ausência da língua galega do sistema educativo oficial no tempo do nosso estudo, a falta de apoio institucional à edição nesta língua (as instituições políticas e culturais de carácter oficial só começaram a publicar em galego em 1978 e as económicas mantêm a edição quase exclusiva em castelhano ainda na actualidade), a reduzida dimensão e escassa profissionalização da precária *indústria editorial* galega da altura, ou mesmo o peso da tradição no SCG, que contribuiria para a edição de géneros canónicos em prejuízo doutros com menor presença na história do Sistema (por colocar apenas alguns dos principais elementos a condicionarem o funcionamento do CEdG neste período de mudança política).

Neste sentido, o objectivo estratégico de promover a edição em galego de produtos destinados a veicular o pensamento e o conhecimento (referido nos três livros colectivos analisados juntamente com a necessidade de ampliação de mercados para os textos nessa língua) si é alcançado no caso do ensaio mas nom na edição em galego de livro funcional (científico-técnico, jurídico, de geografia, biografia, lingüística, etc.). No caso do ensaio, o seu ascenso continuado leva-o a superar

serem incluídos ou relacionados com o SCG entre 1968 e 1978 em virtude de serem escritos ou editados por agentes ou instituições actuantes neste sistema no período em causa” (Cordeiro Rua e Samartim, 2008: 165).

no fim do período o volume de produção de poesia, género escolhido prioritariamente pelos agentes ligados aos grupos da esquerda clandestina para veicular, até a morte do chefe do Estado em 1975, repertórios sociais de denúncia e oposição à ditadura franquista; após 1975, o desaparecimento da figura do ditador faz mudar os materiais e as estratégias de oposição política desde o campo literário, facto verificado tanto na mudança nos repertórios utilizados na poesia como no descenso da produção deste género, ou no maior acesso ao mercado de livros de ensaio, até o momento proibidos ou com dificuldades de circulação por causa da censura de variada natureza exercida pelo regime.

É neste estado do CEDG que os principais agentes do SCG pretendem implementar as suas *estratégias* para ampliar o mercado do livro (em) galego, programas de acção que, lembremos, descansam na abertura do livro galego ao mercado português, no desenho dumha política de traduções que preencha os défices do sistema e contribua ao seu reforço e na introdução de livros bilingües galego-castelhano no mercado espanhol.

De acordo com o estado actual da nossa investigação, podemos afirmar que nenhuma editora ou grupo cultural na Galiza elabora nem aplica no franquismo, na transição ou na actualidade qualquer estratégia de *acesso ao mercado português* (ou brasileiro), nem no âmbito da produção nem no da distribuição (tampouco de obras relacionadas com a tradição literária medieval compartilhada entre a Galiza e Portugal). Desta maneira, nunca foram implementadas nenhuma das ideias propostas pelos agentes presentes nos livros colectivos de que partimos na nossa análise (nomeadamente a aproximação ortográfica, com base no facto filológico da unidade linguística galego-portuguesa, e a criação dumha editora *de enlace* que publicasse obras tanto em castelhano como em galego ou português). Assim, a presença de produtos galegos no campo editorial de Portugal foi estabelecida no período 1968-1978 unicamente em função das relações intersistémicas existentes entre alguns dos grupos actantes no SCG e os seus homólogos portugueses (Torres Feijó 2007), limitando-se à publicação por editoras do país vizinho de alguns produtores galegos (que utilizam qualquer um dos vários modelos propostos na altura para a língua da Galiza ou adaptam total ou parcialmente os seus textos ao estándar luso)³.

Neste sentido, destacam os contactos entre os principais grupos da esquerda nacionalista galega com os seus homólogos portugueses, já que possibilitam a publicação em editoras de além Minho de alguns textos poéticos e ensaios de carácter político e económico, enquanto que as estreitas relações culturais estabelecidas entre os grupos mais institucionalizados do SCG com vários agentes centrais nos campos literários de Portugal e do Brasil (sobretudo até a Revolução dos Cravos de Abril de 1974) têm maior plasmação no âmbito das publicações periódicas do que no campo do livro do país vizinho, onde são praticamente inexistentes neste período.

Sem o desenho, a planificação e a implementação de acções de política cultural conducentes à introdução do livro galego no mercado português, a alegada *ampliação de mercados* reduz-se, portanto, aos mercados galego e espanhol. Para

³ Na actualidade, se bem a grande maioria das editoriais sediadas na Galiza têm no seu catálogo livros em galego e em castelhano, apenas umha editorial próxima do nacionalismo político, Edições Laivento, mantém umha colecção de livros no estándar português (Vento do Sul) de precária distribuição no país vizinho. Precisamente de distribuição e comercialização, mas neste caso do livro português na Galiza, ocupa-se quase em exclusiva a pequena empresa compostelá “Livros Portugueses”, responsável da livraria “A Palavra Perduda” na capital galega.

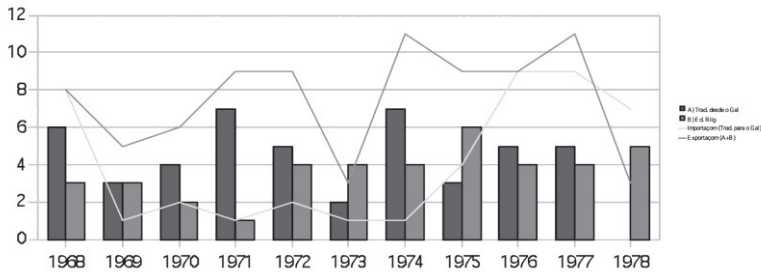
este fim, as estratégias dos agentes envolvidos no CEDG pretendem focar prioritariamente a edição bilingüe galego-castelhano e a tradução do livro em galego para espanhol, limitando a importação de produtos pela via da tradução para galego apenas àqueles textos que melhor contribuam para a superação dos principais défices detectados no campo (textos litúrgicos, infanto-juvenis, científico-técnicos, etc).

Quanto à *edição em mais dumha língua*, os nossos trabalhos prévios (Cordeiro Rua e Samartim 2008) indicam que esta é umha estratégia utilizada tanto pelas editoras galegas para entrarem no mercado espanhol como por editoras com sede em Madrid e Barcelona para ampliarem o seu catálogo e tomarem posições no mercado galego, assi como que som os grupos de esquerda com ligações estatais os que recorrem em maior medida a este tipo de edição, fundamentalmente promovendo a publicação de antologias poéticas ou poesia social-realista, em exemplares bilingües galego-castelhano ou tetralingües galego-castelhano-catalám-euskara (com algumha inclusom ocasional de versons em português) com o objectivo de contribuir para o estabelecimento dum intersistema cultural hispánico, com o castelhano como língua-ponte compartilhada polos diferentes povos que conformam o Estado Espanhol.

Em síntese, as estratégias dos agentes actuaes do CEDG entre 1968 e 1978 destinadas a diversificação da tipologia da produção passam fundamentalmente pola importação mediante a tradução para o galego de obras que contribuem para a incorporação desta língua à liturgia católica nos primeiros anos do nosso período de estudo, assi como pola produção e, em menor medida, também pola tradução de literatura destinada ao público infanto-juvenil ao longo de todo o período; neste sentido, aponta-se já nesta altura umha destacada tendência do CEDG dos anos posteriores: a tradução para o galego de literatura infanto-juvenil escrita originariamente em catalám, o aumento de produção deste género e a circulação de materiais desta tipologia polos vários espaços lingüísticos do Estado (ver Figueiras, 2009).

A importação (tradução para o galego) superará a exportação (tradução desde o galego e edição bilingüe) no último ano do nosso estudo (facto que também verificamos na actualidade: em 2006 só fõrom traduzidos 46 livros desde o galego) por mais que, no conjunto do período analisado, ainda som mais os esforços destinados à ampliação de mercados para o livro em galego (focando quase em exclusiva o mercado espanhol) do que as possibilidades de prestigiar a língua galega e diversificar a tipologia da produção editorial através de traduções para o galego⁴. Nom devemos esquecer, de qualquer maneira, que os grupos editoriais galegos acedem ao mercado espanhol editando directamente em castelhano produtos relacionados com a divulgação intelectual e científico-técnica [Figura 1].

⁴ Neste período, à hora de traduzir para o galego (sem qualquer apoio institucional) os agentes parecem levar em conta as possibilidades de acesso do público da Galiza aos produtos internacionais através da edição em espanhol; assi o indica a estratégia de tradução rascunhada no PLG (pp. 68-82) por Epifanio Ramos de Castro, agente próximo do Partido Comunista Galego (principal grupo da esquerda com ligações estatais), que estaria a reservar para o castelhano, de facto, o papel de mediador da cidadania galega com a cultura universal e de porta de acesso da população da Galiza ao conhecimento científico-técnico.



Trad./ano	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	Total
A) Trad. desde o Gal	6	3	4	7	5	2	7	3	5	5	0	47
B) Ed. Bilg	3	3	2	1	4	4	4	6	4	4	5	40
Importaçom (Trad. para o G:	8	1	2	1	2	1	1	4	9	9	7	45
Exportaçom (A+B)	8	5	6	9	9	3	11	9	9	11	3	83

Figura 1: Tradução e bilingüismo no CEDG de 1968 a 1978

(Fonte: Grupo Galabra – Projecto Poluliga.

Elaboração própria com dados de Cordeiro Rua e Samartim 2008)

Muito tem mudado o panorama editorial galego nestes últimos trinta anos e, no período autonómico que começa em finais de 1978, assistimos fundamentalmente a umha forte institucionalização do SCG e ao surgimento paralelo dumha *indústria do livro galego* sustentada num produto de consumo massivo virado para o mercado escolar, com apoio institucional e com menor produção de livro literário em língua galega que de livro funcional.

Ao lado desta importante diferença entre o CEDG anterior à autonomia política e o campo editorial na Galiza actual, verificamos também que a principal similitude entre estes dous momentos tem a ver com que a maioria da produção da indústria do livro galego continua a ser responsabilidade da empresa privada (aproximadamente 60% do total em 2006). Constatamos ainda algumas outras mudanças significativas, que colocamos na continuação de maneira sumária:

1) *Aumento do volume da edição e das tiragens*: Segundo os dados contidos no *Anuario de estadísticas culturais* correspondente a 2006, os 1.592 títulos editados por empresas privadas⁵ tiveram umha tiragem média de 1.891 exemplares por título. Isto traduz-se em termos económicos em que as empresas editoriais galegas pagaram nesse ano 2006 1,9 milhões de euros em conceito de direitos por autoria, que dêrom trabalho a 224 pessoas e que só o livro literário galego facturou nesse ano 3,80 milhões de euros, o que supom apenas 2,52% do total do mercado do livro na Galiza.

2) *Substituição do livro literário polo livro funcional em galego*: O escasso peso relativo do livro literário na edição em galego verifica-se em que a soma dos géneros narrativo, poético, ensaístico e dramático em galego significa menos de 20% da produção total nesta língua. Se na hierarquia de géneros literários o ensaio subs-

⁵ Dos quais 1.323 em galego; confronte-se com os 1.270 títulos para todo o período 1968-1978 segundo o corpus utilizado em Cordeiro Rua e Samartim 2008.

titui a poesia no último ano do nosso estudo, na actualidade o género claramente maioritário é a narrativa, que supom além do mais 85% das vendas de literatura na Galiza [Figura 2].

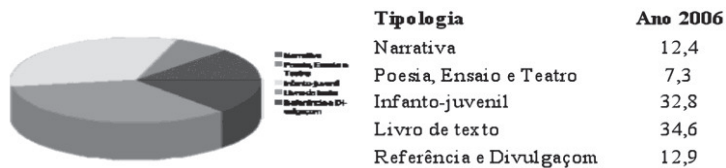


Figura 2: Tipologia da edição privada do livro em galego (ano 2006)

(Fonte: Comercio interior do livro 2006. Elaboração própria)

3) *Apoio institucional*: O apoio à compra de livro galego pola Conselharia de Cultura do governo autónomo galego significou 22,4% do total das vendas em 2006 (dado que vem questionar o grau de autonomia do campo editorial com respeito ao poder político autónomo).

4) *Dependência do sistema escolar*: O volume de produção de livros de texto e de literatura infante-juvenil em 2006 demonstra claramente a dependência que o CEdG tem do campo do ensino desde que a materia obrigatória de “língua galega” entrou no sistema educativo galego em inícios da década de oitenta. Levando em conta a influência na indústria editorial da função atribuída à estatutariamente “língua própria” da Galiza no sistema de ensino, poderíamos finalizar apontando que o peso do livro focado para o público escolar pode vir a aumentar se for cumprida a nova legislação em matéria lingüística⁶, que reserva para o galego o carácter de língua veicular de (no mínimo) 50% do curriculum escolar na Galiza.

Referências bibliográficas

- CASARES, Carlos (dir.) (2003). *Catálogo de obras literarias en lingua galega traducidas a outros idiomas. Unha primeira achega*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Sección de Cultura Galega no Exterior.
- CORDEIRO RUA, Gonçalo e SAMARTIM, Roberto López-Iglésias (2008). “O panorama editorial galego no tardo franquismo e na transição”, in ROMERO PORTILLA, Paz e GARCÍA HURTADO, Manuel-Reyes (eds.). *El libro en perspectiva. Una aproximación interdisciplinaria. III Simpósio de Estudos Humanísticos*. Corunha: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións (pp. 161-193).
- FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA (2007). *Comercio interior del libro en España 2006*. [acessível em <http://www.federacioneditores.org/SectorEdit/Documentos.asp> (última consulta 19/12/2008)].
- FIGUEIRAS, Carlos González (2009). “Intervención externa e mercado cultural: criar identidade galega sem fabrico próprio através da literatura infante-juvenil (Galiza, 1979-1982)”. [Comunicação apresentada ao *X Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais* (Braga: Universidade do Minho, 4-7 de Fevereiro)].
- OBSERVATÓRIO DA CULTURA GALEGA (2008). *Anuario de estadísticas culturais 2006*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

⁶ Decreto 124/2007, que regula o uso e a promoção da língua galega no sistema educativo (publicado no Diário Oficial de Galicia de 29 de Junho de 2007).

- TORRES FEIJÓ, Elias J. (2000). “Norma lingüística e (inter-)sistema cultural: o caso galego”, in CARRASCO, Juan M. et al. (ed.). *Actas do Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera – I Encuentro de Lusitanistas Españoles*. Cáceres: Universidad de Extremadura (pp. 967-996).
- _____ (2007): “O 25 de Abril e as suas inmediatas conseqüências para e no campo cultural galeguista, in LAMA LÓPEZ, María Xesús (ed.). *Actas do VII Congreso Internacional de Estudos Galegos: “Mulleres en Galicia” / “Galicia e os outros pobos da Península”*, Universitat de Barcelona, 28-31 de maio de 2003. Sada (Corunha) e Barcelona: Ediciós do Castro e Centro de Estudos Galegos (pp. 689-702).
- VV.AA. (1968). *O Porvir da Língua Galega*. Lugo: Círculo de las Artes.
- _____ (1974). *Almanaque Galaxia 1950-1975*. Vigo: Galaxia.
- _____ (1974). *O Libro Galego a Discusión. Crónica sobre o primer seminario encol do libro galego, coas ponencias presentadas e as conclusións a que chegou, celebrado no Museo Carlos Maside en Xulio de 1972*. Corunha: Ediciós do Castro.

A Primeira Invasão Francesa na *Gazeta de Lisboa* de 1808

Rolf Kemmler

Calepinus Verlag, Gomaringen

Palavras-chave: Primeira Invasão Francesa – Junot – Lagarde – *Gazeta de Lisboa*

Resumo: Saída a corte Portuguesa para o Rio de Janeiro, foi com a actividade censorial durante a primeira invasão francesa que o Intendente-Geral da Polícia de Lisboa, Pierre Lagarde, exerceu entre 8 de Abril e 17 de Agosto de 1808 na redacção dos textos que viriam a ser publicados na *Gazeta de Lisboa*, este primeiro Jornal Português que remonta até 1710 'perdeu a sua inocência' ao ser, pela primeira vez, feito instrumento de maquinações políticas. O presente texto pretende apresentar alguns dos textos típicos deste importante período da história da imprensa portuguesa, fornecendo elementos para uma análise do discurso do agente napoleónico na Lisboa de 1808.

1. Introdução: A Primeira Invasão Francesa e a Intendência-Geral da Polícia¹

Em resposta a medidas dos ingleses que lhe disputavam as suas pretensões de hegemonia europeia, foi com o Bloqueio Continental desde 21 de Novembro de 1806 que o imperador francês pretendia interditar o acesso de navios ingleses não só aos portos franceses, mas também aos portos de toda a Europa continental, desejando assim isolar a Grã-Bretanha do livre comércio com os países europeus. Considerando as estreitas relações políticas e económicas de Portugal com a Grã-Bretanha, é natural que D. João VI (1767-1826) como regente visava a neutralidade, pois na realidade não estava em condições de ceder às exigências vindas da corte napoleónica no sentido de romper as relações com uma declaração de guerra a este aliado histórico e maior parceiro comercial do país.²

Num ambiente em que um país favorável ao inimigo da França era tido como inimigo, era previsível uma invasão de Portugal pelos franceses.³ Preparada pelo menos desde 1805, em meados de 1807 já ficava manifesto que a invasão era iminente. Foi por isso que, ao passo que a França negociava o tratado secreto de Fontainebleau de 27 de Outubro de 1807 que previa a invasão e a divisão do território

¹ Para informações contemporâneas e bastante detalhadas (se bem que nem sempre objectivas e imparciais) sobre os acontecimentos do dia-a-dia da dos primeiros tempos da ocupação francesa, veja-se especialmente os tomos 1 e 2 de Neves (1808).

² Face à dependência económica e política de Portugal não é de estranhar a opinião que o Ministro Geral da Polícia Joseph Fouché (1763-1820), manifestou perante Napoleão por ocasião das negociações do tratado de Fontainebleau que estabelecia a invasão e divisão de Portugal quando este afirmou querer afastar do trono tanto a casa de Bourbon como a de Bragança: «Passe pour le Portugal, lui dis-je, qui est bien réellement une colonie anglaise, mais quant à l'Espagne, vous avez point à vous en plaindre; ces Bourbons-là sont et seront tant que vous voudrez vos très humbles préfets» (Fouché 1967: 203).

³ Foi, como informa Neves (tomo 1, 1810: 128-131), com a intenção de evitar uma invasão iminente que o Príncipe Regente declarou, pelo edital de 20 de Outubro de 1807, aderir ao Bloqueio Continental, fechando os portos portugueses, o que aconteceu pouco tempo depois de terem sido intimados os cidadãos ingleses a saírem do país.

Ainda com as ordens emitidas pelo Secretário de Estado para a Intendência-Geral da Polícia de 5 de Novembro de 1808, a corte portuguesa tentou apaziguar Napoleão ao banir todos os nacionais ingleses de Portugal, mandando sequestrar os seus bens (Neves, tomo 1, 1810: 150).

nacional em três partes,⁴ a casa real portuguesa se tinha prevenido contra os eventos vindouros, ao estabelecer, em 22 de Outubro de 1807, uma «Convenção secreta entre o príncipe regente D. João e Jorge III de Inglaterra sobre a transferência para o Brasil da monarquia portuguesa e sobre a ocupação da Ilha da Madeira por tropas inglesas» (Brandão s. d.).

Não sendo ainda concluídas as negociações, o exército invasor, o primeiro Corpo de Observação da Girona, comandado pelo General Jean-Andoche Junot (1771-1813), pôs-se em marcha em 17 de Outubro de 1807, devendo, segundo desejo expresso por Napoleão, entrar em Lisboa até 1 de Dezembro.⁵ Com o destino intermédio Salamanca, Junot decidiu ser melhor não entrar pelas Beiras, pelo que mandou o exército dirigir-se a Alcântara para apoderar-se de Abrantes, a fim de controlar o Tejo (Junot, 2008: 92). Foi pelos 19 e 20 de Novembro de 1807 que o exército entrou em Portugal por vários caminhos, com um boa parte do exército a sofrer os efeitos de temporais e de uma infra-estrutura inexistente com problemas de abastecimento de viveres (Junot, 2008: 95-96). Dado que o corpo do exército se encontrava em Abrantes desde 26 de Novembro de 1807, os navios com a corte portuguesa saíram de Portugal rumo ao Brasil em 29 de Novembro de 1807. A fuga já não era sem tempo, uma vez que, pelas oito horas do dia seguinte, se deu a entrada da vanguarda francesa que em vão queria evitar a saída da corte de Lisboa, como afirma Junot (2008: 100):

Entre hoje pelas 8 horas da manhã em Lisboa, apenas com a minha vanguarda, constituída por um Regimento de Granadeiros e pelo 70.º Regimento, e sem uma única peça de artilharia, mas era preciso salvar a cidade em que se encontrava.

V. M. vê que diligência eu fiz para aqui chegar, e no entanto não consegui executar por completo as suas ordens e satisfazer os seus desejos.

A esquadra portuguesa já há muito tempo se preparava para sair, e o príncipe, até então muito incerto do que devia fazer, não hesitou em partir para o Brasil logo que tomou conhecimento da declaração da guerra da França; mas procurou meios de iludir V. M. durante algum tempo a fim de atrasar a entrada do exército francês, e enviou a Paris o senhor Marquês de Marialva.

Entre enquanto em Portugal, e já estava perto de Abrantes quando ainda em Lisboa se ignorava a marcha do meu exército; essa notícia só aqui chegou a 22. [...]

Ao chegar a Abrantes a 24, soube que o Príncipe mandara embarcar à pressa a família real e grande quantidade de fidalgos com todos os seus tesouros, todos os cofres públicos e até os depósitos de pratas das igrejas, e que era extrema a confusão do povo ao ver com sombria estupefação todos esses preparativos de partida. Acrescentavam que estava na barra de Lisboa uma esquadra inglesa, e diziam uns que ela trazia as tropas de Copenhague, e outros, um comboio de tropas expressamente enviadas de Inglaterra.

Senti toda a importância que havia em chegar com prontidão às portas de Lisboa, mas queria reter o Príncipe na medida do possível [...].

⁴ Segundo Mattoso / Torgal / Roque (1993: 23) a prevista divisão do território português foi a seguinte: «as terras de Entre Douro e Minho, designadas 'Lusitânia setentrional' destinavam-se ao rei da Etrúria, em compensação da cessão da Toscana, que passaria a integrar as fronteiras francesas; o Alentejo, o Algarve e as Índias portuguesas ficavam de posse da Espanha; e as províncias de Trás-os-Montes, Beiras e Estremadura sob a tutela de Napoleão». Para a descrição do conteúdo dos 13 artigos do Tratado de Fontainebleau, cf. Neves (tomo 1, 1810: 140-143). Uma «[...] convenção separada [que] contem o [...] plano da ocupação de Portugal» que igualmente fora assinada em 27 de Outubro de 1807, é descrita em Neves (tomo 1, 1810: 143-146). Veja-se também as reproduções destes dois textos em língua francesa em Foy (1827: 406-413).

⁵ Baseada nas ordens e exigências de Napoleão, Gotteri (2004: 156-159) torna evidente de que maneira o Imperador francês desconhecia tanto a distância que o exército de Junot tinha que percorrer como também as situações geográfica e logística.

Após uma marcha forçada, o exército francês que, segundo Junot (2008: 116-117) deveria ter 23 000 a 24 000 soldados, chegou a Lisboa bastante desfeito e falto de mantimentos e de equipamento,⁶ de modo que o chefe do exército só pôde contar com 16 000 homens, tendo cerca de 3 000 soldados sido hospitalizados ao longo do caminho. Se bem que tivesse logo estabelecido planos próprios para a administração do país, Junot teve inicialmente servir-se do Conselho de Regência estabelecido pelo regente D. João VI⁷ enquanto não dispunha de elementos para estabelecer um governo viável franco-português (Junot, 2008: 109) o que levou ao 'afrancesamento das instituições' do Antigo Regime português (Mattoso / Torgal / Roque 1993: 27) no período anterior à extinção do Conselho de Regência em 1 de Fevereiro de 1808.⁸

Com o fim de completar a sua administração, foi com a carta n.º 82 de 9 de Janeiro que Junot (2008: 126) solicitou o envio de um funcionário que pudesse ser nomeado Intendente-Geral da Polícia em substituição de Lucas de Seabra da Silva:⁹

Se V. M. tivesse a bondade de, entre os empregados que ordenou que me fossem enviados, designar o senhor Permon para Intendente-geral da Polícia de Portugal, isso seria uma graça que muito feliz me deixaria e da qual o bem público, assim como o particular serviço de V. M., recolheria benefícios; a polícia é uma coisa difícil aqui, pois em parte alguma houve já uma mais mal feita; só já não há assassínios nas ruas em pleno dia depois de ter sido estabelecida a Legião Real de Polícia, comandada pelo senhor de Novion, com que sempre estive muito contente no tempo da minha embaixada e desde que entrei em Lisboa.¹⁰

⁶ É natural que a exigência estratégica da manutenção do Bloqueio Continental tenha causado graves problemas, uma vez que Junot (2008: 120) notou cedo, na sua carta n.º 79 de 21 de Dezembro de 1807 a Napoleão, que o bloqueio inviabilizava a entrada de alimentos em Lisboa, impossibilitando, por outro lado, a exportação de bens necessários para auferir fundos.

Perante este problema, propôs o General ao Imperador que este autorizasse a entrada e saída de navios neutros nos portos portugueses para garantir a circulação necessária de produtos agrícolas, autorização, aliás, que não lhe consta ter sido concedida.

⁷ O Conselho de Regência foi estabelecido por decreto de 26 de Novembro de 1807 quando o Príncipe Regente tornou pública a iminente deslocação da corte para o Rio de Janeiro (Neves, tomo 1, 1810: 164). Para além dos elementos portugueses do Conselho (veja-se Neves, tomo 1, 1810: 165), foi nomeado como Comissário Francês e Administrador-Geral da Finanças o antigo Cônsul-Geral de França em Portugal, François-Antoine Hermann (1758-1837), nomeado por decreto de 3 de Dezembro de 1807 (Neves, tomo 1, 1810: 225).

⁸ Foi, com efeito, na sessão do Conselho de Regência de 1 de Fevereiro de 1808 que Junot declarou que este já não seria o órgão de governo legítimo, tendo todo o poder político sobre Portugal sido assumido por Napoleão de que ele como chefe do exército seria representante (Junot 2008: 135), ficando assim estabelecido que Portugal, contrário ao conteúdo do Tratado de Fontainebleau, não seria dividido.

No suplemento extraordinário da *Gazeta de Lisboa* de 5 de Fevereiro de 1808 (n.º 5, fols. 1-2) foram publicados tanto a notícia da dissolução do Conselho de Regência como o edital de Junot em que este assumiu o governo de Portugal, como ainda os editais subsequentes com as medidas administrativas do estabelecimento do novo governo. Veja-se também a reprodução destes editais como os comentários de Neves (tomo 2, 1810: 23-38).

⁹ Mattoso / Torgal / Roque (1993: 27): «Num posto chave, a Intendência-Geral da polícia, manteve-se, até finais de Março, o afrancesado Lucas Seabra da Silva». Nos editais da *Gazeta de Lisboa* Seabra identifica-se da seguinte maneira: «Lucas de Seabra da Silva, Fidalgo Cavalleiro, do Conselho de Sua Alteza Real, Desembargador do Paço, Chanceller da Corte e Casa da Supplicação, Intendente Geral da policia da Corte, e Reino, Commendador da Ordem de *Christo*» (GL n.º 1 5 de Janeiro de 1808: fol. 2 r).

No presente artigo será mantida a ortografia de quaisquer textos citados conforme se encontram no original consultado.

¹⁰ Trata-se do cunhado de Junot e companheiro de escola de Napoleão, Albert Permon, nascido em 1765 (Wast 1985: 12).

Dois dias antes, Napoleão já tinha nomeado o bretão Pierre Lagarde (1768-1848)¹¹ como responsável da polícia num ofício para o Ministro da Polícia Geral, Joseph Fouché (1759-1820):

Paris, 7 janvier 1808

A M. Fouché, ministre de la police générale

Expédiez le sieur Lagarde en Portugal au général Junot. Il lui sera utile pour la police (Histoire s. d.).¹²

Após a sua chegada a Lisboa, foi efectivamente com o seguinte decreto de 25 de Março que Junot nomeou Pierre de Lagarde como Intendente-Geral da Polícia de Portugal:

"Em Nome de Sua Magestade o Imperador dos *Francezes*, Rei da *Italia*, Protector da *Confederação do Rheno*, o General em Chefe do Exercito de *Portugal* decreta: "O Senhor *de Lagarde* he nomeado Intendente Geral da Policia do Reino de *Portugal*."

"Suas funções são independentes das diferentes Secretarias de Estado; e elle trabalhará directamente com o General em Chefe.

"O Secretario de Estado dos Negocios do Interior e das Finanças está encarregado da execuçãõ do presente Decreto, pelo que respeita ás Authoridades *Portuguezas*, para fazer reconhecer o Senhor *de Lagarde* em sua qualidade de Intendente Geral.

"Dado no Palacio do Quartel General. *Lisboa 25 de Março de 1808.*"

JUNOT (GL n.º 14, 5 de Abril de 1808: fol. 2 v).

Deve notar-se que o cargo de Intendente-Geral da Polícia não só incluía as actividades que hoje seriam consideradas normais para a polícia como o policiamento das ruas e a manutenção da ordem pública. Também fazia parte do papel de Lagarde o recolhimento de todo o tipo de informações sobre o que acontecia no país (muito daquilo que hoje seria o papel das agências secretas como SIS em Portugal ou SNI no Brasil) bem como a propaganda. O contemporâneo José Acúrsio das Neves retratou a intervenção de Lagarde da seguinte maneira:

¹¹ Pierre François Marie Denis-Lagarde nasceu em 11 de Abril de 1768 na vila Paimpol na Bretanha. Filho de uma família bem-situada da baixa nobreza, terminou os seus Estudos secundários no colégio *Louis-le-Grand* em Paris, onde exerceu a profissão de professor desde 1790 até 1793 quando o seu colégio foi fechado. Nos anos seguintes Lagarde serviu em cargos administrativos nos Ministérios da Marinha e dos Negócios Estrangeiros, tornando-se algo depois redactor em chefe da publicação realista *Journal de Perlet* até à abolição da imprensa livre em 1797. Lagarde conseguiu evitar o desterro mas somente retomou a actividade jornalística em 1799 com o *Publiciste* no mesmo tempo em que prestou serviços como advogado aos interesses de armadores e de comerciantes junto do *Conseil des Prises*.

A partir de 1803, Lagarde foi incumbido da organização da *Gendarmerie*, ocupando ainda, de 1804 até 1805 o cargo de Director da Repartição da Liberdade de Imprensa no Ministério da Polícia Geral. Em 1805 foi transferido para a Itália, onde assumiu a Direcção-Geral da Polícia em 1806, sendo o seu poder alargado com as conquistas das províncias de Veneza e do adriático. Nomeado 'Intendente-Geral da Policia' de Portugal em 25 de Março de 1808 e 'Conselheiro de Governo' por decreto de 16 de Abril de 1808 Lagarde ocupou estes cargos até à Convenção de Sintra. Serviu ainda debaixo Soult e de Masséna, mas acompanhou as campanhas militares desde longe.

No período pós-napoleónico, Lagarde conseguiu evitar o desemprego ao ser nomeado Director dos Escritórios na Polícia-Geral do Reino. Desde 1818, Lagarde ocupou cargos na Presidência do Conselho de Ministros e na Secretaria de Estado, passando a Conselheiro de Estado em 1830, deixando de exercer quaisquer funções em 1838. Lagarde faleceu em Paris em 24 de Março de 1848. Veja-se ainda as informações –por vezes contraditórias– de Gotteri (1990: 10-24) e Huguenin (s. d.).

¹² Veja-se também Gotteri (1991: 11). Foi na sua carta n.º 92 de 14 de Fevereiro de 1808 que Junot (2008: 141) afirmou ter conhecimento da vinda de Lagarde: «O senhor Devilliers, encarregado da Polícia, já chegou, mas garantem-me que virá outro, o senhor Lagarde; espero por ele instalar, o que aqui é muito necessário».

Lagarde, que ao emprego de Intendente geral da policia reunio o de Conselheiro do governo, arvorou-se em redactor da gazeta de Lisboa: ainda existem muitos dos originaes escritos pela sua propria letra, e he admiravel a fluidez, com que os fazia. Muitas vezes estava com gente, e dando expedição a outros negocios; mas continuando sempre a escrever rapidamente, improvisava gazetas, e transmittia ao publico o que a sua imaginação inventava. Causavão humas vezes riso, e outras indignação, as reflexões, e os coloridos, com que enfeitava, e dispunha os factos, segundo convinha ao seu partido: não cessava de inspirar terror; mas o ridiculo, e a impostura manifestavão-se a cada passo (Neves, tomo 2, 1810: 198-199).¹³

Expondo amplamente os conteúdos de uma circular de Lagarde para todos os detentores de cargos jurídicos em Portugal, Neves (tomo 2, 1808: 201-205) estabelece pertinentemente que Lagarde na verdade serviu de braço direito a Junot. Tomando em consideração a sua experiência jornalística, não é de admirar que Lagarde se tenha apoderado da *Gazeta de Lisboa* para avançar a sua causa.

2. A *Gazeta de Lisboa*

É sabido que a imprensa periódica portuguesa surgiu no âmbito da Restauração de 1640. Foi, porém, devido à actividade jornalística do 'gazeteiro-mor' José Freire Monterroio Mascarenhas (1670-1760), desde Sábado, 10 de Agosto de 1715, que se estabeleceu um verdadeiro periódico semanal com longa duração: «em meados do ano de 1715 surge a Gazeta de Lisboa, de publicação ininterrupta até Janeiro de 1760 [...]. O regime de privilégio real que estava associado à sua impressão faz dela a publicação periódica portuguesa mais duradoura da primeira metade do século XVIII e, durante muito tempo, a única com carácter noticioso cuja impressão era autorizada» (Belo, 2001: 35). Falecido Monterroio, foi com despacho de 23 de Fevereiro de 1760 que a Gazeta passou para os «Oficiais da Secretaria de Estado da Repartição dos Negócios Estrangeiros e da Guerra» (Cunha, 1941: 79; Belo, 2001: 36). Sob o título de Lisboa, o semanário foi redigido pelo árcade Pedro António Correia Garção (1724-1772), acabando por ser suprimido em 15 de Junho de 1762 por ordens do Marquês de Pombal (Cunha, 1941: 80).

Passados mais de 16 anos, a publicação da Gazeta de Lisboa foi retomada em pleno reino de D. Maria I em 4 de Agosto de 1778, sendo o primeiro redactor da nova série Félix António Castrioto (?-1798).¹⁴ No século XIX, o periódico mudou várias vezes de nome¹⁵ e terminou por chamar-se Diário do Governo desde 2 de Janeiro de 1869. Com a função de jornal oficial do governo português, o periódico manteve este nome até ser renomeado, em 10 de Abril de 1976, como Diário da República (Ferreira 2004).

¹³ Veja-se também uma primeira referência negativa a Lagarde em Neves (tomo 2, 1810: 157-158): «Por este tempo chegou Lagarde, a quem pela sua grande calva chamavão o serafico; e foi promovido a Intendente geral da policia do reino de Portugal, por decreto de 25 de março, tendo sido mandado por Napoleão expressamente para este fim».

¹⁴ Parece que não se sabe ao certo se o redactor da *Gazeta de Lisboa* depois da morte de Castrioto foi o arcebispo de Évora D. Fortunato de São Boaventura (1777-1834) ou o escritor José Agostinho de Macedo (1761-1731). Veja-se Cunha (1941: 90)

¹⁵ Segundo Ferreira (2004), a publicação teve os seguintes nomes em diferentes alturas desde 1820 e 1869: *Diário do Governo*, *Diário da Regência*, *Gazeta de Lisboa*, *Crónica Constitucional de Lisboa*, *Gazeta Oficial do Governo*, *Gazeta do Governo*, *Diário de Lisboa*.

2.1. Napoleão na Gazeta de Lisboa

Como forma de referência ao mais alto representante do país conquistador, é de especial importância como o respectivo redactor da *Gazeta de Lisboa* se referiu a Napoleão Bonaparte ao longo dos oito meses que a *Gazeta de Lisboa* sofreu o controle francês em 1808.

As referências mais gerais são as que se limitam a enunciar os títulos imperial e real (da Itália) de Napoleão, tratando-se na maioria dos textos de óbvias transcrições de notícias do estrangeiro (trechos 1, 2, 3, 4 – quaisquer negritos são nossos, os itálicos são originais):

- (1) O **Imperador e Rei**, trabalhou todo o dia 5 deste mez com os Ministros do Reino d'*Italia* (GL n.º 1, 2.º supl., 9 de Janeiro de 1808: fol. 1 r).
- (2) **S. M. Imp.** partio de *Treviso* a 9 antes de amanhecer, e chegou aqui à boca da noite (GL n.º 1, 2.º supl., 9 de Janeiro de 1808: fol. 1 r).
- (3) O **Imperador** foi recebido por entre repiques de sinos e salvos de artilharia (GL n.º 2, 1.º supl., 15 de Janeiro de 1808: fol. 1 r).
- (4) Pelo dito Estado adopta o **Imperador Napoleaõ** por filho o Principe *Eugenio Napoleaõ*, Aqui-Chancellor d'Estado do Imperio de *França*, e Vice-Rei do Reino de *Italia* [...] (GL n.º 2, 1.º supl., 16 de Janeiro de 1808: fol. 1 r).¹⁶

São raros os casos em que Napoleão é explicitamente chamado 'Imperador dos Francezes' (5), mesmo que tal seja o título principal que lhe é oficialmente atribuído nas publicações do governo de Junot (6):

- (5) Agora consta que a Rainha Regente d'*Etruria* sahio dos seus Estados, segundo huma convenção feita entre o **Imperador dos Francezes** e elRei d'*Hespanha*, pela qual a *Toscana* fica reunida ao Reino d'*Italia*. A *Gazeta de Genova* contem huma proclamação da Rainha, a qual annuncia aos seus vassallos este novo acontecimento, e lhes testemunha ao mesmo tempo a memoria saudosa e a afeição que o seu comportamento lhe inspirára. A dita Princeza deve obter outros Estados. (GL n.º 2, 1.º supl., 16 de Janeiro de 1808: fol. 1 r).¹⁷
- (6) A fórmula empregada pelo Governo, será = *Em Nome de S. M. o Imperador dos Francezes, Rei de Italia, Protector da Confederação do Rheno, ouvido o Conselho do Governo.* = (quando o Conselho tiver sido consultado.) (GL n.º 5, supl.extr., 5 de Fevereiro de 1808: fol. 2 v).

Terminado oficialmente o reino da Casa de Bragança depois de 1 de Fevereiro de 1808 e especialmente a partir do início da actividade jornalística de Lagarde na *Gazeta de Lisboa*, tornou-se frequente o uso enfático da denominação 'Grande Napoleão' (7), tradução portuguesa do termo francês 'Napoléon-le-Grand', como se vê nos exemplos (9) e (10):¹⁸

¹⁶ O filho adoptivo é Eugène de Beauharnais, filho de primeiras núpcias da primeira esposa de Napoleão, Imperatriz Joséphine de Beauharnais (1763-1814) e de Alexandre de Beauharnais (1760-1794).

¹⁷ Trata-se de uma referência implícita ao já mencionado Tratado de Fontainebleau.

¹⁸ É bastante raro o uso do termo 'Napoleão-o-Grande' como no exemplo 8.

- (7) O nosso Monarca justifica todos os dias a alta idéa que se havia formado do irmão do **Grande Napoleão** (GL n.º 10, 1.º supl., 11 de Março de 1808: fol. 2 r).
- (8) S. M. o **Imperador e Rei NAPOLEÃO-O-GRANDE** se achava em *Baiona*, a 14 deste mez á noite, vindo de *Bordeos*, aonde passára varios dias, e aonde recebera os testemunhos do mais vivo entusiasmo e da mais sincera affeição (GL n.º 17, 26 de Abril de 1808: fol. 2 v).
- (9) L'unanimité qui règne dans vos voeux, est un présage certain que vous saurez être unis pour soutenir les droits du Prince que **NAPOLEON-LE-GRAND** désignera pour vous gouverner (GL n.º 20, 1.º supl., 20 de Maio de 1808: fol. 2 v).
- (10) A unanimidade que reina nos vossos votos he hum presagio certo de que sabereis unir-vos para sustentar os direitos do Principe que o **GRANDE NAPOLEÃO** designar para vos reger (GL n.º 20, 1.º supl., 20 de Maio de 1808: fol. 2 v).¹⁹

2.2. A actividade de Lagarde na Gazeta de Lisboa

Contrário ao que se possa julgar pela atitude pró-francesa da *Gazeta de Lisboa* ao longo dos primeiros meses de 1808, a actividade redactorial de Pierre Lagarde não começou senão em Abril de 1808.²⁰

Mais exactamente, a função de Lagarde como redactor da *Gazeta de Lisboa* pode ser localizada ente 8 de Abril de 1808 e 17 de Agosto de 1808. Deixando de lado as notícias vindas de outros países, cuja correspondência com as respectivas gazetas deveria ainda ser verificada, é bastante seguro atribuir a Lagarde a responsabilidade dos textos que dizem respeito a 'LISBOA' e que podem conter notícias, textos oficiais e artigos de opinião que dizem respeito a Portugal e à Espanha.

Pela primeira vez dentro dos textos analisados, é no primeiro suplemento do número 14 da *Gazeta de Lisboa* (8 de Abril de 1808: 2 v) que se encontra um texto cuja função primária já não é noticiosa como os demais textos do jornal. Trata-se de um até então raro texto de opinião que se segue a dois decretos de Junot sobre a penalidade de contactos com embarcações inimigas e sobre o pagamento da primeira prestação da contribuição extraordinária que os Portugueses tinham que pagar.²¹ Julgamos que o texto deverá ser atribuído a Lagarde, cuja nomeação tinha sido noticiada no número anterior da *Gazeta de Lisboa*:

Os Decretos do Illustrissimo e Excellentissimo Senhor General em Chefe, sendo sempre analogos ao espirito de rectidão e beneficencia que o distingue, daõ bem a conhecer que desveladamente se aproveita de toda a occasião em que possa manifestar estes

¹⁹ Os textos vêm de um discurso bilingue que foi publicado por ocasião das manifestações em apoio após as declarações da delegação portuguesa a Baiona. Para mais informações veja-se MATTOSO / Torgal / Roque (1993: 30-31).

²⁰ Não está, portanto, correcta a seguinte afirmação MATTOSO / Torgal / Roque (1993: 30-31) que atribui os textos propagandistas a Lagarde: «Depois da constituição do novo governo sucedem-se as sessões de cumprimentos e saudações, com toda a pompa, no palácio da Rua do Alecrim. A *Gazeta de Lisboa*, controlada por Lagarde, dá grande publicidade a essas audiências». O responsável deverá ter sido antes o redactor português, certamente 'auxiliado' por um censor francês...

²¹ Com decreto de 23 de Dezembro de 1807, Napoleão decretou uma contribuição extraordinária de guerra de cem milhões de francos que tinha que ser paga em três prestações (GL n.º 6, 9 de Fevereiro de 1808: fols. 1-2). Para mais informações sobre a cobrança desta contribuição veja-se, entre outras, as edições da *Gazeta de Lisboa* (n.º 9, 5 de Março de 1808: fols. 1-2, n.º 12, 22 de Março de 1808: fol. 2 v, n.º 13, 2 de Abril de 1808: fol. 2).

sentimentos aos *Portuguezes*. Não podem estes pois deixar de ser sensíveis a isso, muito principalmente por verem a generosidade com que Sua Excellencia de seu motu proprio quis corresponder aos que foraõ exactos em cumprir com o primeiro pagamento da contribuiçãõ extraordinaria de guerra; ficando assim persuadidos de que debaixo d'hum Governo sobre justo, generoso, não se podem esperar senaõ vantagens progressivas, e que devem contribuir cada vez mais para a felicidade do paiz.

Na folha seguinte, de 9 de Abril de 1808, encontramos a primeira publicação explicitamente atribuída a Pierre Lagarde: trata-se de uma ordem destinada a fazer um levantamento minucioso dos refugiados, sendo assinada com data de 7 de Abril de 1808 (GL n.º 14, 2.º supl., 9 de Abril de 1808: fol. 2).

Com a sua experiência prévia de redactor de jornais franceses, é óbvio que (para além da publicação de textos de natureza oficial concernentes à polícia do reino) Lagarde via como principal responsabilidade a propaganda a favor do partido francês, e especialmente a favor do Chefe do Governo de ocupação. Um dos exemplos mais típicos é a notícia da nomeação de Junot como Sócio Honorário da Academia das Ciências de Lisboa:

Os Sabios e Litteratos, que compõe a Academia de *Lisboa*, por conhecerem já o Illustrissimo e Excellentissimo Senhor General em Chefe, Governador de *Portugal*, desde o tempo em que esteve aqui por Embaixador, se achavaõ no caso de avaliar a urbanidade do seu character, a cultura do seu espirito, o gosto vivo e illumindado que tem pelas Artes, e a estime e protecção que Sua Excellencia se apraz de conceder ás Sciencias e aos Sabios.

Por tanto, desde que víraõ Governador Geral deste Paiz, sollicitavaõ com toda a effiçacia que se dignasse de aceitar o titulo vago de seu Presidente.

A isso respondia Sua Excellencia atéqui com huma extrema cortezania, se bem que recusando-se á instancia de hum modo taõ modesto como perseverante.

Como o titulo porém de *Duque de Abrantes*, que acaba de conferir-lhe o nosso mui benigno Soberano, o Imperador *Napoleaõ*, parecia annunciar que Sua Excellencia pertencia para o futuro d'hum modo mais intimo a *Portugal*, reduplicou a Academia as suas instancias, a que Sua Excellencia julgou finalmente dever prestar-se, não aceitando ainda assim, em vez do titulo de Presidente, mais que o de Socio Honorario (GL n.º 15, 12 de Abril de 1808: fol. 1).²²

Mais do que Junot, que era retratado como tão benevolente como modesto, o próprio imperador Napoleão era retratado com extrema exaltação:

O nome sempre glorioso do *Grande Napoleaõ* resoa d'hum pólo ao outro. Em *Constantinopla* tem aparecido varios Poemas, escritos com aquelle fogo, que distingue e caracteriza o genio Oriental, nos quaes o Imperador dos *Francezes* he chamado Sol, Estrella de Jupiter, &c. Em *Theren* lhe daõ o nome de *Espada de Deos*, e na *China*, o de *Raio da Luz de Tien*. Os Bramenes das margens do Ganges se inclinaõ ao pronunciar este nome illustre: affirmaõ elles que a alma do seu maior e mais famoso Rei passou ao corpo de *Napoleaõ*. ¡Tanto podem no mundo as suas singulares e immortaes açções (GL n.º 16, 2.º supl., 23 de Abril de 1808: fol. 2 r)!²³

²² Veja-se ainda o comentário contemporâneo de Neves (tomo 2, 1810: 220): «A Academia Real das Sciencias, nesse tempo corpo sem alma, tambem fez seus cumprimentos a Junot, por meio de huma deputação, offerecendo-lhe o lugar de Presidente: elle, não sei porque motivo, acceitou sómente o de socio honorario».

²³ O excesso retórico deste trecho era demais para ser tomado a sério por Neves (tomo 2, 1810: 200): «Por exemplo, já mais me recordo, sem me sentir provocado a riso, de hum pomposo elogio, que entre muitos

Provavelmente mais importante do que a promoção das pessoas destes mais altos representantes do império napoleónico era a propaganda política, destinada a estabelecer aparências públicas de paz e sossego de um provo que, segundo o raciocínio do gazetista, não tinha nenhuma razão de descontentamento com a situação actual, como demonstra o seguinte trecho exemplar:

A cidade de *Lisboa* goza da mais perfeita tranquilidade. Não se tem experimentado nella embaraço algum no tocante a viveres, que cada pessoa pode haver facilmente, á sua vontade, assim nos mercados, como nas lojas onde se vendem, e até sem augmento algum sensível nos seus preços. Durante os dias consagrados em especial aos deveres religiosos, acóde ás Igrejas huma innumeravel multidão de gente, sem que daqui resulte a menor desordem. Até se ouve raras vezes fallar daqueles delictos triviaes, a que he impossivel obstar de todo nas grandes capitaes, mas que agora se reprimem rapidamente por huma Policia severa. Entre as tropas reina a maior disciplina, de tal sorte que os habitantes nem se quer tem de formar queixas a que logo se faria justiça. Por tanto todas as vezes que as nummerosas occupações de Sua Excellencia o Governador Geral lhe permittem apparecer nas ruas e nos lugares publicos, recebe ahi testemunhos não equivocos do affecto, que se lhe professa, e da justa confiança que inspira a sua affeição para com hum Paiz, cujo governo lhe conferio o *Grande Napoleão* (GL n.º 15, 2.º supl., 16 de Abril de 1808: fol. 2 v).

Lagarde serviu-se também da *Gazeta de Lisboa* para tentar afastar boatos, seja de forma geral, seja por ocasião de boatos vindos do estrangeiro:

Cumprer ter por suspeita a exaggeração de hum artigo da *Gazeta de Madrid*, em data de 13 deste mez, em que, debaixo da rubrica de *Tours*, se diz que S. M. o Imperador e Rei tinha perdoado a contribuição de cem milhões imposta a Portugal. Por ora não consta a este respeito mais que a promessa feita por S. M. á *Deputação Portuguesa de reduzir esta contribuição a justos limites, aos que são compatíveis com os meios do paiz*. Não he em hum Diario de Provincia que S. M. há de manifestar as suas intenções beneficenas para com este paiz. Seria huma causa tão imprudente como criminosa o querer a este respeito interpretar anticipadamente a expressão positiva da sua vontade: da sua bondade, da sua justiça he que tudo se deve esperar; e até que S. M. o tenha declarado, ninguem pôde retardar o pagamento do que deve, sem se expôr a rigores tão sensíveis para aquelles em quem houvessem de recahir, como penosos para os que tivessem de os applicar (GL n.º 20, 2.º supl., 21 de Maio de 1808: fol. 2 v).²⁴

outros nos deo a ler em huma folha [...] Bravo! Que bellas frases na boca de hum bufô em huma opera comica!».

²⁴ Era escusado desmentir o boato vindo de Madrid, uma vez que, passados seis dias, saiu como autorizada uma informação com o mesmo conteúdo na GL(n.º 21, supl. extr., 27 de Maio de 1808: fol. 2 r): «Estamos autorizados para annunciar que S. M. o Imperador e Rei, para dar a *Portugal* huma prova da alta benevolencia com que honra este paiz, se dignou de reduzir a *vinte milhões de cruzados em dinheiro*, a contribuição extraordinária que se fixára ao principio em 40 milhões de cruzados.

A diminuição da ametada deste imposto he de todo em proveito dos particulares; reservando-se S. M. indemnizar consecutivamente ao Erario esta falta de arrecadação por hum modo que não será de sorte alguma pesada ás propriedades individuaes.

Esta venturosa nova vai a pôr a remate ao reconhecimento de que todos os corações *Portuguezes* estão já cheios para com S. M. o Imperador e Rei. Deve-se tambem muito, n'uma tal circumstancia, ao ardor com que se tem interessado por este paiz o Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Duque de *Abrantes*.

Cumprer ao mesmo tempo fazer notar que seria dar mostras de merecer tão pouco este grande beneficio de S. M., como todos os que destina a este paiz, o não procurar com hum novo zelo pagar, nas épocas indicadas, a parte restante da contribuição que por isso mesmo vem a ser huma divida mais sagrada».

O Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Duque d'*Abrantes*, General em Chefe do Exercito, tem sem estranheza vindo no conhecimento das fabulas que alguns malevolos, que lhe não são desconhecidos, espalhaõ clandestinamente de alguns dias a esta parte. Sua Excellencia sabe que de balde procuraõ alterar a profunda seguridade que se logra, assim em *Lisboa*, como nas Provincias.

O que tem estranhado he que hum pequeno número de pessoas bem intencionadas, mas credulas, pareça dar algum credito a taes imposturas, em vez de descançar naquelle que, pondo este paiz a coberto de todo o perigo, faz consistir a sua gloria em justificar a confiança de S. M. o Imperador e Rei, bem como a dos habitantes de *Portugal*.

He tempo que os que tem emprehendido do trafico de fazer circular boatos de revoltas e desembarques, que imaginaõ diariamente, ponhaõ termo a estas traças, considerando que sobre elles se vigia; e que a compaixaõ que merecem, póde succeder em breve huma justa severidade. Chegáraõ a dar *Cadis* por tomada e incendiada pelos *Inglezes*, sendo que varios negociantes leraõ hontem na Praça cartas de *Cadis* de 28 e 29 de Maio, que diziaõ que tudo ficava em socego naquella Cidade, aonde não havia medo algum dos *Inglezes*, os quaes, segundo o seu costume, se conservaõ fóra do alcance da artilheria dos fortes e do porto, e estaõ bem longe de pensar em ir arrostar-se com a Divisaõ do General *Dupont*, que já não fica mui distante.

As exaggerações que contém a respeito de supostas turbulencias em algumas outras partes da *Hespanha*, sahem da mesma fabrica, e sem dúvida tem tanta validade como a tomada de *Cadis* (GL n.º 22, 2.º supl., 4 de Junho de 1808: fol. 2 r)!

Mas a propaganda política não ficou por aí, uma vez que Lagarde se foi servindo cada vez mais da agitação política na *Gazeta de Lisboa*. Um toque mais 'leve' pode ser visto na 'reinterpretação de factos' como a encontramos na notícia sobre a ocupação de Goa pelas tropas inglesas. Com a exposição retórica dos factos noticiários, o redactor da *Gazeta de Lisboa* criou a imagem de que os ingleses fossem os agressores dos portugueses indefesos:

Os *Inglezes* mostraõ cada vez mais até que ponto he sincera a affeição que tem ao Principe do *Brazil*! Depois de lhe terem feito perder os seus Estados da *Europa* a preço da sua alliança, e tomado a Ilha da *Madeira*, deraõ ordens ao Governador de *Bombaim* para que se apoderasse do estabelecimento *Portuguez* de *Goa*. Assim he que soccorrem os que cahem no desatino de se sacrificar por elles (GL n.º 21, 2.º supl., 28 de Maio de 1808: fol. 2 v).

Perante o contratempo político das revoltas em Portugal, foi, porém, a grosseira desinformação que adquiriu um novo papel essencial dentro das notícias sobre os eventos em Portugal. Com o óbvio desejo de manter o sossego tanto em Lisboa como no resto do País, não podia ser do interesse de Lagarde noticiar os eventos históricos, mas sim uma história que não incentivasse mais revoltas populares. Foi da seguinte maneira que informou sobre a revolta portuense de 6 de Junho de 1808, sendo os populares retratados como vítimas pacíficas de oficiais espanhóis criminosos:

As noticias circunstanciadas que recebemos do *Porto* contribuem para augmentar mais o desprezo que inspira o infame procedimento do Tenente General *Belesta* para com o General *Quesnel*: elle mesmo foi quem, como hum insolente cabo de esbirros, se dirigio a lançar mão do seu Chefe, em quanto este descançava confiadamente na Guarda *Hespanhola* que tinha à sua porta!

O Corregedor Mór Mr. *Taboureau* foi prezo do mesmo modo, sem que a estima que elle soubera inspirar aos habitantes do *Porto* o podesse livrar das violencias daquelle

mesmo General *Hespanhol* que, poucos dias antes, assistira, por convite seu, a hum festim brilhante dado em sua casa.

Os *Hespanhoes* eraõ mais de quatro mil; e por tal modo se contava com a sua lealdade, que não havia no *Porto* e seus arredores trinta soldados *Francezes*.

Em quanto ao mais, o comportamento dos habitantes do *Porto*, naquella desgraçada circumstancia, foi tal qual devia ser. Sem meios de defesa contra as violencia dos soldados *Hespanhoes* em revolta, fizeraõ elles a favor do mui pequeno número de *Francezes* que tinhaõ dentro da sua Cidade, o que lhes foi possível, dando asilo a todos aquelles que puderaõ esquivar-se á primeira surpresa para lho ir pedir; e desde a partida dos *Hespanhoes* tem constantemente reinado no *Porto* a mais profunda tranquillidade. Hum bergantim *Inglez*, que julgava poder tirar partido daquella crise e das intelligencias que com elle tinha o Tenente General *Belesta*, de balde se apresentou para entrar em conferencia parlamentaria; por quanto teve logo de affastar-se, por não ser metido em pique pelos Fortes.

O mesmo bom espirito que faz honra aos habitantes do *Porto*, se tem manifestado em todo o caminho seguido pelos *Hespanhoes* na sua fugida para voltar a *Galiza*, aonde os chamava huma *Junta de facciosos* anarquicos que *Belesta* fingio olhar como seu Governo! Nem hum so *Portuguez* tomou parte na sedicão ou nos excessos dos *Hespanhoes*, cujo passo foi assignado por exacções e pilhagens.

O Norte deste Reino está bem persuadido da felicidade que tem em se ver livre daquelles *Hespanhoes* que, ainda que não tivessem feito mais que mostrar-lhe o jugo, em hum momento de esperanças delirantes sobre a posse de *Portugal*, prováraõ a toda a gente sensata o quanto o dito jugo, cujo peso bem se conhece neste Paiz, se faria nelle grave, se alguma circumstancia podesse já mais confundir duas nações taõ incompativeis nos seus interesses como nos seus habitos e nas suas opiniões (GL n.º 24, 14 de Junho de 1808: fols. 3 v-4 r).

É natural que o primeiro sinal de perturbação em terras portuguesas tenha agitado os habitantes de Lisboa que não tinham sido informados pela *Gazeta de Lisboa* da crise reinante das revoltas populares. É por isso que Lagarde se pôs a acalmar os habitantes da capital, preocupados por causa da proclamação de Junot de 26 de Junho de 1808:

A Proclamação, que o Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Duque de *Abrantes* acaba de fazer publicar, dirigida aos habitantes de diversas povoações de algumas Provincias, tem feito a maior commoção nos corações dos bons habitantes desta Capital, por lhes manifestar aquella paternal exhortação ter havido entre os seus compatriotas quem, esquecendo-se dos mais sagrados deveres da sociedade, e da Religião, maquinasse traças contra a paz e tranquillidade, que Sua Excellencia tanto se tem desvelado por manter, e cuja perturbação só pôde ser excitada por pessoas que, esquecidas do que dictaõ a boa razaõ e a prudencia, se deixaõ facilmente seduzir de malevolas persuasões, que não podem ter outro fim senaõ o de aproveitar a occasião da discordia, para fazer a nossa desgraça. Altamente convencidos desta verdade, continuamos a desfrutar aqui os felizes resultados das sabias, e luminosas providencias que Sua Excellencia não cessa de dar em nosso beneficio, e cujas consequencias saõ a boa harmonia, bella ordem, e perfeita tranquillidade de que se goza actualmente nesta Capital (GL n.º 26, 28 de Junho de 1808: fol. 2 r).

Face ao aumento das revoltas restauracionistas em todo o país ao longo do mes de Junho, Lagarde tentou convencer os portugueses de quão fútil era a revolta contra os franceses. Para reforçar a sua posição, criou o fantasma da dominação espanhola iminente que seria o resultado eventual das revoltas em Portugal:

Nas circunstancias actuaes, he talvez util trazer á lembrança dos *Portuguezes* que as promessas de felicidade e de governo separado, que S. M. o Imperador e Rei se dignou de fazer-lhes por meio da Deputação, saõ condicionaes: *a sorte dos Portuguezes estava nas suas mãos*, dizia a Memoria; *e a elles he que competia provar pelas suas acções que eraõ ainda dignos de formar huma nação independente, e de ter hum Rei, em vez de virem a ser huma simples provincia de outro Estado visinho.*

Por felicidade o momento de desvario que, por alguns dias, parecia haver-se apoderado de huma parte de *Portugal*, parece que vai serenando e tomando huma face pacifica: pois de outra sorte mal conviria nem seria proprio representar este paiz a S. M. o Imperador e Rei como digno dos altos destinos, que a sua bondade tem feito brilhar á vista dos seus olhos. Os que tem pegado em armas contra as tropas *Francezas* se assemelhaõ inteiramente a hum bando de escravos que querem agrilhoar-se pelas suas proprias mãos, e que correm deliberadamente, com a impaciencia da servidaõ, para hum jugo por longo tempo detestado, e que os seus antepassados tanto se ensoberbeciaõ de ter conseguido sacudir.

O sublevar-se hoje o povo em *Portugal*, he proclamar o voto de cessar de ser *Portuguez*, para vir a ser vassallo *Hespanhol*.

Nada haveria de mais incomprehensivel que esta confusaõ de todo o calculo politico; por effeito do qual individuos de duas nações, taõ interessadas em aborrecer-se, se entregariaõ com igual furor a huma revolta que deve ser igualmente fatal para ambas; mas cujo bom exito, a poder-se se quer sonhar, prenderia huma com as cadeias da outra.

Outra extravagancia da posiçaõ actual, he ver duas nações que se pretende tornar fanaticas, em nome de Principes, que ellas nem se quer tem á sua testa, e que de balde chamariaõ de taõ longe e por entre tantos obstaculos.

¿Que desatino, Portuguezes, não seria o procurardes revoltar-vos contra o Imperador, hoje vosso único Soberano legitimo, e o qual representa, ente vós, o Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Duque de Abrantes? ¿Porque razaõ quereis expôr-vos a ser, com Villa-Viçosa e Beja, esmagados pela força, quando a autoridade mui poderosa só pensa em esquecer-se dos proprios direitos de conquista, e em governar-vos com suavidade?

¿Por ventura diante de alguns pequenos corpos de facciosos, em Portugal, he que havia de desmaiar a estrella do GRRANDE NAPOLEAÕ [sic!], e amortecer-se o braço de hum dos seus mais valentes e mais habeis Capitães (GL n.º 27, 5 de Julho de 1808: fols. 1 v-2 r)?

Aparentemente, nem esta, nem outra tentativa de convencer os leitores da *Gazeta de Lisboa* de que os verdadeiros instigadores de uma revolta seriam os espanhóis pôde parar os avanços das preocupações restauracionistas e a vinda da expedição inglesa. Tendo Junot saído de Lisboa para enfrentar os ingleses em 16 de Agosto de 1808 (GL n.º 30, 2.º supl., 17 de Agosto de 1808: fol. 1 r) sabe-se que acabou por ser derrotado na Batalha do Vimeiro, o que foi noticiado por Lagarde da seguinte maneira:

Extracto d'huma Carta do Excellentissimo Senhor Duque d'*Abrantes*, ao Excellentissimo Senhor General de Divisaõ *Travot*, Commandante Superior de *Lisboa*, e dos Fortes circumvisinhos.

Campo de Batalha 21 de Agosto às 4 horas da tarde.

"O inimigo foi atacado esta manhã ás 9 horas na posiçaõ fortificada que elle occupava: em hum instante foi desalojado de todas as suas posições avançadas: tivemos desde o principio hum successo completo pela nossa esquerda: a nossa direita, que tinha huma grande volta a fazer, não pôde chegar taõ depressa que decidisse inteiramente esta acção, que durou até 2 horas, e que provavelmente acabaremos amanhã. As nossas valerosas tropas atacáraõ os redutos inimigos com huma coragem, e hum rancor incrível, não obstante as forças superiores do inimigo. O inimigo perdeu muita gente. Da nossa parte temos tido 150 mortos, e 300 para 400 feridos. A's 2 horas tomamos posiçaõ, e estamos 3 leguas mais perto do inimigo, que não estavamos hontem. Nós

estamos mais fortificados porque me tem chegado novas tropas: assim amanhã... O inimigo teve muitos Officiaes superiores feridos e mortos: o General em Chefe passa bem, e julga em poucos dias estar em *Lisboa*.

Por extracto conforme.

O Conselheiro do Governo, Intendente Geral da Policia do Reino de Portugal,

P. LAGARDE (GL n.º 31, 24 de Agosto de 1808: fols. 1 v-2 r)

Parece óbvio que este 'extrato' da carta que Junot teria escrito ao General Travot,²⁵ não seja do próprio punho do Governador de Portugal. Julgamos, pelo contrário, que se trata de uma última peça de ficção que foi elaborada por Lagarde para manter a desinformação para poder sair de Lisboa impune.

A publicação da *Gazeta de Lisboa* foi interrompida entre o número 31 de 24 de Agosto de 1808 e o 1.º suplemento de 16 de Setembro de 1808 que voltou a reproduzir as armas reais portuguesas. No artigo intitulado *O Redactor ao Público*, Francisco Soares Franco (Cunha, 1941: 91) dirigiu-se aos leitores e explicou os efeitos que a actividade de Lagarde teve sobre o jornal neste período (reprodução em anexo).

3. Conclusões

Os trechos apresentados documentam que terá sido entre 8 de Abril de 1808 e 24 de Agosto de 1808 que a 'redacção local' dos artigos sobre Portugal dentro da *Gazeta de Lisboa* foi assumida por Pierre Lagarde. Torna-se óbvio que Lagarde, com o desígnio de avançar a causa napoleónica em Portugal, não hesitou em utilizar meios retóricos, transtornar factos ou até inventar documentos que fez publicar para manifestar a visão como queria que as coisas fossem encaradas.

Não sabemos em que medida a visão de Lagarde foi recebida em Portugal. Se podemos acreditar nas palavras dos contemporâneos Neves e Soares, os leitores inteligentes teriam logo visto o que estava detrás das afirmações na *Gazeta de Lisboa*. Quanto ao resto do povo mais ou menos instruído que lia a *Gazeta de Lisboa*, nada se sabe...

Fica manifesto que o período em que Lagarde controlou a *Gazeta de Lisboa* foi a primeira época dentro da história de Portugal que um órgão do Governo se apoderou da imprensa, chegando a controlar o que era de conhecimento público – bem para além do que costumava fazer qualquer censura contemporânea. Convém notar, porém, que, contrário ao que sugeriram os contemporâneos portugueses, a maneira como Lagarde o fez não tem nada de louco ou de nefasto, uma vez que o Intendente Geral da Polícia e jornalista veterano utilizou os meios retóricos que estão ao alcance de todos, pelo que a única coisa discutível pode ser o fim para o qual Lagarde laborou.

4. Referências bibliográficas

BELO, André (2001). *As Gazetas e os Livros. A Gazeta de Lisboa e a vulgarização do impresso (1715-1760)*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (Coleção Estudos e Investigações; 21).

BRANDÃO, Fernando de Castro (s. d.). «Sinopse Cronológica da História Diplomática Portuguesa», em: <http://www.minnestrangeiros.pt/mne/histdiplomatica/sino26.html> (última consulta: 5 de Dezembro de 2008).

²⁵ Na sua carta de despedida, foi com as seguintes palavras que Junot comunicou aos lisboetas que o general Jean-Pierre Travot (1767-1836) assumiu o governo na capital: «Eu vos deixo para governar *Lisboa* hum General, que pela sua doçura, e pela sua firmeza de character soube merecer a amizade dos *Portuguezes* em *Cascaes* e *Oeyras*: o Senhor General *Travot* saberá tambem por estas virtudes merecer a dos habitantes de *Lisboa*» (GL n.º 30, 2.º supl., 17 de Agosto de 1808: fol. 1 r).

- CUNHA, Alfredo da (1941). *Elementos para a História da Imprensa Periódica Portuguesa (1641-2821)*. Lisboa: sem editora (separata de *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa. Classe de Letras IV*).
- FERREIRA, Maria Fernanda Casaca (2004). «Gazeta de Lisboa», em: http://purl.pt/369/1/ficha-obra-gazeta_de_lisboa.html (última consulta: 5 de Dezembro de 2008).
- FOUCHE, Joseph (1967). *Mémoires complets et authentiques de Joseph Fouché, Duc d'Otrante, Ministre de la Police Générale*. Paris: Chez Jean de Bonnot.
- FOY, Maximilien Sébastien (1827). *Histoire de la Guerre de la Péninsule sous Napoléon. Précédée d'un tableau politique et militaire des puissances belligérantes*. Tome II. Paris: Baudouin Frères, Editeurs.
- GL (1808) = *Gazeta de Lisboa*. ano de 1808. Lisboa: Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, com suplementos ordinários e extraordinários.
- GOTTERI, Nicole (1991). *La Mission de Lagarde. Policier de l'Empereur, pendant la Guerre d'Espagne (1809-1811). Édition des dépêches concernant la Péninsule ibérique*. Paris: Éditions Publisud.
- _____. (2004). *Napoléon et le Portugal*. Paris: Bernard Giovanangeli Éditeur.
- HISTOIRE (s.d.) = «Histoire du Consulat et du Premier Empire – Correspondance de Napoléon Ier. 1-15 Janvier 1808», em: http://www.histoire-empire.org/correspondance_de_napoleon/1808/janvier_01.htm (última consulta: 5 de Dezembro de 2008).
- HUGUENIN, Bernard (s.d.). «Notice Biographique: Pierre François Marie Denis-Lagarde (1768-1848)», em: <http://pagesperso-orange.fr/hugber44/notesbio/PMFdenislagarde.htm> (última consulta: 5 de Dezembro de 2008).
- JUNOT, Jean-Andoche (2008). *Diário da I Invasão Francesa*. Lisboa: Livros Horizonte (Memórias de Portugal).
- MATTOSO, José (Coordenador) / Torgal, Luís Reis / Roque, João Lourenço (1993). *História de Portugal. Quinto volume. O Liberalismo (1807-1890)*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- NEVES, José Acúrsio das (1810-1811). *Historia Geral da Invasão dos Francezes em Portugal e da Restauração deste Reino por José Accursio das Neves*. 5 tomos. Lisboa: na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, acessível para download em <http://purl.pt/12098> (última consulta: 5 de Dezembro de 2008).
- WAST, Nicole Toussaint du (1985). *Laure Junot. duchesse d'Abrantès*. Paris: Éditions de Fanval.

Anexo:



Florilégios poéticos da língua portuguesa no século XX

Sabrina Sedlmayer

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil ¹

Palavras-chave: antologia; memória; poesia; língua portuguesa.

Resumo: Procura-se demonstrar, neste trabalho, como determinadas antologias publicadas no final do século XX, no Brasil, em África e em Portugal, demonstram uma forte tensão entre a impossibilidade de uma escolha totalizadora e objetiva da produção literária do país e a escolha empreendida; e como os organizadores, inevitavelmente, esbarram em conceitos como os de memória, valor, tradição, cultura e cânone.

Na passagem do último milênio, um *boom* de edições comemorativas prometeu oferecer o passado no presente, uma seleção da produção literária de um determinado contexto (seja ele um país, época, espaço, assunto, geração, grupo, estilo), capaz de vencer distâncias culturais, espaciais e temporais. Envolto em uma coesa malha mercadológica, produziu-se, em edições sofisticadas, um século de poesia. A fórmula editorial, desde os Oitocentos, é bastante conhecida: a seleta, espécie de mapa supostamente fundamental para se entender uma produção literária e cultural, uma amostra representativa e exemplar, sempre metonímica, de um *corpus* maior.

A recodificação do passado literário nesses gestos de seleção parece estar alinhada ao surgimento de uma complexa política da memória, como aponta Beatriz Sarlo, para definir a proliferação de textos que aludem a um retorno ao passado a partir da década de 80 do século XX. Se o fim das ditaduras na América Latina, a queda do muro de Berlim, a ruína da *apartheid*, entre outros episódios traumáticos, foram responsáveis por inflar o imaginário urbano contemporâneo ao ponto de verificarmos, em termos globais, uma “virada subjetiva” ou uma “globalização da memória”, um exagero do uso da primeira pessoa em *sites* e *blogs*, parecem configurar o que Hans Ulrich Gumbrecht denomina como um generalizado e agudo gosto pelo colecionismo realizado por uma espécie de “historiador amador”.

O crítico alemão percebe a proliferação de um “olhar Biedermeier”, expressão cunhada para explicar a multiplicação da moda retrô em todo mundo, uma obsessão cultural que vai desde a criação de listas dos melhores aos anos comemorativos, a selos evocadores de personagens e datas ilustres e até mesmo a elevação de uma fábrica de chaminé a monumento histórico, transformando uma “velha” (séc. XIX) academia de equitação em ponto turístico, em Stuttgart, na Alemanha. Sintetizando Gumbrecht: “um presente extenso marca a contemporaneidade, em que o futuro se fecha aos projetos e mudanças, e o passado, sem sentido, passa a ser ‘coleção’ de escolhas gratuitas que ‘inundam’ o tempo atual.

No caso específico das antologias, deve-se antecipar a diferença crucial existente em relação às produzidas durante o Modernismo e as de agora. Se no início das décadas do século XX as edições vanguardistas lutavam pelo *make it new* – como exemplo, pode-se verificar a leitura dos prefácios de *Poetas novos de Portugal*, de

¹ A participação neste Congresso e a apresentação deste trabalho se devem ao auxílio fornecido pela Fundação de Apoio à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG).

Cecília Meireles e *Antologia de poemas portugueses modernos por Fernando Pessoa e António Botto*, e a definição do que se denomina de “novo” e de “moderno” –, as antologias da última década não vêem o futuro como “o aberto”, prenhe de experimentações, de progresso e de utopia. Trata-se de um “futuro fechado”, bloqueado, e “um presente que suga voluptuosamente os fenômenos do passado” (Gumbrecht, 2005: 2).

Dos futuros presentes do modernismo, encontramos, nas edições contemporâneas, passados presentes. Andreas Huyssen é outro autor que propõe explicar essa mudança epistemologicamente e argumenta como o fenômeno da emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais da sociedade ocidental contrastam completamente com as primeiras décadas da modernidade do século XX:

Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis nesse processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da recordação de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? Algo que seja, de fato, específico à estruturação da memória e da temporalidade de hoje e que não tenha sido experimentado do mesmo modo nas épocas passadas (Huyssen, 2000: 15).

Numa determinada perspectiva a antologia pode ser vista como uma memória coletiva comercializada, relacionada também a aspectos que movem o imaginário de um consumidor na aquisição de um livro que, muitas vezes, é visto como meio facilitador, economia de tempo e de dinheiro, que contenha dez, cinquenta, cem anos da melhor literatura. Tomando de empréstimo um termo da sociologia da leitura, seria a busca por um saber funcional, “um capital cultural” como agudamente define Bourdieu.

Mas nem sempre, sabemos, foi assim. Para marcar a cabal diferença na concepção do gênero, torna-se necessário recuperar algumas inflexões que ocorreram desde o Romantismo e principalmente recordar um dado histórico fundamental para tal análise: o fato de Portugal possuir uma singular, longa e tortuosa tradição no gesto de compilação, que antecede, e muito, a legitimação da literatura na Idade Moderna. Os Cancioneiros de Alcobça, da Biblioteca Nacional e de Ajuda não só nos remetem à importância de determinantes históricos na ação de inserção e exclusão de vozes autorais, como também suscitam agudas questões relativas à manutenção de textos em desacordo com o poder vigente de determinado período. As recolhas medievais alinhavam-se ou não ao poder, é o que nos mostra, num único exemplo, a edição crítica das *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, realizada por Rodrigues Lapa quase quinhentos anos depois de sua produção.

Nesse sentido, é pertinente evocar como, em períodos ditatoriais, muitas antologias cumpriram a função de denúncia, haja vista o livro *Poesia negra de expressão portuguesa*, publicado em Lisboa, em plena década de 50, na *Casa dos Estudantes do Império*. Sabemos hoje que essa antologia, organizada por Francisco José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade, estava sintonizada com a famosa antologia de poetas negros de expressão francesa que teve como prefaciador Jean-Paul Sartre. O que é interessante demarcar é que além de ter sido a primeira antologia desse gênero a ser editada tanto nas colônias africanas quanto na metrópole portuguesa, conseguiu, em pleno domínio salazarista, trabalhar com a questão da negritude, com a criouldade e com a hibridez, ao colocar, na dedicatória da edição, um poema do

escritor mestiço Nicolas Guillén: “a voz mais alta da negritude de expressão hispano-americana” (Hamilton, 2000: 23).

No Romantismo, tempo em que o gênero se solidificou, as antologias surgiram relacionadas a três grandes objetivos: constituição, conservação e transmissão de um patrimônio coletivo. Ancoradas na idéia de identidade nacional, vinculadas, muitas vezes, a projetos oficiais de ensino e alfabetização estatais, os florilégios, como aponta o crítico uruguaio Hugo Achugar, “pretenderam dar corpo e letra a um sentimento, tencionaram construir um imaginário, uma nação” (Achugar, 1997: 39). Como exemplo do que o crítico uruguaio denomina de “*parnasos fundacionais*”, podemos citar, em termos brasileiros, não só o de Barbosa, como também os dois tomos de João Manuel Pereira da Silva (respectivamente de 1843 e 1848), de Joaquim Norberto e Émile Adêt (1844), de Francisco Adolfo de Varnhagen (1847), de Quintino Bocaiúva (1862) como também o de Alexandre José de Mello Moraes Filho (1885).

Os títulos das obras dos autores acima citados são elucidativos para mostrar como se tentava estabelecer um cânone que não fosse uma antologia pessoal. As expressões utilizadas para descrever a reunião de textos (florilégio, parnaso, mosaico poético, lírica nacional...) são, por si, expressivas e sinalizam não apenas a capacidade de informação própria do livro como também um tipo especial de seleção, uma seleção preciosa.²

Tendo como ponto de partida deste texto a análise de três antologias específicas, uma produzida no Brasil, outra, em Portugal e a terceira, sobre poesia africana, publicada no Brasil mas organizada por três autores de diferentes nacionalidades, gostaria então de relacionar esses gestos antológicos às condições específicas da sua produção e averiguar, em que medida, a antologia pode ser vista como um livro, diferente dos demais, capaz de fomentar certa reciprocidade entre países geograficamente distantes.

Os cem melhores poemas do século XX

Antes de publicar a antologia poética, o professor e crítico Ítalo Moriconi publicou *Os cem melhores contos brasileiros do século*, edição que, após dez meses de lançamento, conseguiu vender mais de 100 mil exemplares³ e se transformar em *best seller*, posto que há mais de vinte anos vem sendo ocupado por auto-ajuda e derivados.

Como ensaísta e pesquisador, Moriconi já havia abordado, em artigos teóricos, a mercantilização da arte (Moriconi, 1998: 68), a hegemonia da mídia e a ascensão da cultura. No prefácio da sua antologia poética comenta como a equipe estratégica da editora Objetiva foi essencial pelo sucesso de vendagem: “De que adianta biscoito fino se não se sabe levá-lo à massa?” (Moriconi, 2000: 25).

Ancorado na expressão modernista de Oswald de Andrade, mas absolutamente antenado às malhas do mercado e do consumo, Moriconi parece saber, como diz Canclini, que quem consome também pensa, escolhe e reelabora o sentido social.

² Este tema foi mais agudamente abordado no artigo publicado, junto a minha orientada de Mestrado, Manuela Barbosa, no encontro da ABRALIC, em 2007 com o título “Florilégios, parnasos, seletas e antologias: meios e transportes de um gênero”. Mas convém assinalar que publiquei resultados de pesquisa de iniciação científica sobre os parnasos de Garrett e Barbosa, no 16 COLE (Congresso de leitura, 2007), com a participação dos orientandos Luisa Berlim, Gabriela Pereira e Gabriel Dantas..

³ Na revista *Veja*, na seção dos “mais vendidos” apareceu como *best seller* em 27 de junho, 11 e 25 de julho, 01,08,15,22 e 29 de agosto, e também em 05,12 e 26 de setembro de 2001. Até novembro de 2002, a antologia de contos havia vendido 100 mil exemplares e a de poesia algo em torno de 40 mil.

Ou, como constata Sarlo, as cenas pós-modernas são hoje preenchidas pelos objetos hiper-significantes, endossando o que Harvey, de maneira um pouco simplista, tempos antes havia dito sobre a alteração da preocupação contemporânea em valorizar mais o signifiante que o significado, a ficção mais do que função, os signos ao invés das coisas e a estética mais do que ética.

O antologista, na introdução de sua obra, endossa o gosto pelas listas e colecionismos anteriormente mencionados neste ensaio, e de uma forma um pouco *blasé* completa:

Quem não gosta de fazer listas de preferidos? Selecionar, distinguir, hierarquizar são inerentes ao ato da recepção poética e atendem a objetivos tanto de sabedoria quanto de pura curtidão, puro prazer sensorial-mental. O mapa de nossas preferências em cinema, em música, em literatura, sempre dá aos outros e a nós mesmos uma boa imagem de quem somos. Uma antologia de poesia como esta que o leitor tem agora nas mãos dirige-se ao “quem somos” no duplo sentido de brasileiros e indivíduos humanos. (Moriconi, 2000: 5).

Identidade, cartografia, leitor ideal, essencialidade foram alguns dos critérios utilizados pelo autor. A história da vendagem do livro, como sabemos, sobressaiu em relação a outras edições, como *Os cem melhores poetas brasileiros do século*, do jornalista e poeta bissexto José Nêumanne Pinto. Curiosamente, esta obra não ter tido, até o momento, uma boa vendagem, possui o mérito de ampliar o repertório de autores elencados, trazer uma dezena de poetas nordestinos, desconhecidos em sua grande maioria, para o circuito poético nacional.

Se em Moriconi encontramos a presença maciça de Drummond (9%) seguido por Cecília Meireles e Bandeira (6%), em Nêumanne, ocorre uma mudança: é Bandeira a figura eleita como o maior poeta entre os cem. Mas, coincidentemente, Décio Pignatari (que não autorizou a inclusão de seu nome e de sua poesia em nenhuma das duas antologias por achar que essas não passam de oportunistas editoriais) figura em página branca na coletânea de Nêumanne (junto aos irmãos Campos), e em Moriconi, (que não assumiu a negativa do poeta concreto), não encontramos nenhuma menção à sua poesia. Para complexificarmos a relação entre as obras, torna-se pertinente acrescentar que apenas oito poemas coincidem entre essas duas antologias (Cruz, 2003).⁴

Se a sociedade pós-moderna conseguiu alterar o conceito de cidadania, cabe investigarmos em que medida alterou o gênero antológico. A máxima “informações novas são avessas a situações fixas” parece não valer para esses gestos editoriais. Mas o século que coroou a crítica literária efetivamente terminou? É o que uma singular antologia portuguesa lançada em 2002, *Um século de ouro*, parece problematizar.

Um século de ouro

O antologista que empreendeu a tarefa de selecionar poemas produzidos no século XX se defrontou, inicialmente, com dois problemas: o primeiro foi a coincidência do fim de um século com o início de um novo milênio; o segundo foi a ques-

⁴ CRUZ. *Dois antologias poéticas brasileiras do século XX: uma tessitura crítica* (dissertação de mestrado, inédita, MINTER) Nessa dissertação, orientada por mim, encontra-se um estudo estatístico do elenco utilizado pelos dois organizadores. A autora pondera, através de uma comparação e de uma entrevista com os dois organizadores, o papel da mídia, do mercado na cultura brasileira pós-moderna.

tão das datas. Quando começar a ler o passado? Seriam apenas 75 anos como defendeu Hobsbawm ou os convencionais cem anos?

Seguindo o primeiro raciocínio – um século sempre inicia com o que promete e sempre termina quando essas promessas não têm mais nada a oferecer – quando demarcar o esvanecimento das promessas modernistas?

Para os antologistas portugueses de *Século do ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX* (Silvestre e Serra, 2002: 19)⁵ é possível que a data de início fosse 1915. Mas o ano não seria o de 1922, para um brasileiro, e para um cabo-verdiano, o de 1936, ano de lançamento de *Clareza*?

Levando adiante a questão da perspectiva e mais ainda a estratégia pessoal de realizar uma obra sem autor (pela abundância de autores), Silvestre e Serra lançaram, no ano passado, uma “antiantologia”. Para tanto, convidaram dezenas de colaboradores (ensaístas, poetas, a maioria professores universitários), para realizarem uma antologia pulverizada e plural. Fora dos limites do século XX, pediram, a cada um dos críticos que escrevesse um texto sobre um determinado poema. Através de um moderno programa de computador, os poemas e os ensaios foram dispostos de forma aleatória, evitando-se, assim, uma hierarquia valorativa. Para abrir possibilidades de leitura e maior mobilidade ao leitor, poema e ensaio foram apartados, cada autor com o seu nome próprio em uma página singular. Totalizaram, assim, 73 poemas selecionados e 73 ensaios críticos.

Resumindo os extensos e minuciosos procedimentos metodológicos, expostos e pormenorizados nas sessenta páginas iniciais do prefácio, cabia, em um primeiro momento, a cada convidado escolher três poemas representativos do século XX. Mas se houvesse repetição entre os colaboradores (e houve, com efeito, um excesso de referências a Pessoa), os organizadores podiam escolher qual poema seria trabalhado por determinado ensaísta. Recomendações prévias: o regime de leitura de cada poema deveria ser o *close reading*, evitando radicalmente uma perspectiva historicista.⁶

O objetivo, assim, era construir uma obra sem autor, uma leitura consensual, ou, pelo menos sem um centro de autoridade crítica, colocando, como um circuito de mão dupla, a produção e a recepção. Um século de poesia ligado a um século de crítica. Além disso, operaram a transnacionalidade no momento em que convidaram críticos brasileiros, franceses, angolanos, espanhóis, italianos, norte-americanos, canadenses, além de portugueses, para escreverem os ensaios. A hibridez também estaria presente uma vez que poetas como Reinaldo Ferreira e Rui Knopfli foram considerados como portugueses.

O que se coloca desde o primeiro momento de leitura dessa antologia é uma veemente recusa à história literária. Recorrendo à problemática nietzschiana sobre a História Monumental (logo, à pergunta se toda antologia estaria condenada a ser uma

⁵ *Século de ouro – antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Esta antologia, segundo os seus autores, é a “primeira produzida fora dos limites temporais e seguramente a mais ambiciosa que sobre a poesia portuguesa do século passado foi até o momento elaborada”, p.19.

⁶ Algumas questões já se colocam acerca do método descrito: não foram os antologistas que escolheram os colaboradores? Não foram eles que recortaram e excluíram duas das alternativas dadas por cada um dos ensaístas? E a escolha de determinado programa de computador a ser utilizado para que a disposição dos poemas tenha se dado de forma aleatória? Existe alguma antologia que não seja crítica? Ao amputarem uma leitura histórica de um determinado poema não estariam também pretendendo uma orquestração crítica harmônica e sem dissonância? Seria uma antologia vinculada às considerações do *New Criticism* no que tange especialmente ao imanentismo recomendado à leitura crítica? Uma hipótese se levanta: será que junto ao *boom* de antologias publicadas podemos vislumbrar, também, o retorno de algumas correntes e algumas escolas críticas literárias do século XX?

versão arcaica e paradigmática do museu imaginário), os organizadores assumem um ponto de vista duplo e dúplice ao afirmarem que fizeram um “trabalho negativo”, um “resistir-se a si próprio como *manifest destiny*” – para (paradoxalmente?) construir um “tropa da historicidade da poesia e da leitura de poesia”:

Não oferecendo a verdade – e oferecendo antes “a história de um erro que tem o nome de verdade” – a antologia permite a mais-valia desse instinto divinatório em relação àqueles que hoje são, ainda que em gestação, os monumentos que o futuro nos atribuirá. Ponto de (des)encontro entre passado e presente, justiça e injustiça, memória e esquecimento, *exemplum* e paródia, ruína e museu, monumento e desmonumentalização, ela oferece-se como versão necessária de um passado contingente (Silvestre e Serra, 2002: 31).

O modelo antológico proposto tentava retirar a ansiedade das ausências e desresponzabilizar “escolhas e escolhedores” (termos utilizados pelos antologistas), o que, após quase cinco anos de sua publicação, sabemos, não foi completamente alcançada, pois, com auxílio e incentivo governamental, os autores foram chamados a responder, publicamente, ausências como as de Miguel Torga, Saúl Dias, Raul de Carvalho, Nuno Guimarães...

Poesia africana de língua portuguesa

A edição brasileira de poesia africana, organizada por Livia Apa, Arlindo Barbeitos e Maria Alexandre Dáskalos aborda a complexa conjuntura dos países africanos de língua portuguesa, como também, oportunamente, demonstra certa inflexão nos discursos literários que há cerca de três décadas, tomou Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe como uma espécie de manancial de códigos emergentes, reserva de inovações lingüísticas, com sua oratura, cantos, provérbios e dramatizações (elementos anteriormente ligados quase que exclusivamente à tradição oral e às artes performativas), valorizando a literatura desses países por ter como “mérito objetivo a asserção da diferença social e cultural”, por ser “um lugar de múltiplas filtragens, desfigurações e reconfigurações”, capaz de reescrever a empresa histórica e ficcional colonial e renunciar a reprodução dos modelos e dos gêneros “globalizantes” e “essencialistas” europeus (Santos, 2000: 23-85).⁷

Utilizando parâmetros de “qualidade” e “representabilidade”, os autores prometem escapar do “exotismo”, “pertença racial” e equalizar critérios estéticos com outros de natureza de cor local. Cientes da necessidade de se fazer conhecer os poetas, os antologistas aliam-se ao que lucidamente aponta Mafalda Leite:

⁷ Sabemos como após a independência aumentou o interesse pelo *kriol*, tanto na poesia como na transcrição de lendas e histórias. As recepções críticas, apoiadas em colocações de Said, Spivak e Bhabha (principalmente as relativas às noções de universalidade, de homogeneidade e de valor) ressaltaram a necessidade de constituição de uma história literária ligada à tradição local enquanto resistência à hegemonia colonial, sublinhando a pertença à tradição oral e a inscrição genotipa. No entanto, não se deve perder de vista questionamentos recentes e reposicionamentos teóricos sobre o “pós-colonialismo institucionalizado” (uma vez que já se encontra presente em universidades de quase o mundo todo no formato de disciplinas, teses, colóquios, etc), além de uma visão retrospectiva que cada vez mais se distancia da questão geográfica e nacionalista da primeira etapa da pesquisa. Nota-se, hoje, um alargamento do conceito de pós-colonialismo na medida em que este se abre além das designações do tempo e do espaço, abrindo, dessa maneira, outras significações. Sobre Portugal como “Próspero calibanizado”.

“Faltam ainda as propostas antológicas, actualizadas e diversificadas, teoricamente sustentadas e capazes de suscitarem reflexão, a edição de obras de autores oitocentistas, a sistematização e ordenação cronológica conseqüente, o enquadramento histórico simultâneo, de modo ao investigador poder entender uma evolução literária, conceptualizá-la nas diferentes fases, ordenar factores constituintes de uma periodologia” (Leite, 2003: 31).

O que a crítica defende, são antologias não globais do PALOP, mas de cada um dos países. Mas os gestos editoriais até o presente são ainda muito raros. Até a presente etapa do trabalho localizei as seguintes antologias poéticas: *Mantilhas para quem luta!* (1977), *Antologia dos jovens poetas* (1978), *Antologia poética de Guiné-Bissau* (1991), todas três publicadas em Cabo Verde. Mais célebres são os dois volumes organizados por Mário de Andrade: *Antologia temática da poesia africana* (1975 e 1979), e os três volumes de *No reino de Caliban* (1975, 1976 e 1985) e *50 poetas africanos* (1989), ambos organizadas por Manuel Ferreira.

Mesmo considerando que a perspectiva pós-colonial tenha conseguido uma abertura considerável para os PALOP, além do fato de que, após a independência, muitas obras proibidas foram publicadas, há, ainda, um fosso radical entre o número de publicações de obras ficcionais e o das poéticas. Luandino, Mia Couto, Pepetela, Baltasar Lopes fazem parte do elenco de autores estudados seja em Cambridge seja em Coimbra, enquanto que Corsino Fontes ou Manuel Rui ainda são praticamente desconhecidos, mesmo que as suas produções poéticas tenham tentado se desvincular do problema da arte vinculada principalmente à causa social e política.

Conclusões

Talvez a antologia seja mesmo uma versão contingente e precária da literatura. Nas três antologias panorâmicas citadas, duas, não se furtam a elencar os riscos do empreendimento, uma outra, fala abertamente que “o cânone poético tem uma função educativa genérica de criar identidade”. Em frases como “limitando ao máximo a intervenção dos gostos e idiossincrasias pessoais”; “em se tratando de poesia, o gênero literário mais ligado ao substrato fônico das palavras, mantivemos a ortografia”; “formou-se então uma lista consensual”; e em outras considerações, notamos que certos valores como exemplaridade, objetividade, linearidade, totalidade e universalidade não fazem parte apenas de uma esquecida história literária. Pound e seu *paideuma*, Eliot e sua versão *the pastness of the past*, além de modernos programas de computadores, são trabalhados em muito dos prefácios demonstrando uma imensa preocupação e uma rigorosa responsabilidade crítica que envolve o gesto de antologizar.

Dois autores já falaram disso. Um deles foi Jorge de Sena, também um antologista. No prefácio das *Líricas Portuguesas II* (em que corrige várias omissões da primeira edição da série) ele nos diz que embora tivesse verdadeira aversão “por qualquer forma de antologia” reconhece o quão perigoso e intelectualmente inferiorizante é amar ou detestar o gênero, e completa:

Compraz-se muita gente em viver encerrada nos círculos dos seus interesses e convívios, acabando, em defesa da sua segurança ou da sua comodidade, por suprimir, ou admitir que seja suprimido, tudo o que a esse círculo é contrário ou dele diverge (...). Para estas pessoas, as antologias são detestáveis pelas mesmas razões por que os simples preguiçosos as procuram. Se a uns mostram a realidade que lhes não interessa, aos outros podem dar uma imagem sucinta e apressada dessa realidade que nunca se deram ao trabalho de conhecer. Ora, por outro lado, precisamente esse trabalho pou-

pado (aos outros...) constitui um dos aspectos mais positivos das antologias. Não se pode efectivamente, a menos que por diletantismo extremo, que não há, ou por obrigação profissional, muito trabalhosa, ter lido praticamente tudo. Além de que nem tudo se chega a ter notícia, ou é materialmente impossível, sem um grande esforço, haver às mãos o que se esgotou ou perdeu ou esquecido jaz. E uma antologia pode vir a ser um repositório que tudo isso põe ao imediato alcance, com um mínimo de despesas em tempo em dinheiro (...). A vida é sempre mais vasta e menos profunda que a queremos: e só os poetas inautênticos, ou o que de mais inautêntico nos mais autênticos subsista, sabem a que ponto a reclusão se vive como uma justiça necessária, ou inevitável, ou dependente, por uma forma que nos excede da sociedade que é nossa. Tudo o mais são atitudes (Sena, 1998: 235).

O outro autor foi Borges, que, através de Pierre Menard, mostrou como tradição é aquilo que permite transformar o objeto, através da leitura, e não destruí-lo: “*Quixote* é um livro contingente, é um livro desnecessário”. O assombroso é constatamos, tempos depois, que a leitura é ato temporal que resiste a qualquer totalização e universalidade. Glorificar o ocasional, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor, diz Menard, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. De formação latina, a palavra florilégio significa colheita de flores (*flos* + *legere*). *Legere*, contudo, já na Antiguidade apresentava o sentido tanto concreto como abstrato de que derivará, em português, o verbo ler⁸. A palavra *léguein*, em grego, com seus muitos significados, entre eles o de falar, tem como base a reunião e colheita de variedades, daí o composto, *anthología*⁹, recolha de flores – já como metáfora de versos – escolhidas. Parnaso, primavera, seleta, silva, suma, floresta, guirlanda, coroa, tesouro, como também atestam os termos “poliantéia¹⁰, e “crestomatia¹¹.”

Antologia seria florilégio, em sua raiz latina e em sua *práxis*, quando, na seleção da escrita do outro, no passado, há a tentativa de fazer a escrita permanecer e perdurar. Preferir, assim, nas palavras da poeta e antologista Cecília Meireles, dar uma breve notícia a um silêncio completo. Aí, sim, reside o assombroso e atemporal ato de se escolher flores e o paradoxal gesto de edificação de uma memória, junto à impossibilidade.

Referências bibliográficas

- ABDALA JUNIOR, Benjamim (2002). *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- ACHUGAR, Hugo (1997). "Parnasos fundacionales, letra, nación y estado en el siglo XIX." *Revista Iberoamericana* [Santiago: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana] 178-179.
- ANDRADE, Mário Pinto de (1975). *Antologia temática da poesia africana*. 2 vols. Lisboa: Sá da Costa.
- Antologia da poesia portuguesa contemporânea*: um panorama (1999). Seleção e introdução Alberto da Costa e Silva, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Ed.

⁸ Em alemão, são expressões correspondentes – além de Anthologie: Blüten- e Blumenlese (colheita de botões e flores, respectivamente), em que o substantivo *Lese* tem a mesma origem do verbo *Lesen* (ler); Auswahlband (Obras Escolhidas), Gedichtsammlung (Reunião de poesias), Sammelband (Obras Escolhidas).

⁹ *Anthologia* é o plural da palavra grega *anthologion* (anthos, flor; legein, recolher, ler).

¹⁰ A *polyanthea* está presente em inúmeros títulos de obras renascentistas, entre os séculos XVI e XVII.

¹¹ Do grego *chrestomatheia*, pode ser traduzido como “aprendizado útil”. Marca-se, assim, como este tipo de obra está diretamente relacionado ao sistema educacional e ao material didático. Ensino útil para a juventude.

- Antologias de poesia da Casa dos Estudantes do Império* (1994). 1951-1963. 2 vols. Lisboa, ACEL.
- BORGES, Jorge Luis (1968). "Sobre los clásicos." *Antología personal*. Buenos Aires: Emecé.
- CRUZ, Marli (2003). *Duas antologias poéticas brasileiras do século XX – uma tessitura crítica*. Dissertação do MINTER PUC Minas/ Unileste-MG. Inédita. Belo Horizonte.
- FEIDJOÓ K.J.A.S. Lopeito (org.) (1985). *No caminho doloroso das coisas – antologia panorâmica de jovens poetas angolanos*. Luanda: UEA.
- FERREIRA, Manuel (1975, 1976 e 1985). *No reino de Caliban*. 3 vols. Lisboa: Seara Nova e Plátano.
- FERREIRA, Manuel (1989). *50 poetas africanos*. Lisboa: Plátano.
- GARRETT, Almeida (1826). *Parnaso lusitano*. Paris: Casa Aillaud.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (1998). *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: ed. 34.
- _____ (2005). *Folha de S. Paulo*. Mais!. 25 de setembro, p. 10.
- HUYSEN, Andréas (2000). *Seduzidos pela memória*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- LEITE, Ana Mafalda (2003). *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri.
- MELO E CASTRO, E.M. e MENÉRES, Maria Alberta (orgs.) (1961). *Antologia da novíssima poesia portuguesa*. Círculo de Poesia 15. 2 ed. Lisboa: Livraria Moraes Editora.
- MEIRELES, Cecília (seleção e prefácio) (1943). *Poetas novos de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois mundos Editora Ltda..
- MORICONI, Ítalo (2001). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva.,
- _____ (2000). *Os cem melhores contos brasileiros*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Poesia africana de língua portuguesa: (antologia)*. (2003) Maria Alexandre Dáskalos, Lívia Apa, Arlindo Barbeiros – Rio de Janeiro: Lacerdas Editores.
- Rosa do mundo: 2001 poemas para o futuro* (2001) . Direção Editorial Manuel Hermínio Monteiro. Lisboa: Assírio Alvim.
- SEDLMAYER, Sabrina; BARBOSA, Manuela (2007). “Florilégios, parnasos, seletas e antologias: meios e transportes de um gênero. In: XI Encontro Regional da ABRALIC/ USP, 2007, São Paulo. *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC*. São Paulo: ABRALIC/USP, p. 1-8
- SEDLMAYER, Sabrina; DANTAS, Gabriel; BERLIM, Luisa; PEREIRA, Gabriela (2007). . “Cancioneiros, parnasos, antologias: configurações oblíquas da literatura nacional”. In: 16º COLE – Congresso de Leitura no Brasil, 2007, Campinas. *Anais do 16º COLE*. No mundo há muitas armadilhas e é preciso quebrá-las. Campinas: UNICAMP. p. 1-10.
- SENA, Jorge de (1998). Um século de poesia (1888-1989). *A PHALA*. Idéia original e concepção Manuel Hermínio Monteiro. Lisboa: Assírio&Alvim.
- SENNÁ, Janaína (2006). “Flores de antanho: as antologias oitocentistas e a construção do passado literário”. Tese de Doutorado (Inédita). Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro.
- _____ (2001). “Uma história gorda: algumas das primeiras antologias literárias do Brasil”. Dissertação de Mestrado (Inédita). Universidade Estadual do Rio de Janeiro.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel; SERRA, Pedro (2002). *Século de ouro: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX*. Braga/Coimbra/ Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.

D. Francisco Manuel de Melo como fonte do *Romanceiro* de Garrett ou o aproveitamento romântico da poesia barroca

Sandra Boto

Instituto de Estudos de Literatura Tradicional
Universidade Nova de Lisboa

Palavras-chave: Romanceiro, romantismo, barroco, tradução, intervenção criativa

Resumo: Almeida Garrett morreu sem concluir o projecto do *Romanceiro* segundo ele próprio o concebeu. O estudo de alguns manuscritos autógrafos inéditos recentemente encontrados põe a descoberto esboços do poeta com vista à continuação dessa obra, onde constam as traduções de cinco romances saídos da pena de D. Francisco Manuel de Melo, em castelhano, que Garrett verte para português. A partir do cotejo entre os poemas originais e as traduções garrettianas, estudar-se-á o labor criativo que Garrett emprega no processo de tradução e na escolha da lição mais *adequada* para a fixação destes textos em língua portuguesa. Ser-nos-á dado observar, enfim, o modo como tais romances são adaptados à luz do profundo domínio que o Visconde apresenta da *gramática* do Romanceiro da Tradição Oral Moderna, ou como se aproxima e afasta, no fundo, do imaginário e discurso barrocos dos poemas seiscentistas.

D. Francisco na biblioteca garrettiana

A 9 de Dezembro de 1854 expirava Almeida Garrett, após longos meses passados a organizar os seus papéis, a destruir muitos deles, a seleccionar, no fundo, as marcas que o autor pretendia deixar à posteridade. Por sua vez, e após a morte do insigne escritor, procederam os herdeiros a uma inventariação dos bens que este deixava com vista a um leilão que terá tido lugar em 1855. Para além de uma relação de bens onde constam o recheio da casa ou o guarda-roupa do escritor, inclui esse *Inventário Judicial* a lista das obras que faziam parte da sua biblioteca¹. Nela figura um exemplar das *Obras Métricas* da autoria de D. Francisco Manuel de Melo, dadas à estampa em 1665.

Mas o contacto que Garrett terá tido com a obra poética de D. Francisco, já comprovado pelo *catálogo* da sua biblioteca, não se resume à mera presença de uma obra numa estante, já que se encontra documentado por vias mais concretas. Num manuscrito autógrafo inédito relativo ao romanceiro, que integra o recentemente descoberto espólio garrettiano Futscher Pereira, intitulado “Livros e codices que se consultaram para o Romanceiro”², figura, entre outras obras do barroco português e europeu, uma entrada dedicada às referidas *Obras Métricas*, o que vem atestar que Garrett apontava como fonte para o seu *Romanceiro* a obra poética de D. Francisco, na qual se terá inspirado ou inclusivamente servido de alguma forma. Clarificar em que medida o terá levado a cabo é o contributo que se pretende dar com este estudo.

¹ Consultou-se a cópia manuscrita do *Inventário Judicial* que se encontra na Sala Ferreira Lima da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com a seguinte localização: F. L. Mov. 5-7, 1 a 5 (Apontamentos).

² *Manuscritos inéditos autógrafos de Almeida Garrett relativos ao Romanceiro* (184?-1853/54). Lisboa: Espólio Futscher Pereira, caixa 1.

A poesia de D. Francisco ao serviço do projecto garrettiano

No já referido espólio, encontramos várias outras referências ainda mais consistentes relativas ao contacto que Garrett terá mantido com a poesia de D. Francisco Manuel de Melo. Referimo-nos concretamente aos *borrões* de cinco romances em metro tradicional que Garrett teria a intenção de publicar na continuação do seu *Romanceiro*. Relembro, neste sentido, que o Visconde deu à estampa três tomos do *Romanceiro* (o primeiro, em 1843, o segundo e terceiro, em 1851), correspondentes aos I e II Livros do projecto editorial por ele delineado, segundo anuncia na página XLV da “Introdução” ao primeiro tomo de 1851. Sabemos que os tomos de 1851 davam corpo ao II Livro pensado por Garrett, dedicado aos “Romances cavalherescos antigos de aventuras, e que ou não tem referencia á historia, ou não a teem conhecida” (Garrett, 1851a, XLV). Apreendemos, também, que o projecto se compunha de mais três livros, isto é, o III, dedicado às “Lendas e prophcias” (*Id., ibid.*), o IV, aos “Romances historicos compostos sôbre factos ou mythos da historia portugueza e de outras” (*Id., ibid.*) e, por último, o V, aos “Romances varios, comprehendendo todos os que não são epicos ou narrativos” (*Id., ibid.*). Estes nunca chegariam às mãos do público, nem se conhecia sequer que se encontravam em preparação.

Precisamente, a grande mais-valia do espólio garrettiano descoberto pelos irmãos Futscher Pereira reside na importante informação que nos fornece acerca desses mesmos preparativos, que Garrett levava a cabo nos últimos anos da sua vida, para a organização / compilação de textos a incluir nos volumes seguintes do *Romanceiro*. Deles fazem parte os cinco romances sobre os quais nos debruçaremos, da autoria de D. Francisco Manuel de Melo. Chama-lhes Garrett “Romance do Cavaleiro de Africa” [“M. 17^a Sec.”], “Romance de Celidaja” [“M. S. 17”], “Romances de Aben-Humea” [“Moir Sec 17”] – constituído por dois poemas independentes – e “Chacara ao Natal por metaphora de umas cortes” [“Lend. Sec. 17”]³. Saliente-se que a autoria destes romances bem como a anotação da sua proveniência bibliográfica é, em todos os casos, uma preocupação de Almeida Garrett, que anota esta informação junto de cada um dos mesmos, como forma de facilitar a sua localização, ou não entendesse Garrett estes testemunhos textuais como meros apontamentos de trabalho em pleno processo de aperfeiçoamento. Nunca, em vida, concluiu este labor de forma a oferecê-lo ao público, desconhecemos se por questões de tempo, doença, ou simplesmente por se ter desinteressado do projecto.

Recuemos, agora, a partir das informações fornecidas pela pena garrettiana, à fonte bibliográfica indicada pelo Visconde no que respeita a estes romances. Servindo-me da recente reedição das *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Melo (Melo, 2006), posso confirmar que todos eles, originalmente em castelhano, figuram na obra do escritor seiscentista. Apresentamos, juntamente com as indicações bibliográficas, os textos originais.

³ *Manuscritos inéditos autógrafos de Almeida Garrett relativos ao Romanceiro* (184?-1853/54), caixa I. As abreviaturas incluídas entre parêntesis rectos, da autoria de Garrett, mais não são do que orientações fornecidas por ele no topo do primeiro fólio de cada tema romancístico para a organização dos textos nos diferentes Livros, sendo que os primeiros três temas são “moiriscos”, muito provavelmente destinados ao IV Livro, e que o último seria para edição no III Livro, o das “lendas”, que podemos entender como romanceiro de milagres e romances religiosos, conclusão retirada a partir do estudo deste espólio documental.

a) O “Romance do Cavaleiro de Africa” fixado por Garrett corresponde, nas *Obras Métricas*, ao romance V, intitulado “A I. D. S. habiendo muerto un moro en África”, incluído no capítulo dos “Romances Heroicos” em “La Cítara de Erato. Segunda Musa del Melodino y Segunda Parte de Sus Versos”, dedicada exclusivamente a romances (Melo, 2006, I: 105-106):

*¿Quién es aquel caballero
que en las faldas de aquel monte,
con mayor brío que Marte
y con más gala que Adónis,*

*africanamente armado,
contra aquel bárbaro corre,
grabando tanto en sus pechos
cuanto la fama en sus bronzes?*

*Rojo el turbante encendido,
que del Aire, porque rompe,
mortal lo juzgan cometa
los enemigos temores.*

*Dura piel la que otro tiempo
fue a los ebúrneos estoques,
en la americal palestra,
arnés del ante disforme.*

*No el fresno que agora es, hasta
cuando era fresno en el bosque,
con las robustas raíces
besó las hojas menores,*

*cual hoy junta los extremos,
blandido bien de aquel joven
cuyo aliento Austros excede
venciendo los Aquilones.*

*Tan veloz sincopa el vuelo,
que a los ojos más veloces
ya parece que no pasa,
de haber ya pasado entonces.*

*Tras de un azamori sigue,
no porque el moro conoce,
sino por ver que es su esfuerzo
dino de honralle a sus golpes.*

*Vano el moro con su muerte
a dilatarla se opone,
no por su mayor defensa,
mas por su mayor renombre.*

*Tan gala es agora como
duro peto ha sido al toque;
diganlo cuantos la ciñen
de oro atálicos primores.*

*Recamados tafíletes
de plata y de sangre, en orden
que solo pinte la sangre
cuanto la plata no moje.*

*Agitación generosa
del ligero animal noble,
tan perdonador de arenas
como su padre de flores.*

*Pavés misterioso embraza,
en quien las cifras sin motes
antiguas glorias descifran,
ya en las quinas, ya en las torres.*

*Martes la espada fulmina
aunque en la vaina se esconde,
rayo, en fin; cierto es que abrase,
y que a la vaina perdone.*

*Cayó en fin, pero el cristiano
primero troncó de un golpe
de la cerviz la cabeza,
que el moro quejas y voces.*

*Quién es el garzón, pregunta
la Fama, y ella responde
que, rubricadas de sangre,
lo deletree en las flores.*

*Tajo en cuna de sus juncos
hizo que sus playas more,
de niño a menino pasa,
de menino sube a hombre,*

*de hombre a guerrero; y soldado
es Marte del campo, donde
las quinas contra las lunas
forcejan en los pendones.*

*Marcio Circo, en que a porfia
pretende con sus mayores
igualarse, repitiendo
sus altas imitaciones.*

*Abuelos grandes, por quien
en su patria se conocen
los Themistocles de Grecia,
de Roma los Scipiones.*

b) O “Romance de Celidaja” de Almeida Garrett corresponde ao romance IX, “Historia de Celidaja” também incluído em “La Cítara de Erato. Segunda Musa del Melodino y segunda sarte de sus versos”, desta feita sob a designação de “Historiales” (Melo, 2006, I: 114-116):

*Tejiendo está Celidaja,
la hermosa hija del rey,
zambras de sus bellas moras
una tarde en su vergel.*

*Para divertir Celinda,
la hermana del rey de Fez,
de una ausencia, en que se llora
ni bien cautiva, ni bien.*

*Es Celinda de la sangre
de Celidaja y se ve
parecerse a su fortuna
aun más que a su parecer.*

*Creció en beldad y en aplauso
creció con ella, y con él
un peligro a que le pone
Muza el hijo de Muley.*

*Llora Celinda y la infanta
piedades llora también,
que contra yerros y amores
halago y lima han de ser.*

*Una ausencia de tres días
siente él una y la otra tres:
mil años, si es que se miden
las horas del padecer.*

*El céfiro que fragante
jardinero entonces fue,
sus tonos le ofrece cuantos
toca este sauce y aquel.*

*Con el céfiro Xarifa
Coros alternando fiel,
más clausulas le enseñaba,
que él la daba que aprender.*

*Cupido que entre las aves
volando va, porque dél,
ninguno plumas vestido,
se advierta en su desnudez.*

*Ya que esperado en el campo,
aunque no llamado bien,
acudió por acechar
más que por satisfacer.*

*Y desmentido en las flores,
que no fue la primera vez,
disimuló de la injuria
lo que escuchó del desdén.*

*Ya fatigadas las moras
de tanta inquietud cortés,
que al viento le daba aljófar
que enjugar o que beber.*

*Prometida Celidaja
era de su padre a Hamet,
Hamet príncipe jurado
de Túnez y Tremecén.*

*Mas el furor de una guerra,
ciega sobre descortés,
tres años ha que le hurtan
en las mazmorras de Argel.*

*Y otros tres, si no son cuatro
ha que la adora Ali-Haben,
sobre cuanto en su Alcorán
es obligado a creer.*

*Sin que de sus atenciones
una logre que le dé
esperanzas, de un rigor
pensado como para él.*

*Los bellos lazos dispuestos,
que siendo lazos, son red,
donde amor sus libertades
cazar las quiere y coger.*

*Mal perdonando la grama
se sientan al verde pie
de un jazmín, que en llover flores
más es nube que dosel.*

*pasan la tarde después. A la alfombra, que
mortal
nido ya del áspide es,
se calan pidiendo al Aire
las treguas de tanto arder.*

*Amor entonces, que estaba
desde el florido cancel
en sus bellezas notando
tu descuido y su poder;*

*adornado de sus plumas,
al corazón y a la fe
de Celidaja, invisible,
dispara un arpón cruel.*

*No lo esperaba la infanta,
ni lo temía, porque
para burlar de sus tiros
le sobra el blanco alquicel.*

*Perdió su fuerza la mano,
hoy tan misterioso que
vino con sus mismas armas
su propio pecho a romper.*

*Matose Amor, y a sus voces
despertó la sencillez
de las moras, cual la banda
de garzas al tiro infiel.*

*Muerto el mozo, ellas gozosas,
le entierran junto a un laurel;
y en fábulas de su vida*

c) Os dois “Romances de Aben-Humea”, correspondentes ao romances VII e VIII, intitulados por D. Francisco “Historia de Aben-Humea” e “Prosigue al de Aben-Humea” estão incluídos sob a designação de “Historiales” em “La Cítara de Erato. Segunda Musa del Melodino y Segunda Parte de Sus Versos” (Melo, 2006, I: 109-111 e 111-113);

Historia de Aben-Humea

*Ya por la puerta de Elvira
saliendo va de Granada
Aben-Humea, el quejoso
de su rey y de su dama.*

*Moro en quien se competían
las suertes y las desgracias
escritas de la ventura,
borradas de la venganza.*

*El que obedece, el que adora,
entre cuantos hoy se hallan,
al rey mejor de los moros
y a la mejor de las damas.*

*Quejoso sale igualmente
por agravios y asechanzas,
de un desprecio de quien sirve
y de un desdén de quien ama.*

*Sirvió el amor con amores
y al rey sirvió con las armas,
en cuidados y en contiendas,
que en fin todo son batallas.*

*Y después de haber perdido
sangre el cuerpo y sangre el alma,
el rey le envía sin premios
y el amor sin esperanzas.*

*No escoge el moro el camino,
pues por cualquiera que vaya
camina para perderse,
que es de no parar la causa.*

*Entonces los ojos vueltos
a los muros de su patria,
más en suspiros que en voces
dijo estas medio palabras:*

*Quédate, ciudad famosa,
más ilustre y más nombrada
por tus altas sinrazones
que no por tus torres altas.*

*Huyendo voy la desdicha,
que ni la cubre ni ampara
la real sombra de un diadema,
ni el sacro horror de una aljaba.*

*Desdenes junto a desprecios,
como que si no bastaran
mal satisfechos servicios
sin verdades mal pagadas.*

*Caballero en una yegua
que al Genil bebió las aguas,
y en señal de despedida,
dicen, que de color baya.*

*Flojas al cuello las riendas,
pendiente a un lado la espada,
mal ceñidas las espuelas,
peor blandida la lanza.*

*El capellar no compuesto,
con poco brio el adarga,
donde apenas se divisa
aquesta empresa pintada:*

*Dos tablas en un tablero,
la una negra, la otra blanca,
con una letra que dice:
Esta obedece y esa manda.*

*Y vos glorioso imposible,
Fénix de más rica Arabia,
que en vos mesmo os halláis juntos,
árbol, olor, pluma e llama.*

*Si vuestro divino enojo
de mis desdichas se agrada,
donde es gusto la obediencia,
la fuerza es más que tirana.*

*Y vos, príncipe famoso,
que entre el número de hazañas
despreciáis el vencimiento
de mis fortunas contrarias:*

*¡Oh, plegue a Dios que algún día...!
Cuando en esto le atajaba
militar confuso estruendo
de las trompas y las cajas.*

Prosigue al de Aben-Humea

*Sobre la torre más alta
de los muros de Antequera,
que por reina de las otras
coronada está de almenas.*

*Aquel moro desterrado,
el quejoso Aben-Humea,
a centinela del campo
sale una noche serena.*

*No erró aquel, que a su cuidado
cualquiera cuidado entrega,
que han de velar cuidadosos,
cuidados que así desvelan.*

*Mira al campo, al cielo mira,
porque en el cielo y la tierra
no solo teme los hombres,
sino también las estrellas.*

*¡A quién de hoy más creer puede
la fe confusa o burlada,
cuando contra la fe misma,
un Dios y otro, ambos faltan!*

*¡Mal labrador, que sembrando
mil finezas y mil ansias,
en vez de espigas recoge
ingratiitud y desgracia!*

*A cumplir largos destierros
el rey y el amor me mandan;
¿quién resistirá a los cetros
que no perezca a las alas?*

*Si el alta pasión conocen,
tienen razón de envidialla,
bien que de riesgos comunes
no se humedecen sus aras.*

*Puesto en fin en la alta estancia
de la murallas soberbias,
los ojos y las memorias
cuidadosamente suelta.*

*Sigue engañada la vista
al pensamiento, que vuela,
que apenas salido, rompe
ya de Granada las puertas.*

*Las puertas rompe a Granada,
de esa donde son las piedras,
bien más piedosas que alguna
divinidad que la huella.*

*Volaron las atenciones
y los suspiros tras ellas,
y tras ellos las palabras
diciendo desta manera:*

*¡Oh, venturosa ciudad,
concha de la mejor perla,
del mejor rubí granada,
y orbe de mejor estrella!*

*Ausente estoy, no te apartes,
desdichado he sido, espera,
que a lo lejos de la dicha
viene a sobrarme el ausencia.*

*Ya paso por lo perdido,
básteme, sin que pretendas
que, como inora la vista,
el pensamiento no crea.*

*Milagrosamente alada,
divinamente ligera,
aun más la fe que la fama,
vuela al imposible y llega.*

*No se ofendan las desdichas
si el amor las atropella,
que es poco estorbo de un Dios
dificultades de tierra.*

*Desnudo el pecho, se ofrece
hidalgamente a la guerra
de un amor que todo es rayos,
de un dolor que todo es flechas.*

*No hace mucho, si conoce,
que a su peligro y su queja,
el acero es como plomo,
el diamante es como cera.*

*Armado sí de un arnés
que ha forjado la paciencia,
a prueba de tiranías,
templado en lágrimas tiernas.*

*Desprecia sin temor cuantos
golpes le tira o le muestra,
vestida la sinrazón
de un poder y una belleza.*

*¡Oh, no me niegues agora,
si no la piedad, la deuda!
Déjale algo a la esperanza,
que esto no es quitar la pena.*

*Allá me tienes el alma,
que la olvide no lo temas,
más temo yo, y aun lo lloro,
plegue a Dios que no olvide ella.*

*Aquí donde mi fortuna
asistida de otras fuerzas,
entre paredes marciales
depositan mi obediencia.*

*Tan sufridamente paso
su porfía y mi querella,
que el mérito ya no escribe
el padecer por su cuenta.*

*Salga Hernando del Pulgar
de Santafé norabuena,
que si tu fe no me falta,
razón es que otras me teman.*

*Ni el alcaide de Archidona,
horror de la gente nuestra,
recelo, por más que triunfen
sus bien cruzadas banderas.*

*Ni pienso en si Garcilaso
sale con Muza a la vega,
ni en las costosas envidias
dentre Zaydes e Zulemas.*

*Mayor riesgo alfombra al alma,
pues contra el alma se esfuerzan
de un rey Chico los enojos,
de un niño dios las saetas.*

*Y vos, divina ocasión,
idea de mis ideas,
sobre cuyas blancas aras
la atención arde y no humea.*

*Pues no se atreve el tiempo,
haced que no se os atreva
el olvido, y vengan más
quejas, desvíos y afrentas.*

d) “Chacara ao Natal por metaphora de umas cortes” correspondente ao romance VIII “En consideración del misterio del nacimiento de Cristo, por metáfora de unas cortes” de D. Francisco Manuel de Melo encontra-se fixado em “La Avena de Tersicore. Octava Musa del Melodino”, dedicado a *tonos* e romances, pertencente a “El Tercer Coro de las Musas del Melodino y última parte de sus versos” (Melo, 2006, II: 928-930);

1

Vienes, zagal, de Belén,
¿no me dirás qué hay de nuevo?

2

Que el rey ha llamado a cortes
iglesias, nobles y pueblos.

1

¿Qué intenta su majestad,
que sin falta es bueno intento?

2

Jurar príncipe a su hijo,
que ha de ser rey destes reinos.

1

Yo pensé que el mundo próprio
se rogaba al juramento.

2

No, porque es ya tan Cristiano,
que no jurará sin ruegos.

1

¿Por las iglesias quién vino
a prestar sagrado el pleito?

2

Ángeles eran, que son
las dignidades del cielo.

1

¿Del brazo de la nobleza,
los que juraron quiénes fueron?

2

No han llegado, pero ya
tres reyes llegarán presto.

1

¿Cual recibió el homenaje
por el estado del pueblo?

2

Los pastores que madrugan
solo a obedecer su imperio.

1

¿Quién la voluntad del rey
a las cortes ha propuesto?

2

La voz fue de un paraninfo,
ya puesto el mundo en silencio.

1

¿Qué puntos tocó elegante?
¿Como persuadió, en efecto?

2

La paz publicó a los hombres,
la gloria intimó a los cielos.

1

¿Tratóse más en las cortes
otro importante manejo?

2

Sí, la defensa del mundo,
que en van peligro lo vemos.

1

Pues ¿hay quien al rey no sirva,
siquiera por su provecho?

2

Todos miran a unos fines,
mas no todos a unos medios.

1

¿Qué tal estaba la cuadra
de adornos y paramentos?

2

De un nacimiento vi solo
de mano divina un lienzo.

1

Riquísimo sería el trono,
de gran máquina, por cierto.

2

No resplandecen sus lustres,
como admiran sus misterios.

1

¿Qué han consignado a la guerra
de entre Paraíso y Infierno?

2

Lo próprio que el rey ha pedido:
dos millones de deseos.

1

¿Del príncipe qué se dice?
(Muchos años le logremos)

2

Que se muere por nosotros
y aun se morirá por eso.

1

Han me dicho que a su padre
se le parece en extremo.

2

Tanto que quien viere al hijo
ha visto a su padre mesmo.

Levantemos, agora, dois focos de reflexão sobre os quais trabalharemos: 1) por uma parte, é digno de reflexão o facto de o expoente máximo do romantismo português, cujo enquadramento estético parece não se conjugar à primeira vista com a poesia barroca de um escritor do século XVII de influências gongoristas e quevedescas como foi D. Francisco Manuel de Melo, a ela recorrer como fonte directa, no caso destes cinco romances, apesar de sabermos, pelas suas próprias palavras, que Garrett admirava o estilo de D. Francisco⁴ – talvez o estilo de um certo D. Francisco, em rigor; 2) por outra parte, deparamo-nos com um trabalho de versão do castelhano para o português (recordo que estes romances saíram em castelhano da pena de D. Francisco) empreendido por Garrett, o qual merece ser analisado.

No que toca à primeira das questões levantadas, é preciso notar que a utilização de um romanceiro de fontes livrescas não é propriamente uma novidade na obra garrettiana. Bastaria, para tal, atentarmos nos romances “A ama”, “Avalor” e “Cuidado e Desejo”, de Bernardim Ribeiro, nunca entrados na cadeia de difusão tradicional e cuja fonte é identificada por Garrett. Este crê, apesar de tudo, que se trata de uma poesia de estilo legitimamente tradicional.

O Visconde, que numa primeira fase da formação das suas coordenadas estéticas, de raízes neoclássicas, tanto tratou de desprezar o *mau gosto* que grassava na literatura do século XVII⁵, para o qual arranja como explicação as crises política, social e económica que ditaram uma época também ela de trevas na estética hispânica, tão afastada da racionalidade, pureza e proporção do estilo clássico, concebe uma curiosa teorização sobre os géneros literários⁶, que divide em “género oriental”, “género romântico” e “género clássico”⁷. Para ele, os géneros não supõem uma organização cronológica, de tal forma que o *romântico* engloba qualquer manifestação literária que rompa com o racionalismo e com o comedimento e que compreende tanto um Calderón barroco como um Schiller⁸. Já o estilo oriental, que nos interessa aqui particularmente, de profunda incidência na literatura portuguesa na sua dimensão árabe por motivos de ordem histórica, é sinonimo de um “tempo heróico”⁹, exótico, acrescentaríamos.

Adivinha-se, portanto, como estas considerações estéticas, que classificam esse barroco obscuro, desmedido e decadente apontado por Garrett, encaixam, em determinado sentido, nos pressupostos românticos deste homem. Esse outro Romanismo de que fala Jean Rousset em *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, “Il y a un autre Romantisme, plus périphérique, théâtral et illusionniste, qui porte certains caractères extérieurs du Baroque; ainsi peut s'expliquer la méprise anachronique qui projette le Romantisme dans le XVII^e siècle baroque”, é o que recorre, sem pejo, ao vestuário barroco, ao seu colorido, à sua dimensão exótica – como nos é dado observar neste romanceiro seiscentista – fundamentalmente no de temática mourisca – que descreve com uma paleta de cores exuberantes o tal elemento oriental da História da Literatura Portuguesa, do particular interesse de

⁴ Garrett considera os romances deste autor “tam naturaes e tam picantes ao mesmo tempo” (Garrett, 1851b: 166).

⁵ Observe-se esta posição de Garrett n' *O Ensaio sobre a História da Pintura*, de 1821 (*apud* Monteiro, 1971, I: 342).

⁶ Consulte-se o *Lyceu das Damas*, obra da sua juventude dotada de objectivos pedagógicos (*apud* Monteiro, 1971: *passim*).

⁷ *Apud* Monteiro, 1971 I: 354 e seguintes.

⁸ Monteiro, 1971 I: 356.

⁹ *Lyceu das Damas*, *apud* Monteiro, 1971 I: 362.

Garrett, e que este pretende exhibir como elemento diferenciador de uma poesia nacional. Aliás, na margem direita do fôlio 1r do “Romance do Cavaleiro d' Africa”, anota ele, a propósito da descrição do mouro assassinado: “Dão idea estes versos do vestir de um cavalleiro mouro nas fronteiras(?) d' Africa naquele tempo”. A que tempo se refere? Ao tempo heróico da história da nação, de pinceladas exóticas como as vestes do mouro retratado por D. Francisco Manuel de Melo.

Por outra parte, e independentemente do aproveitamento de uma certa dimensão teatral do barroco ao nível do investimento na encenação utilizada por Garrett como característica intrínseca não de um estilo epocal, mas como essência de toda uma literatura, note-se que recorre este, do ponto de vista formal, a um género poético muito particular, o romance, um metro vulgar que, embora glosado pelos poetas barrocos em conjugação com a vasta carga artificiosa de que estes dispunham, significava para o nosso romântico outra coisa: a verdadeira e mais antiga poesia nacional¹⁰. Este era o tipo de poesia barroca que poderia interessar ao nosso romântico. Garrett usurpava, deste modo, estes romances seiscentistas do seu contexto de concepção, adaptando-os aos pressupostos da sua cartilha romântica, muito provavelmente fazendo fê na sua legitimidade tradicional, espelho, portanto, da vontade literária do povo português¹¹.

Garrett tradutor do Melodino

Recuperemos neste momento a segunda questão que atrás se levantava e que se prendia com o processo de tradução destes cinco romances do castelhano para o português. Não será difícil concluir que esse exercício se revelava essencial no contexto da legitimação da literatura nacional (nem seria sequer a primeira vez que o levava a cabo pois edita, em 1851, na primeira parte do II Livro do *Romanceiro*, uma tradução para português da lição do romance “D. Gaifeiros” fixada pelo espanhol Agustín Durán).

Mas analisemos um pouco mais pormenorizadamente essa sua vertente de tradutor. Resistirá Garrett a pincelar estes textos com a intervenção criativa que lhe é conhecida, tal como faz em distintos graus com as versões de romances que lhe chegam da tradição oral? Se sim, em que medida? A partir do confronto entre os originais de D. Francisco e a proposta de tradução de Garrett (que acreditamos não se encontrar numa fase definitiva devido ao facto de apresentar, por exemplo, mais do que uma opção para determinada passagem inscrita na margem direita de alguns versos, tendo o autor deixado para mais tarde a selecção da variante a fixar, o que nunca chegou a efectuar¹²), tentaremos extrair algumas conclusões¹³.

¹⁰ Vejam-se, sobre este assunto, as considerações que tece ao longo dos 3 tomos do *Romanceiro*, amplamente conhecidas.

¹¹ Não esqueçamos que o romanceiro mourisco, com uma boa representação na literatura espanhola do século XVI, era de uma extremamente pobre presença na literatura portuguesa. Necessário seria, pois, divulgar o que estivesse ao seu alcance nesta matéria, de forma a justificar literariamente a influência árabe no formação do espírito nacional português.

¹² Este fenómeno verifica-se, por exemplo, no primeiro “Romance de Aben-Humea”, v. 51, quando anota à margem uma opção possível face à tradução literal da palavra “sinrazones” do original, propondo, para além desta, “injustiças”.

¹³ Não procedo, aqui à fixação das traduções garrettianas por mera economia de espaço. Referir-me-ei, sim, aos processos criativos que merecem destaque na abordagem que Garrett faz dos romances.

A tradução garrettiana

A intervenção de Almeida Garrett na versão para português destes romances pauta-se por diferentes níveis de actuação. Darei aqui conta dos exemplos que me parecem mais ilustrativos do tipo de trabalho que o Visconde leva a cabo com estes poemas barrocos.

Sem pretender levantar questões do âmbito da teoria da tradução que me conduziriam a um desvio não comportável num estudo deste tipo (ainda que contribuisse para solidificar e apoiar algumas afirmações), creio ser possível começar por assinalar o que qualquer cotejo mais apressado entre os originais de D. Francisco e os *borrões* manuscritos de Garrett revela a olho nu: o escritor romântico não se coíbe em intervir criativamente (ou mesmo em recriar de forma mais profunda, no caso do “Romance de Celidaja”, o conteúdo e a forma dos poemas). É verdade que será necessário ter em conta que estes manuscritos revelam um estado embrionário do labor em torno destes romances e que Garrett, um perfeccionista como o conhecemos de outras lides, seguramente viria a alterá-los na sua preparação definitiva para a imprensa. Quanto mais não fosse estaria obrigado a seleccionar as variantes a fixar nos casos em que parece ter adiado a escolha, segundo vimos anteriormente.

Os erros de tradução

Em quatro dos romances (excepção feita para o “Romance de Celidaja”, que revela um nível de intervenção bastante superior que atinge a própria refundição, facto que denuncia que terá existido um estágio prévio de mera tradução mais próxima do original, que desconhecemos) fica-nos a sensação de que a versão para português é feita ao correr da pena a partir de uma primeira leitura às vezes menos cuidada que Garrett faz do original castelhano¹⁴. Justifico com alguns exemplos paradigmáticos.

No romance religioso “Chacara ao Natal por metaphora de umas cortes”, a tradução dos versos 39-40 apresenta como resultado um enunciado semanticamente afastado daquele que é o sentido dos versos do original de D. Francisco, a saber: “Todos miran a unos fines, / mas no todos a unos medios”. Garrett demonstra não captar o sentido dos versos e traduz por: “A um mesmo fim miram todos / Mas nem todos a um só meio”. Por outra parte, observa-se que cai Garrett nalguns erros devido a problemas de compreensão do castelhano (ainda que muito pouco frequentes, diga-se) tal como sucede no segundo “Romance de Aben-Humea” quando, no verso 39 da versão manuscrita¹⁵ traduz “y aun lo lloro” por “e já o choro”, quando deveria ter traduzido por ‘ainda o choro’.

A tradução criativa

Por outra parte, o percurso evolutivo que Garrett imprime às traduções para português destes poemas encontra-se claramente visível em muitas passagens, sempre que nos deparamos com versos cuja tradução literal é riscada e substituída por outra mais afastada do enunciado castelhano. Por se tratar de um processo bastante recor-

¹⁴ O “Romance do Cavaleiro d' Africa” denuncia também um trabalho de refundição de alguma envergadura, apesar de Garrett tactear muitas vezes em busca da solução de tradução ideal para determinados versos, o que aponta para um estágio inicial no processo de versão para português deste romance.

¹⁵ Faço notar que o trabalho de refundição de Garrett sobre o original em castelhano leva a que o número de versos das duas versões não seja coincidente. Assim, cito pelo número de verso da versão Garrett e indico a estrofe do romance de D. Francisco onde se encontra inserida a passagem, que neste caso é a 19.

rente, revelador de que Almeida Garrett denota já preocupações de estilo assinaláveis e não se limita ao trabalho puro e duro de versão de uma língua para outra, cinto-me a apontar aqui dois exemplos ilustrativos. O primeiro encontra-se no primeiro “Romance de Aben-Humea”, a propósito da tradução dos versos 7 e 8 (estrofe 2 do texto de D. Francisco Manuel de Melo). O original apresenta a seguinte lição: “escritas de la ventura, / borradas de la venganza”. Referem-se estes versos às “suertes” e “desgracias” do mouro. Numa primeira instância, Garrett traduz “Escritas pela vingança / Apagadas da desgraça.” Rapidamente, contudo, se apercebe do erro cometido e anota à margem do v. 7 a palavra “ventura”. Não contente, rasura estes versos e substitui por “Já escritas da fortuna, / já apagadas da vingança.” Teríamos uma tradução bastante próxima do original, se Garrett não decidisse voltar a rasurar este segundo bosquejo, convertendo os versos em “umas que escreveu fortuna / outras que apagou vingança”. Afastando-se de forma ainda mais notória da lição de D. Francisco, preocupa-se em conferir a estes versos uma tonalidade tradicional através da utilização de uma estrutura sintáctica típica do romancelheiro de transmissão oral, cuja *gramática* ele tão bem domina¹⁶.

Outro caso que podemos apontar é o dos versos 17 e 18 (estrofe número 9 da lição de D. Francisco) do romance “Chacara ao Natal por metaphora de umas cortes”, numa passagem onde se faz referência à participação da nobreza nestas *cortes*, que mais não são do que a leitura barroca do nascimento de Cristo. O excerto em causa é “¿Del brazo de la nobreza, / los que juran quiénes fueron?”. Começa Garrett por fixar “E do braço da nobreza / os que juraram q(uem) fo...¹⁷”. Sem chegar a terminar o verso (o que prova que este processo de aperfeiçoamento estilístico do texto se faz em tempo real e em concomitância com o acto de versão para o português, de forma imediata, portanto), Garrett substitui o v. 18 por “quem veio ao juramento?”. Neste caso concreto, não se trata de um desejo de aproximação à expressão do romancelheiro tradicional, mas sim da intervenção sobre a utilização de uma estrutura sintáctica muito funcional em castelhano, mas pouco correcta do ponto de vista da sintaxe do português (ou pelo menos pouco usual), o que obrigou o autor a optar por um afastamento relativamente ao original.

Do ponto de vista da intervenção criativa no acto da tradução, que já vimos ser uma prática garrettiana quando se trata de conferir ao texto laivos da linguagem própria do romancelheiro de transmissão oral, como no caso apontado anteriormente, observemos agora como essa mesma aproximação dita, por seu turno, a fuga à expressão barroca. Dê-se como exemplo o “Romance do cavaleiro de Africa”, onde o trabalho criativo de Garrett é uma constante.

O interesse particular do Visconde sobre este romance reside precisamente no aproveitamento do colorido exótico tão fascinante para uma mente romântica, que se encontra patente na descrição detalhada do mundo exterior (o tal culto barroco do pormenor) que aqui se faz em torno da figura do mouro¹⁸. Contudo, para ele, é necessário depurar o romance, no processo de tradução, da carga excessiva que a bateria retórica do barroco nele introduz. Para isso, Garrett não se priva de conden-

¹⁶ A confirmá-lo encontra-se a idêntica estrutura dos versos “uns vão pelo mar abaixo / outros pela terra acima” da versão garrettiana do romance tradicional “Rainha e captiva”, fixados na p- 183 do Tomo II do *Romancelheiro*, dado à estampa em 1851.

¹⁷ Palavra incompleta. Este último verso encontra-se rasurado no manuscrito.

¹⁸ Veja-se, a propósito, a nota marginal que inclui no fôlio 1r do manuscrito onde se encontra este romance, sobre os versos que descrevem com detalhe a aparência da figura do mouro: “Dão idea estes versos / do vestir de um cavaleiro / Mouro nas fronteiras de Africa / naquele tempo”.

sar, recriar e reajustar, ao nível da expressão, aquilo que lhe parece supérfluo e impeditivo do fluir natural da narrativa, o que vem, uma vez mais, ao encontro do profundo conhecimento que demonstra ter do funcionamento do romanceiro tradicional. Não esqueçamos que uma das suas características deste género poético é a tal “esencialidad” mais tarde apontada por Menéndez Pidal.

A condensação de versos, a eliminação de outros que põem em causa a essencialidade, a partir da certa intuição que Garrett possui acerca do funcionamento deste género tradicional, são estratégias por ele seguidas no trabalho de tradução / simplificação deste texto e, de uma forma ainda mais evidente, do “Romance de Celidaja”. Será, no entanto, impossível dar conta deste processo no que toca aos dois romances referidos sem recorrer ao estabelecimento de morosos e complexos aparatos críticos que apresentarei noutra lugar, pela necessidade de aqui condensar o discurso. Limite-me, portanto, a explorar o sentido de algumas *variantes* de tradução.

Deste modo, atentemos, no âmbito do trabalho de depuração da linguagem de que temos vindo a falar, no v. 8 do “Romance do cavaleiro de Africa” (estrofe 3 da lição de D. Francisco Manuel de Melo). Repare-se como soluciona Garrett o hipérbato patente numa complexa estrutura sintáctica que se desenrola ao longo de três versos: “que del aire, porque rompe, / mortal lo juzgan cometa / los enemigos temores”, numa referência ao turbante do mouro. Tudo se resume, na tradução, a um mero verso “Qual raio pelo ar se move”¹⁹, reduzindo-se o complexo enunciado a uma oração comparativa.

Ainda no plano da simplificação retórica, podemos ilustrar com o exemplo dado pelos versos 20 / 21 deste mesmo romance (estrofe 7 do original). Neste caso preciso, não se trata de uma redução de versos motivada pela economização expressiva, mas da desmontagem da hipálage que desvia uma qualidade intrínseca do cavalo do mouro, transferindo-a como qualidade da reacção do próprio animal. Assim, “Agitación generosa / del ligero animal noble” converte-se em “O generoso cavalo / Ligeiro animal e nobre”²⁰, verso muito mais simples e efectivo.

A construção de imaginário nacional

Atente-se, por fim, num último pormenor que não pode passar à margem destes comentários, no contexto do trabalho de refundição levado a cabo pela pena garretiana. O escritor dedica-se, como vimos, à desmontagem da pesada bateria retórica barroca, que não se coaduna com a simplificação própria do romanceiro tradicional ao qual Garrett pretende aproximar estes textos o mais possível. Desta forma, é à luz do projecto de edificação de uma poesia fundadora de contornos nacionais que o moveu até à descoberta da tradição oral portuguesa, que creio dever entender-se a reformulação que o espírito romântico de Garrett imprime nos últimos versos do “Romance do cavaleiro de Africa”. Observemos como D. Francisco estabelece o

¹⁹ Esta lição de Garrett é precedida pela variante “Pelo ar como raio se...” que se encontra rasurada, no manuscrito.

²⁰ Paradigmática deste esforço simplificador da expressão barroca que Garrett leva a cabo durante o processo de tradução destes romances é uma nota sua que inclui à margem do fólho 1r do “Romance do cavaleiro de Africa” e que denuncia claramente a sua condenação da ostentatória forma expressiva do século XVII: “vem em cast. a p. 81 / da 1ª p(ar)te das obras metr(icas) / de F. M. de Mello. Leão de França 1665 / é m(uito) mais gongorista”. Na verdade, do *corpus* estudado, o romance que menores retoques parece ter sofrido por parte do Visconde é a “Chacara ao Natal por metaphora de umas cortes”, que, pela sua estrutura dialogante e pela sua muito menor carga figurativa, não requereu de Garrett mais do que um leve esforço na versão para português escorreito.

elogio do cavaleiro cristão, fechando assim o romance: “Marcio Circo, en que a porfia / pretende con sus mayores / igualarse, repitiendo / sus altas imitaciones. // Abuelos grandes, por quien / en su patria se conocen / los Themístocles de Grecia / de Roma los Scipiones.” Já Garrett opta por reformular os versos de D. Francisco, concluindo da seguinte forma original: “Ja no peito guerreiro / L'he fervem marcos(?) ardores / Cesse onde as Quinas e as Luas / Sempre crivam seus (?)²¹. // E porfiando em nobre imagem / De egualar tam altos nomes / Imita e repete os feitos / Dos Lusitanos Scipiões.” Chamo a atenção para o detalhe do último verso, onde se consoma o épico enaltecimento dos lusitanos, cuja menção não tem lugar na lição de D. Francisco Manuel de Melo.

Apropriou-se, pois, Garrett, desta oportunidade, para insistir uma vez mais na construção de um imaginário (desta feita épico, no caso do “Romance do cavaleiro d' Africa”) português presente na “nossa literatura primitiva (...) para dirigir a revolução literária que se declarou no país (...)”, segundo as suas próprias palavras (Garrett, 1851b: VI). Como? Aproveitando de um par de romances da autoria de D. Francisco Manuel de Melo alguns temas que lhe serviam para a consumação dos seus objectivos (provar a existência de um romancelheiro mourisco e religioso na literatura portuguesa), rejeitando e recriando tudo o que, essencialmente ao nível da expressão barroca, podia comprometer o entendimento do romancelheiro como uma manifestação da mais pura e ancestral poesia nacional.

Referências bibliográficas

Fontes Manuscritas

INVENTÁRIO JUDICIAL depositado na Sala Ferreira Lima da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, com localização F. L. Mov. 5-7, 1 a 5 (Apontamentos).

MANUSCRITOS INÉDITOS AUTÓGRAFOS DE ALMEIDA GARRETT RELATIVOS AO ROMANCEIRO, (184?-1853/54). Lisboa: Espólio Futscher Pereira, caixa 1.

Fontes impressas

MELO, Francisco Manuel de (2006), *Obras Métricas*. Edição coordenada por Maria Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho, col. «Obras Clássicas da Literatura Portuguesa». Braga: APPACDM, 2 vols. (1ª ed. 1665).

Obras consultadas

GARRETT, J. B. de Almeida (1851a e b), *Romanceiro*. Lisboa: Na Imprensa Nacional, 2 vols.

MONTEIRO, Ofélia Paiva (1971), *A Formação Literária de Almeida Garrett. Experiência e Criação*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, vol. I.

ROUSSET, Jean (1954), *La littérature de l' âge baroque en France. Circé et le paon*. Paris: Librairie José Corti.

²¹ Palavra ilegível.

A imprensa humorística e satírica na Madeira: o humor de ontem, o *Re-Nhau-Nhau*, e o humor de hoje, o *Garajau* e o *Furabardos*

Thierry Proença dos Santos

Universidade da Madeira

Aos alunos da disciplina de Análise do Discurso Mediático

Na tradição portuguesa, sempre quando vivemos em regime democrático, o humor, o sarcasmo, a caricatura, as “farpas” foram sempre correntes.

Alberto João Jardim¹

Deliberadamente provocador, a imprensa humorística² configura um espaço discursivo livre, lúdico-crítico, e participa, enquanto tal, na liberdade de expressão e de comunicação dos pensamentos e das opiniões.

O jornal humorístico especializou-se na revelação das “jogadas de bastidor” dos grupos de influência e, por isso, tem o seu público de leitores assíduos. Com claros objectivos de intervenção na sociedade e de formação da opinião pública, a sua estratégia firma-se no recurso à ironia e à sátira, para denunciar as elites que nem sempre consideram, nas suas actuações, o interesse público e que estão, por vezes, na origem do desvirtuamento das regras sociais vigentes, reduzindo-as a um jogo viciado. Daí serem as actividades e as personalidades do poder político-administrativo e do poder económico o alvo preferencial das suas «farpas».

No plano da identidade editorial, esta imprensa assenta parte do seu discurso no humor gráfico, quase sempre em “destaque” na primeira página, num efeito de “humor à primeira vista”. Bons caricaturistas são presença imprescindível num projecto desta natureza, até porque os *cartoons*, com pouco espaço nos diários, dispõem aqui de grande liberdade para se expandirem, numa perspectiva de livre arbítrio ou de intenção panfletária. Quer através do humor gráfico, quer através do humor verbal, a passagem à informação não deixa de ser, todavia, indissociável da seriedade do humor, enquanto difusor e comentador de notícias. As “graçolas”, enunciadas para serem levadas a sério, exprimem muitas vezes o mal-estar de quem sabe que o agendamento dos temas da actualidade é frequentemente negociado entre a elite do jornalismo e as elites do poder e que, desejando acompanhar a outra actualidade, a que fica de fora do halo dos holofotes, consegue prender o leitor, sem o iludir.

Regra geral, a redacção desta imprensa diferente é composta por um colectivo de voluntários, humoristas em *part-time*. Estes colaboradores costumam ter outra ocupação principal ou gozam de independência económica. Por isso, não é líquido

¹ Alberto João Jardim, “Ressuscitem a alegria!”, *Jornal da Madeira*, 16-IX-2008, p. 19.

² José Tengarrinha, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*: “Um dos aspectos dominantes da nossa Imprensa nos anos finais do século XVIII e primeiros do XIX é a grande expansão que tomam os periódicos humorísticos. § Tão elevado é o número e tão amplo a sua expansão que seguramente correspondem a uma forte corrente de gosto, e a que não serão estranhas as alterações registadas na nossa sociedade, especialmente com a elevação do estatuto social da burguesia letrada e comercial. É fácil visionar o prazer que causavam tais leituras em alta voz, aos serões, numa vida onde eram muito escassos os motivos de diversão (2ª ed., revista e aumentada, Lisboa, Caminho, 1989, p. 54).

esperar-se desta imprensa alternativa jornalismo de investigação, embora consiga apresentar, de quando em vez, peças configuradas neste género jornalístico.

Se é certo o trabalho voluntário constituir uma fragilidade, não é menos verdade ser também uma força sustentada pelas convicções de quem nela participa. A forte motivação ética dos colaboradores reside no dever cívico, ao acreditarem que a publicação de notícias não controladas pelas elites nem pelos jornalistas – que trabalham muitas vezes numa relação de cumplicidade – representa um progresso para uma sociedade aberta. Quando comparados com os profissionais dos jornais comuns, os colaboradores desta imprensa diferente fazem, de maneira geral, uma verdadeira prova de fé no jornalismo, mau grado o receio de não terem energia suficiente para manter uma colaboração duradoura. Mesmo assim, algumas destas aventuras editoriais revelam-se persistentes, podendo até marcar um período histórico.

Ao produzir conceitos sintéticos orientados para uma comunicação que visa um forte impacto junto da sua audiência, o humor realça identidades e diferenças, (des)construindo preconceitos e estereótipos de natureza vária. Se, por um lado, “l’humour nivelle, égalise et démocratise, [créant] un rapport horizontal entre les gens”, como observa Onésimo Teotónio Almeida, pelo outro, as alusões, as caricaturas e as associações de ideias podem estar estreitamente ligadas à história cultural do meio em que o periódico evolui. Com efeito, o humor baseia-se nos saberes partilhados de sujeitos pertencentes a um grupo social. Neste particular, o leitor precisa da referência histórica e social para lhes reconstruir o sentido.

Os registos humorísticos constituem atrevimentos criativos e acentuam a ironia da comunicação imperfeita, de acordo com o seu *ethos* jornalístico (Maingueneau, 2002 e Ringoot, 2006), ou seja, a sua maneira de ser e de dizer, cujo carácter se pauta pelo espírito de subversão, pelo gosto da provocação e pela prática da auto-irrisão e cuja corporalidade se define pelo aspecto artesanal, modesto e nada volumoso, com grafismos patuscos e tom irreverente. Na imprensa humorística madeirense, a situação não é diferente. O que a singulariza é a orientação do seu discurso que dá conta do espaço regional para um público aí residente³.

Os títulos dos periódicos em análise são estereótipos que remetem para o mundo animal e tem, naturalmente, valor simbólico. Carinhosamente conhecido como o “gato” ou o “bichano”, o *Re-Nhau-Nhau* foi um jornal que reverberou atenta e criticamente a sociedade madeirense e a sua vida política desde finais dos anos vinte até aos anos noventa. A onomatopeia associada à imagem de um gato de pêlo eriçado e de garras afiadas sugere o arranhão⁴ ou a troça. Trocista é, também, de acordo com a simbologia da cultura popular, a passarada, como o corvo, delator anónimo, a gralha, também tipográfica, ou a arara⁵ do *Diário de Notícias*, da Madeira. O *garajau* e o *fura-bardos* não fogem à regra. A respeito do quinzenário *Garajau* (desde 2004) e do jornal on-line, de carácter mensal, *Furabardos* (desde Maio 2005), aves com nomes bem madeirenses, o que se pode dizer é que se inscrevem na tradição dos designativos com sentido figurado associado a um valor humano. O *garajau* é uma ave aquática (*aquasterna fluviatilis*), ciosa do seu ninho e do territó-

³ Repare-se que um número considerável de blogues madeirenses versa sobre temas da política regional.

⁴ Vale a pena lembrar que Fialho de Almeida já associava a figura do gato ao “crítico de garras afiadas”: “Deus fez o homem à sua imagem e semelhança, e fez o crítico à semelhança do gato (...). Razão, por que nos acharás aqui, ó leitor, miando pouco, arranhando sempre, e não temendo nunca”, in *Os Gatos. Publicação Mensal de Inquérito à Vida Portuguesa* – 2, Lisboa, Clássica Editora, 1992, p. 32.

⁵ É actualmente o símbolo da rubrica humorística “este planeta” da Revista do *Diário de Notícias*, da Madeira.

rio que ocupa. Torna-se extremamente violenta na defesa do que é seu; donde o lema: “o quinzenário sério e cruel”. O *fura-bardos* (termo local, sinónimo de ‘gavião’) designa, em sentido figurado, “aquele que procura remover dificuldades, que se apresenta em qualquer lugar para isso”⁶. Não será de estranhar, assim sendo, que estas duas “aves raras” denunciem, através de um humor por vezes cáustico, as “alegadas” práticas controversas da “política indígena”, como escrevia o *Re-Nhau-Nhau*.

Na perspectiva do contrato de leitura, o periódico humorístico exige do leitor curiosidade e iniciativa para adquiri-lo, sendo este o modo mais directo de conseguir por parte da redacção o seu apoio incondicional. É preciso lembrarmo-nos de que fazer humor no exíguo meio madeirense, em que, nos mais variados círculos, quase todos se conhecem – passe o exagero –, é uma tarefa tão delicada quanto arriscada. Se é certo que uma situação insólita, uma figura ridícula ou um incidente cómico pode dar origem a uma “piada de jornalista”, a *boutade* espalha-se instantaneamente e diverte toda a gente, excepto, naturalmente, o visado de quem se pode esperar uma resposta e, não raro, um processo judicial (sobretudo se a seu respeito forem postos a circular boatos ou inverdades). Por isso, alguns colaboradores preferem manter-se ocultos no anonimato através de um pseudónimo.

Não é menos verdade que muitas peças são feitas com base em “fugas” ou “dicas” transmitidas por cidadãos que trabalham, tacticamente, com esse periódico, sendo alguns deles indivíduos ligados contratualmente ao poder instalado. É crível que alguns jornalistas da imprensa regional ou nacional colaborem, discreta ou abertamente, com este *media*, muitas vezes para divulgarem matérias censuradas ou que as próprias redacções a que estão vinculados consideram irrelevantes.

Propomo-nos, desta feita, proceder a um estudo comparativo dos referidos periódicos locais com o propósito de definir o carácter humorístico e a orientação política de cada um. Para tal, procuraremos responder às seguintes perguntas: em que medida e de que modo estes jornais reflectem a actualidade política ou social na Madeira? Que imagens resultam daí para os leitores? O que se pode deduzir quanto à construção de uma representação mental elaborada a partir de conteúdos dessas mesmas imagens?

1. Os jornais humorísticos locais

Inspirado no semanário *Sempre Fixe*⁷ do Continente e lançado em finais de 1929 por um grupo de jovens irreverentes, com idades compreendidas entre os 17 e os 24 anos, o *Re-Nhau-Nhau*⁸, que chegou a ser na sua longa duração o único periódico humorístico do país⁹, propunha-se fazer “crítica à crítica e aos críticos”. Os seus principais colaboradores foram Gonsalves Preto, Jorge de Freitas e Daniel da Costa; os “caricaturistas de serviço” chamavam-se Roberto Cunha (Terrique), Ivo Ferreira, Teixeira Cabral e Malho Rodrigues¹⁰. A actividade deste periódico centrou-se em

⁶ V. Abel Marques Caldeira (1993: 69).

⁷ O primeiro número saiu a 13 de Maio de 1926, nele colaborou o conhecido desenhador satírico e caricatural, Stuart de Carvalhais.

⁸ A. Lopes de Oliveira: “Antes de surgir o título que o havia de perpetuar para todo o sempre pensou-se em baptizá-lo com diversos nomes: *Riso*, *Chacota*, *Bota Abaixo*, *Bisturi*, *A Risota*, *A Vergasta*, *O Impedioso* e *O Dá-lhe que Dá-lhe*. Mas nenhum deles assentava como luva de mestre na ideia que se pretendia e presidia ao pensamento: «Um gato irreverente que arranhará tudo e todos, um jornal cujas sátiras hão-de fazer sangrar – *re-nhau-nhau*” (1969: 34).

⁹ *Idem*, (1969: 5).

¹⁰ Alguns deles terão sido perseguidos pela PIDE.

torno do estereótipo do Zé-Povo da Madeira¹¹, caracterizando-o e expondo os seus males.

Agostinho Amaral Lopes apresenta-o como um “jornal bem conhecido na praça funchalense pelo seu jeito hábil de criticar tudo e todos, usando em jeito de brincadeira a capacidade artística dos seus colaboradores para através da caricatura colocar o dedo nas feridas de muito boa gente” (p. 55). Releva ainda que este periódico “aborda as questões sociais e aponta as desigualdades, de modo a constituir uma forte crítica, em oposição ao poder instalado” (p. 44). Nelson Veríssimo¹² sublinha o “talento da redacção do *Re-Nhau-Nhau*”, com as suas “páginas irrequietas e mordazes”, “caricaturas patúscas” e “fino e requintado humor” “que deliciava[m] a Madeira”.

O seu êxito deveu-se não só ao facto de ter resistido à pressão política imposta pelo regime autoritário da época, mas também ao de ter mantido ao longo de décadas o equilíbrio entre o cumprimento da sua função social e o respeito pela sua condição mercantilista, mercê da procura pelo público leitor e por empresas que através dele publicitaram serviços e produtos. Testemunha credível da vida social madeirense do seu tempo, o *Re-Nhau-Nhau* acompanhou a passagem para o novo regime político, instituído após o 25 de Abril.

Este órgão conheceu quatro séries: a primeira série, sob a direcção de Gonçálves Preto, decorre entre Dezembro de 1929 e Julho de 1971. A segunda dá início, sob a orientação de Gil M. Gomes que mantém a linha do fundador, a 10 de Agosto de 1971 até 1979. Entra-se numa nova fase de publicação, com Maria de Mendonça, a 15 de Agosto de 1979 até 20 de Setembro de 1981. Nesta fase, o jornal ganha em contensão satírica o que perde em mordacidade e deixa de ser um “trimensário humorístico” para ser, significativamente, um “jornal humorista” (a substituição do adjectivo parece revelar a intenção de amenizar o discurso crítico). Ao longo da sua história, houve flutuações quanto ao número de páginas: entre 8 a 16 páginas. Entre a segunda e a terceira série, o título e o grafismo do cabeçalho ganham cor. Após um interregno, o *Re-Nhau-Nhau* é reeditado a 1 de Janeiro de 1996, sob os auspícios de António Loja, com um novo arranjo gráfico.



¹¹ Em *A Voz do Povo* (1911, diário que durou 59 números), fora já criada a figura do “Zé-Ilhéu” pelo desenhador José Mário de Sousa, “um Zé que vive na ilha, na terra distante das grandes decisões políticas, mas que tudo observa”, no dizer de Teresa Florença Martins (2004: 81).

¹² “Por causa da quina da esquina... Uma carta para Gonçálves Preto”, in *Passos na Calçada: crónicas*, Editorial calcamar, 1998, p. 7. (Col. “Série Novecentos 1”)

Mudam os caracteres do título, substitui-se a mão enluvada que segura o gato por uma trela e muda a expressão do animal que passa a ser um gato preto (que, como se sabe, dá azar a quem com ele se cruza) numa atitude que transmite aflição e sanha. O periódico, agora mensal, era policopiado por falta de meios financeiros e conseguiu manter-se ao longo de dois anos. Saíram 24 números, sendo o último editado a 1 de Dezembro de 1997.

Os alvos preferenciais eram, nas primeiras décadas do jornal, a Câmara do Funchal, a Junta Distrital, o poder económico de algumas famílias inglesas e a nata funchalense; depois da Revolução dos Cravos, as novas autoridades e figuras políticas tornam-se, como não podia deixar de ser, o centro das suas atenções.

No seu género discursivo predominavam os subentendidos e as alusões. Praticava um humor de bom-tom quando caricaturava e não dava mostras de veleidades anticlericais. A crítica de costumes era também motivo de riso para os leitores atentos. Apesar do seu espírito galhofeiro e colegial, não tinha pejo em homenagear políticos empenhados e confrades da escrita jornalística e literária.

Na sua génese, o *Garajau* recupera a tradição do *Re-Nhau-Nhau*, ao contar nas suas fileiras com António Loja, bem como o espírito e a experiência daqueles que fizeram o *Comércio do Funchal*, na sua fase dita cor-de-rosa (com João Maria Amador, Vicente Jorge Silva e Ricardo França Jardim). De acordo com Rosário Nunes e Ságida Vasconcelos, o *Garajau*¹³ é “um periódico irreverente, cheio de humor, que se afasta do politicamente correcto, qualquer que seja o quadrante político visado. É um jornal satírico, claramente anti-sistema, embora contenha textos sérios, como a reportagem e alguns artigos de opinião. Utiliza a sátira para retratar e criticar factos e personalidades da sociedade madeirense ou para expor o actual regime político ao ridículo”.

A redacção deste jornal começou por editar um quinzenário de oito páginas, com colaboração voluntária e com uma tiragem média de 2000 exemplares¹⁴. É da direcção – Eduardo Welsh e Gil Canha – parte do capital que contribui para sustentá-lo. Os principais colaboradores são: Vicente Jorge Silva, António Loja, António Marques da Silva, Emanuel Bento, Henrique Sampaio, José Maria Amador; Maria Amélia Carreira; Eduardo Welsh é o cartoonista de serviço. Corrosivo, o estilo do seu traço varia entre o lúdico-mordaz e o sarcástico-contundente¹⁵.

As linhas de força do *Garajau* ancoram numa corrente dominante neo-liberal, mas exigem o eclectismo que respeita todas as formas de apolitismo.

¹³ O jornal, infelizmente, não está na Internet. Há, todavia, um contacto por mail: ogarajau@portugalmail.pt. Segue o “Estatuto Editorial do *Garajau*” publicado na primeira edição, a 15 de Janeiro de 2004: *Garajau* é um órgão de informação não diário e regional, que informa utilizando os géneros literários e jornalísticos do humor, da ficção e da sátira, através de instrumentos de crítica como o sarcasmo, a caricatura e a hipérbole; *Garajau* estabelece, assim, um compromisso óbvio e inequívoco de natureza humorística, ficcional e satírica entre si e os seus leitores; *Garajau* utiliza a ficção, o humor e a sátira com o objectivo de divertir, consciencializar e incentivar o debate de ideias e de participação cívica dos cidadãos e o respeito pelos princípios que presidem a uma sociedade aberta, plural e democrática; *Garajau* é apartidário, não dependendo de nenhuma ordem ou poder ideológico, religioso, social, político e económico, nem de qualquer interesse particular; *Garajau* é, por natureza, um jornal contra os poderes instalados, irreverente e em permanente desassossego; *Garajau*, sem prejuízo da sua óbvia e predominante natureza humorística, ficcional e satírica, informa, também, segundo critérios de objectividade, rigor e transparência, sempre com respeito pelas liberdades, direitos e garantias individuais de cidadãos e instituições.

¹⁴ Em vésperas de sair, os principais artigos são relidos por alguns colaboradores. A diagramação e a impressão são feitas nos finais de quinzena, sob a direcção de Gil Canha e Eduardo Welsh. Em 2009, dado o desgaste financeiro e psicológico que resulta, também, dos vários processos em Tribunal, passou a mensário.

¹⁵ V. o livro de cartoons *Salteadores da Bananeira Perdida*, de Eduardo Welsh, com introdução de Emanuel Bento, Funchal, *Garajau*, 2008.

Comenta os desafios políticos de forte incidência local. A crítica mais acérrima recai sobre decisões do Governo Regional, o novo-riquismo, os licenciamentos abusivos de projectos de urbanização, os “alegados” falsos concursos públicos, a descaracterização da orla costeira. Tem, por isso, como alvos preferenciais a presidência e a vice-presidência do Governo Regional; as chamadas “sociedades de desenvolvimento” e o poder local; os principais partidos representados na “Assembleia Par(a)lamentar” da RAM, como ironizam alguns colaboradores. Trata-se de um jornal com grande preocupação ambientalista. Contrariamente à imprensa convencional que raramente revisita os assuntos a que deram a primeira página, o *Garajau* faz retrospectivas de alguns “escândalos” ou casos controversos.

O jornal online madeirense *Furabardos*¹⁶ não se compagina, na sua matriz genética, com um periódico humorístico. É um jornal de esquerda, produzido por militantes do partido comunista, de que consta o escritor Viale Moutinho e o advogado João Lizardo, que questiona o “sistema” político e o discurso da ideologia dominante, bem como alguns empresários da construção civil e autarcas. Conta, no entanto, com a colaboração de pessoas dos mais diversos sectores da sociedade civil. Na sua linha editorial, compromete-se a não fazer humor gratuito ou meras caricaturas do “Poder”, mas utiliza a ironia. “Privilegia o tratamento de questões regionais” e procura planear os assuntos “como um todo”, articulando “vários textos e imagens a alguma linha comum, específica de cada número”, o que o distingue do *Garajau*.

Até à data, conheceu dois formatos: o primeiro oferecia um mosaico com vários elementos jocosos, em que dominava no ecrã um *fura-bardos* que se apresentava com um grito que mais parecia um riso de chacota. O actual configura uma apresentação mais sóbria e séria. O aspecto doutrinário continua a ser o traço mais importante. Tem uma especial sensibilidade pela defesa do património arquitectónico, histórico e cultural, bem como pela defesa de todos aqueles que se considerem “espoliados do jardinismo”, de acordo com a expressão que serve para título de uma das suas rubricas.

¹⁶ Agradecemos ao advogado João Lizardo a cedência deste texto até à data nunca publicado: § I Princípios Gerais – 1º – O *Furabardos* assume uma linha editorial de combate sem ambiguidades ao “Jardinismo”, como um processo global do Poder implantado na RAM, que ambiciona comandar a vida pública em todos os seus aspectos. 2º – O *Furabardos* assume uma visão da História e do Mundo que não se conforma com a exploração do Homem pelo Homem; 3º – O *Furabardos*, em princípio, não veicula as tomadas de posição políticas de qualquer Partido; 4º – O *Furabardos*, até ao presente momento, não fez referências a qualquer dos partidos que, na Região, se opõe, mais ou menos consequentemente, ao “Jardinismo”. Em princípio, será de manter esta orientação. §. II – Secções [...]. § III – Questões de estilo: O *Furabardos* privilegia o tratamento de questões regionais. Na abordagem dessas questões, o *Furabardos* procura preferencialmente utilizar a ironia, mas deve evitar os radicalismos verbais; a pessoalização das questões; o insulto, a “piada fácil” e outros recursos (pouco) literários semelhantes. § O *Furabardos* deve opor-se ao estilo do discurso político do “Jardinismo” e, por isso, deve adoptar uma linguagem que, claramente, se distinga desse discurso, procurando o máximo de objectividade, o máximo de documentação para as afirmações que faça e serenidade na sua exposição. § IV – Embora o carácter mensal seja pouco compatível com a tradicional novidade em que assenta a “notícia”, o *Furabardos* deve privilegiar a enunciação de factos concretos, em desfavor do “comentário”, o qual deverá mesmo ser recusado se se basear exclusivamente em generalidades e “ideias feitas”. § V – O combate ao “Jardinismo” passa pela análise das suas características. Nesse sentido, deve privilegiar-se a desmontagem das contínuas promessas, das infundas e diferentes tomadas de posição, da criação de miraculosas perspectivas que rapidamente caem no esquecimento para serem imediatamente substituídas por outras, [...], que caracterizam essa política. [...].



Nas alusões recorrentes do discurso humorístico e/ou crítico destes três periódicos, podemos ver até que ponto a percepção da ironia depende dos sistemas de avaliação ideológica associados ao enunciador e em vigor na época considerada. Em todo o caso, a descodificação da ironia é mais fácil se o leitor conhecer a identidade editorial do periódico e se souber como se deve comportar o membro visado do Poder instituído.

2. O carácter “corrosivo” desses jornais

Para entender o humor, é preciso accionar elementos de referenciação e de inferenciação, de texto e de contexto, vinculados à temporalidade e à geografia. A linguagem do humor, dotado de técnica e de forma, opera fortemente com estereótipos, geralmente servindo como veículo de um discurso proibido que emerge no contexto social bem-pensante e bem-comportado. Por isso, os temas mais recorrentes são a denúncia da apatia geral, do clientelismo, do “boysismo”, do compadrio, do tráfico de influências, do aliciamento, da corrupção e do “lambe-botismo”. Passam a ser um solo discursivo fértil, na medida em que esses procedimentos são moralmente reprováveis, logo menos comprometedores do ponto de vista da corrente política em que o enunciador se posiciona.

Neste sentido, adianta Onésimo Teotónio Almeida, “l’humour politique ne tue pas mais il **moralise** énormément, car il dégage l’esprit, l’élève et il libère psychologiquement les gens. Et cela, en démoralisant le pouvoir”. Efectivamente, o jornal humorístico investe, por vocação, na sátira da liturgia do poder recorrendo à paródia¹⁷, numa representação que ridiculariza os seus protagonistas. Por exemplo, a designação de um localmente conhecido empresário-deputado através dos monogramas JR, equivale a um efeito de caricatura através da coincidência com um ícone televisivo, J.R. (Ewing) da saga televisiva americana, *Dallas*¹⁸, representativo da arrogância, do cinismo e da ambição. Desta forma, o imaginário colectivo, que amplifica o efeito exuberante da personagem, numa actualização do estereótipo, a torna ainda mais actual.

Como é regra, a paródia visa a subversão dos valores vigentes. Pode travestir de modo burlesco uma figura nobre, mas também transformar uma imagem dramática

¹⁷ V. Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 37-38. Genette propõe três distinções nos efeitos humorísticos e de similitude: a paródia estrita – com efeito de rebaixamento em relação ao texto referente, a paródia prática, onde se acentua o conteúdo satírico, e o *pastiche*, que supõe a imitação de um estilo com intenção satírica.

¹⁸ Série exibida em Portugal entre 1981 e 1983.

numa linguagem vulgar e fazer dela uma encenação herói-cômica, como nesta metáfora visual construída a partir do famoso quadro “Le Radeau de La Méduse” no *cartoon* do *Garajau*, abaixo reproduzido. São, aliás, recorrentes os anacronismos em quadros onde evoluem figuras públicas da actualidade colocadas em longínquo cenário histórico.



Assim como a paródia assenta num jogo de espelhos deformadores de um sujeito em situação, assim a figura visada é diminuída por ser tida como vazia, contraditória e/ou intocável. Certos tipos sociais, à semelhança do *golden boy*, do novo-rico, do corrupto, do “pato-bravo”¹⁹, do hipócrita, do líder político visto como prepotente ou do presidente de Câmara com ligações perigosas com empresas de construção civil, representam, deste modo, a sociedade contemporânea em que o ser, rendido ao culto das aparências e desvalorizado em prol do parecer e do ter, procura corresponder a interesses particulares, o que poderá conduzir à decadência da sociedade.

A riqueza dos processos estilísticos destes periódicos tem muito a ver com o uso da comparação risível, como recurso retórico que de certo modo funciona como uma metáfora jocosa. Ao aproximar dois objectos, a imagem evidencia uma relação de semelhança que existe entre ambos. O desfásamento entre o comparante e o comparado é ironicamente exagerado: assim acontece quando, nas páginas do *Garajau*, se alude a conhecidos armadores da Madeira como sendo os “Onassis de Soiza” ou quando se reconstitui uma imagem crítica da Ilha enfatizada pela comparação com alguns países africanos, dada a sua proximidade geográfica com esse continente.

3. Três tipos de humor: o humor gráfico, o humor verbal e o humor regional

A leitura de imagens é prática associada aos géneros discursivos fundamentais no jornal humorístico. Sem *cartoons* nem tiras cómicas, dificilmente poderia funcionar, até porque a disposição do público em relação ao desenho humorístico costuma ser de curiosidade e de abertura de espírito. A caricatura sintetiza num grafismo desconcertante de sentimentos confusos, aquilo que uma torrente de palavras mal consegue circunscrever. Apresenta uma visão sintética do mundo e dos acontecimentos, sem pretender à objectividade; afasta-se do bom-tom para preencher uma função paródica, mas haverá sempre leitores para acharem que por vezes o caricaturista excede os limites do bom-gosto e do decoro.

¹⁹ Entende-se por «pato bravo» o empreiteiro ou construtor civil, com pouca sensibilidade para questões de harmonia urbana ou de respeito pelo ambiente, pela segurança e pela legalidade, disposto a construir qualquer coisa em qualquer lugar desde que o dinheiro afluí.

O *Re-Nhau-Nhau* pertence à era da cultura das revistas e jornais (em que predominava o texto). Apesar da corrida contra o tempo nas vésperas de cada edição, é evidente o cuidado que a equipa punha no tratamento gráfico da página, abordada como um todo. A organização e o equilíbrio entre os diversos elementos que compõem a página – os textos, em prosa ou em verso e quase sempre dotados de título, as ilustrações e as legendas, os pequenos anúncios publicitários²⁰ – conferem-lhe uma leveza e frescura que facilita e convida à leitura.

O *Garajau* e o *Furabardos* pertencem à era da cultura visual (com amplo espaço para a imagem), com discursos que, além da linguagem verbal, envolvem outras semioses, como o efeito do suporte, a cor, a imagem e sons, entre outros. O *Garajau* configura-se como um artefacto de leitura que remete para a “folha de couve”. O *Furabardos* opta pelas novas tecnologias da comunicação e visa um público mais específico de cibernautas. No primeiro, recorre-se à “foto-desmontagem” e à técnica da colagem, que sobrepõe a realidade fotográfica com a ficção do *cartoon*; no segundo, os “vídeos” e as “fotos sem comentário” fazem parte do discurso que pretende mostrar situações que falem por si.

O *cartoon* é um género discursivo multimodal que apresenta grande variedade de possibilidades de leitura, no seu conteúdo semântico, na sua forma e na sua intencionalidade. Ao confrontar os diferentes estilos dos caricaturistas, bem como os géneros de humor, verifica-se que os *cartoons* do *Garajau* são bem mais ferozes do que os do *Re-Nhau-Nhau*, sobretudo pelo modo garatujado de esboçar e de encenar as figuras retratadas.

Uma das figuras que sobressai neste jogo é o Presidente do Governo Regional da Madeira, porventura a personalidade mais caricaturada nos três periódicos, por encarnar um sistema político estabilizado há mais de trinta anos. O seu retrato associa-o ora a tipos humanos, qual criança mimada e caprichosa ou um burguês cheio de si, ora a figuras históricas, como Júlio César, Napoleão ou Fidel Castro, ora a figuras ficcionais, como D. Corleone, Ubu ou a de “o rei vai nu”.



Quanto às especificidades do humor verbal, são construídas a partir da historiografia, das diferenças linguísticas, culturais e geográficas, do arquivo discursivo, quer de alcance universal, quer local. Os assuntos dominantes são a política e a vida

²⁰ Alguns com conteúdo político.

socioeconómica madeirenses, tratadas pela retórica do paradoxo, do *nonsense* ou do absurdo. O humor verbal transparece nos intitulados das rubricas, como, no *Furabardos*, a expressão regional “Afiuza-te neles”, equivalente à mais abrangente “fia-te na Virgem e nãourras”, ou no *Garajau*, “Os Salteadores da Bananeira Perdida”, óbvio “palimpsesto” do título de um filme de aventuras. Esse humor desponta, igualmente, nalguns pseudónimos, a exemplo de Gonsalves Preto, que assina “Gonsalves de Cor Ausente”, no *Re-Nhau-Nhau*, ou ainda a “Bruna (dos) Prazeres”, no *Garajau*. Regista-se, ainda, uma grande variedade de níveis de língua, em que a linguagem é plasticizada, com intenção paródica, como a transposição para a escrita do “falar a vilão”.

A malícia do humorista sustenta a função subversiva do riso quando joga com os sentidos e a forma das palavras. No *Re-Nhau-Nhau*, as frases de toada proverbial e textos em versos jocosos e rimados ocorrem com frequência nas suas folhas; oferece-se um anedotário e atribuem-se cognomes a figuras locais de destaque: o Presidente da Câmara, Fernão de Ornelas, passa a ser o “Dr. Terramoto”, dado o seu plano de obras concretizado para a cidade, e o empresário, Harry Hinton, “El Rei da Garapa”, mercê do monopólio sobre a cultura açucareira de que pôde beneficiar. No *Garajau*, inscrevem-se achados linguísticos, a exemplo de “A Mamadeira” e a “a literatura mamadense”, desvios ortográficos, a ironizar sobre o sotaque “continental” ou a alardear o “progresso”, grafado com –u, a sugerir que o progresso desenfreado e imediato pode comprometer o desenvolvimento sustentável a longo prazo. O *Furabardos* apresenta um “Glossário”, onde estão consignados *lapsus linguae*, usos linguísticos inovadores, como o termo “incluso” em vez de “inclusivamente”, *sound-bites* risíveis e locuções enigmáticas proferidos por políticos da Região. É timbre das “palavras do Poder”, seja ele económico ou político-administrativo, comportarem eufemismos numa intenção manipuladora. Aliás, esses discursos exemplificam na perfeição aquilo a que se chama “o poder das palavras”, sendo que cumpre ao jornalismo orientado para o dever cívico traduzi-las para a opinião pública.

Este jornalismo parodia alguns dos géneros textuais da imprensa local – ao que parece – mais lidos, tais como a necrologia e os anúncios do “grande mestre Mamadou”, e recupera o desusado “folhetim” para ensaiar ficções de carácter burlesco. Pois, se é certo haver ficções criadas para dissimular a verdade, outras permitem revelá-la ainda melhor.

As grafias desviantes, os vocabulários e os discursos, configurados num registo alusivo, corrente ou coloquial (incluindo, por vezes, palavrões), criam, deste modo, uma convivência com o leitor madeirense disposto a partilhar a mesma visão crítica dos alvos apontados.

Como acabamos de ver, alusões, vocábulos ou expressões, requerem um leitor conhecedor do microcosmo sociocultural madeirense. Os universos dos caricaturistas englobam elementos de civilização que vão da cultura geral de âmbito universal à realidade regional. O vilão, versão local do Zé-Povo, é personagem singular no imaginário madeirense, por via das referências históricas enaltecidas pela memória e pela literatura, como a ligação com a terra, a resignação e a subserviência, a credence e a devoção.

Os embates entre tipos locais (as guerras de capela) ou entre os de cá e os de lá (o governo central) são exemplares para observar o funcionamento do humor regional como um todo. Esse jogo de oposição declina os seguintes “clichés”: o Terreiro da Luta contra o Terreiro do Paço, a Madeira contra “Cuba” e os “Cubanos”

(ou seja, o Continente e os continentais), a “Madeira Nova” contra a “Madeira Velha” ou, também com ironia, o diário dito “independente” (o *Diário de Notícias* local) contra o “gratuito” (leia-se o *Jornal da Madeira*).

Alguns conceitos há que se tornaram consagrados pelo humor regional: “os filhos do carro preto”, título de uma crónica de António Fontes que levanta a suspeita de haver na classe dirigente prática de nepotismo; “Laranja Mecânica”, título de um romance distópico (1962) de Anthony Burgess e adaptado para o cinema por Stanley Kubrick, em 1971, evoca aí a eficácia da máquina partidária que está no governo há mais de trinta anos – sendo o laranja a sua cor identificadora; “o Pravda local” designa um diário subsidiado pelo Governo Regional e, finalmente, a expressão “o povo superior da Madeira”, formulada pelo já mencionado empresário-deputado regional, tem sido ampla e ironicamente citada, visto a sua comicidade residir na rigidez do orgulho madeirense.

O jornalismo humorístico desempenha a função de lupa deformadora do meio observado reenviando para o leitor madeirense uma imagem caricatural de si próprio e do seu mundo. Revê-se, assim, no retrato, mas a desfocagem do reflexo traz-lhe a distância necessária para rir de si ou para sorrir com isso.

Verificou-se que o sério e a competência dos articulistas lhes permitem ter um raio de acção que vai da política à vida cultural, do mundo dos negócios à defesa do ambiente. Todavia, como não costumam ser especialistas das matérias abordadas, procuram informar-se e perceber. São antes comentadores da vida político-social e arautos da troça, da sátira ou da ironia, por via de uma linguagem postuladora de que o humor também fala à inteligência do leitor.

A presente análise, ainda que aberta, permite assinalar as seguintes tendências:

- a) Há um interesse legítimo mas não exclusivo pela actualidade regional.
- b) Se as figuras públicas são beliscadas, os humoristas não entram pela vida privada dos alvos escolhidos.
- c) A partir da implantação da Autonomia, o discurso separatista/independentista é objecto de gáudio humorístico nos três órgãos da comunicação social.
- d) Não deixam de ter um olhar crítico sobre a actividade jornalística regional²¹. Esta imprensa alternativa alude à cumplicidade próxima da promiscuidade entre jornalistas e políticos, muitas vezes associados na criação de pseudo-eventos.
- e) Nos jornais humorísticos em análise mostra-se o reverso dos “cartazes” que “vendem” a imagem de uma ilha paradisíaca ou de outras “notícias de encantar”, utilizando a sátira ou a ironia.
- f) O *Garajau* e o *Furabardos* são projectos editoriais pensados como instrumentos de combate político contra o poder instalado.
- g) Estes periódicos contribuem para o melhor conhecimento de uma actualidade complexa, contraditória, que tem motivado ao longo destas três décadas posições extremadas, a favor ou contra, nas quais tem contado muito pouco os estudos dos discursos em confronto, com vista a conclusões desapaixonadas.

²¹ Lia-se no *Re-Nhau-Nhau*, numa edição do seu quarto ano: “numa terra onde a imprensa serve apenas de escudo aos negócios das firmas – imprensa mentirosa e de aluguer!”.

- h) O poder do jornalismo humorístico, cujas armas são as caricaturas e a ironia, é controlado pelo olhar crítico do seu público. A representação mental que resultam dessas imagens, hábitos e “ritual” perante a imprensa depende da predisposição do leitor e do seu crivo cultural. Por isso, a audiência, que também é curiosa, não pode ser sempre confundida com uma adesão incondicional.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio, “De l’humour dans le monde lusophone”, inédito, Maio 2009 (conferência proferida em Paris no Centre Culturel Portugais, Fundação Calouste Gulbenkian).
- CALDEIRA, Abel Marques, *Falares da Ilha – Dicionário da Linguagem Popular Madeirense*, Funchal, 1993 (2ª ed.)
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- HUTCHEON, Linda, “Ironie, satire, parodie: une approche parodique de l’ironie”, in *Poétique* 46, 1981, pp. 140-155.
- LOPES, Agostinho do Amaral, *A Obra de Fernão Ornelas na Presidência da Câmara Municipal do Funchal 1935-1946*, Funchal, E.M. Funchal 500 Anos, 2008. (Coleção «Funchal 500 Anos»).
- MAINGUENEAU, Dominique, *Analyser les textes de communication*, Paris, Seuil, 2002.
- MARTINS, Teresa Florença, *O Movimento Republicano na Madeira: 1882-1913*, Funchal, RAM/SRTC/CEHA, 2004.
- NUNES, Rosário e Ságida Vasconcelos, “*Garajau* – quinzenário sério e cruel”, trabalho de final de semestre para a disciplina de Análise do Discurso Mediático, do curso de Licenciatura em Comunicação, Cultura e Organizações (ano académico, 2007-2008)
- OLIVEIRA, Américo Lopes de, *Jornais e Jornalistas Madeirenses*, Pax, Braga, 1969.
- RINGOOT, Roselyne “Por que e como analisar o discurso no contexto dos estudos sobre jornalismo?”, in *Comunicação e Espaço público*, ano IX, n.º1 e 2, 2006. (consultado na Web em Junho de 2008 no seguinte endereço: <http://narrativasjornalisticas.files.wordpress.com/2008/09/por-que-e-como-analisar-o-discurso-no-contexto-dos-estudos-sobre-jornalismo.doc>.)
- SERRANO, Estrela, “Jornalismo e Elites do Poder” (consultado na Web em Junho de 2008 no seguinte endereço: www.scribd.com/doc/9641327/Jornalismo-e-elites-do-poder-Estrela-Serrano).
- VERÍSSIMO, Nelson, *Passos na Calçada: crónicas*, Editorial Calcamar, 1998, p. 7 (Col. “Série Novecentos 1”)

Índice

CULTURA

Discurso artístico e modernidades

- 13 A inclusão social a partir da musicalização no ensino básico e a formação de uma orquestra municipal
Aída Cuba de Almada Lima
- 25 Interdição e reconhecimento da identidade em *Os Olhos de Ana Marta*, de Alice Vieira
Alice Áurea Penteado Martha
- 31 Paul Klee e Al Berto: o quadro, a crítica, o poeta e a criança
Ana Margarida Falcão
- 39 *Remate de Males*: partituras poéticas
Cristiane Rodrigues de Souza
- 51 Cores e sons: sinestésias e reciprocidades
Helena Maria da Silva Santana
Maria do Rosário da Silva Santana
- 59 A pegada francesa em *Final de Película*, de Gustavo Pernas
Isabel Truan Vereterra
- 71 O papel das metáforas visuais no discurso artístico e publicitário
Josenia Antunes Vieira
- 79 A conquista dos palcos: análise das funções do teatro em Lisboa na segunda metade do século XVIII
Lucia Montenegro Pico
- 89 *A Ilha dos Amores* de Paulo Rocha-Luiza Neto Jorge. Relação texto-imagem na escrita de uma epopeia moderna
Manuele Masini
- 97 Actividade musical na corte portuguesa seiscentista
Maria do Amparo Carvas Monteiro
- 109 O re-significar do imaginário em grandes navegações
Maria Zilda da Cunha
Maria Auxiliadora Fontana Baseio
- 121 Brasil e Portugal: intercâmbio e co-laboração modernista
Rosana Gonçalves

131 Literatura/cultura portuguesas na imprensa periódica paulista (1900-1922)
Rosane Gazolla Alves Feitosa

139 De lagartos e sereias: a ficção real de José Saramago e René Magritte
Saulo Gomes Thimóteo

Efemérides

149 “Uma Ilha Além-Mar ou a nostalgia do Paraíso Perdido em Cabral do Nascimento”
Ana Salgueiro Rodrigues

161 A construção imaginária de Portugal e da Polónia na obra dos padres António Vieira e Piotr Skarga (Para uma história de dois messianismos)
Anna Kalewska

175 Memória histórica, identidade nacional e discurso literário na Galiza
Carlos F. Velasco Souto

187 A crítica literária diante do romance de nova feição regionalista
(João Guimarães Rosa)
Gunter Karl Pressler

201 Vieira escritor e diplomata
Jayme Ferreira Bueno

211 A Latência sensual consciente da narrativa machadiana
José Linhares Filho

217 *Conto de escola*: Mérimée em Machado de Assis
Karin L. Hagemann Backes

229 Reencontro com Vieira: o ser na escrita em Inês Pedrosa
Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira

237 Ficções do sebastianismo brasileiro. Do Sertão ao Quinto Império
Maria Margarida de Maia Gouveia

245 *Brasiliada ou Portugal imune e salvo*: a epopeia em tempos de adversidade
Maria Teresa Nascimento

251 Referências históricas na obra narrativa de Manuel Lugrís Freire
María Vilariño Suárez

263 *Grande Sertão: Veredas*. Leitura e tradução
Mathieu Dosse

269 A escrita em mosaico: Machado de Assis e as crônicas de *A Semana*
Osmar Pereira Oliva

281 À força de efemérides. O estudo da produção científica sobre a ilustração na Galiza
Raquel Bello Vázquez

- 291 Machado de Assis, um ouvidor no *Segundo Reinado*
Roberto Sarmiento Lima
- 301 A propósito do centenário da morte de Manuel Curros Henriques:
os preconceitos lingüísticos na Galiza
Xosé Ramón Freixeiro Mato

Património cultural e (re)edificação nacional

- 315 *¡A Besta!* e o rexionalismo galego
Amelia Sánchez Pérez
- 323 Literatura, divulgação e experiência na elaboração de ideias e imagens sobre o outro.
Galiza aos olhos brasileiros: primeiros resultados
Antía Cortizas Leira
- 335 Cultura, belas letras e administração: modalidades de escrita no Brasil colonial
Carlos Eduardo Mendes de Moraes
- 345 Nacionalizar com mortos, alfabetizar com estrangeiros. Tradição, produção
e importação em sistemas literários em emergência: o caso galego (1968-1982)
Carlos G. Figueiras
- 359 A intervenção *galeguista* de Alfredo Guisado no âmbito da Semana Portuguesa
na Galiza (1929)
Carlos Pazos Justo
- 371 Afonso Lopes Vieira: *A Campanha Vicentina* e os Serões de Alcobaça na imprensa
e na intimidade – ou de como reaportuguesar Portugal, tornando-o europeu...
Cristina Nobre
- 387 As ditaduras ibéricas do século XX e a memória histórica
Francesca Blockeel
- 399 Reciprocidades entre *Nova Lusitânia* e *Notícias Curiosas e Necessárias das Cousas
do Brasil*
José Antonio Andrade de Araújo
- 405 Portugal, a Europa e a Lusofonia no pensamento estratégico do Padre Manuel
Antunes
José Eduardo Franco
Ana Filipa Isidoro da Silva
- 415 João Ubaldo Ribeiro – o antropofagismo modernista revisitado
Laura Areias
- 423 Contar as Luzes. Processos de fabricação de ideias sobre a ilustração na Galiza
Laura Blanco de la Barrera
- 431 O Rio Grande do Sul em almanaques portugueses do século XIX
Mauro Nicola Póvoas

- 441 Confeccionar unha bandeira: servir a dúas patrias? O “Batallón Literario” universitario de Santiago fronte á invasión francesa de 1808 e a reapropiación española vs. galeguista
Paula Fernández Seoane
- 451 A Madeira durante o primeiro triénio liberal (1820-1823): *autonomia, adjacência ou independência?*
Paulo Miguel Rodrigues
- 465 Estratégias de planificación cultural no campo editorial (ou das relacións entre os projectos do fim da ditadura e o mercado do libro na Galiza autónoma)
Roberto López-Iglésias Samartim
- 473 A Primeira Invasão Francesa na *Gazeta de Lisboa* de 1808
Rolf Kemmler
- 487 Florilégios poéticos da língua portuguesa no século XX
Sabrina Sedlmayer
- 497 D. Francisco Manuel de Melo como fonte do *Romanceiro* de Garrett ou o aproveitamento romântico da poesía barroca
Sandra Boto
- 511 A imprensa humorística e satírica na Madeira: o humor de ontem, o *Re-Nhau-Nhau*, e o humor de hoje, o *Garajau* e o *Furabardos*
Thierry Proença dos Santos

