

**ACTAS
DO VII CONGRESSO
DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE
LUSITANISTAS***

**Brown University-Providence
Rhode Island
Estados Unidos
1-7 de julho de 2002**

* As Actas do VII Congresso da AIL 7º Congresso: Providence (1-7 de julho de 2002), estão editadas em CD-Rom. A edição é da responsabilidade da equipa que preparou o VII Congresso, sob a supervisão da então presidente da AIL, Regina Zilberman.

Na ladeira mágica da Mantiqueira:
Roberto Drummond (*O cheiro de Deus*) e Thomas Mann

Albert von Brunn
Zurique

Cidade tuberculosa
cheia de micróbios mil
cidade tuberculosa
sanatório do Brasil ^[1]

Roberto Drummond

Belo Horizonte – a recém-fundada capital do Estado de Minas Gerais – foi um dos centros mais importantes de luta contra a tuberculose entre os anos 1930 e a descoberta da estreptomicina (1944): homens e mulheres pálidos chegavam à estação da Central do Brasil e se dispersavam por sanatórios, hotéis e pousadas à procura de cura. No início do século XX a tísica era ainda uma doença muito comum e praticamente incurável. As terapias da medicina tradicional eram bastante ineficazes. Somente após o surgimento dos raios X e – a partir de 1882 – do *Pneumotórax* de Carlo Forlanini aumentaram as hipóteses de sobrevivência. Ainda assim, entre 1900 e 1920 uns 70% dos tuberculosos morriam, depois de uma ou várias curas, em um período de dez anos ^[2].

Este iria ser o triste fim do jovem médico Alberto Cavalcanti (1891-1951), filho de uma tradicional família pernambucana. Começara, em 1911, os estudos de medicina no Rio de Janeiro quando foi atingido pela tísica no terceiro ano de faculdade. Teve que interromper os estudos e mudar-se para Davos-Dorf na Suíça onde conseguiu curar-se em apenas nove meses. No ínterim, a Primeira Guerra Mundial tinha eclodido e as comunicações com o Brasil foram cortadas. Alberto Cavalcanti ficou na Suíça e se formou na Universidade de Zurique onde fez doutorado com uma tese sobre tuberculose pulmonar (1920). De volta ao Brasil em 1922 já não se livrou da magia das montanhas, do estranho fascínio da cura e da disciplina dos sanatórios. Alberto Cavalcanti dedicou o resto da vida à luta contra a peste branca e foi considerado um dos fisiólogos mais ilustres do seu tempo. Em 1925 fundou o Sanatório Cavalcanti nas Alterosas onde aplicou os métodos mais avançados da época, anterior aos antibióticos ^[3]. A Cidade de Minas

com o seu clima temperado sem poluição, névoa ou vapores nocivos, pouca umidade e poucos ventos parecia o lugar ideal para o tratamento da tísica, comparável a Davos ^[4]. Alberto Cavalcanti entra no romance *O cheiro de Deus* de Roberto Drummond como médico famoso e fisiólogo ilustre tratando infrutuosamente de curar a jovem Felipa Guimarães.

Davos em Minas Gerais

Belo Horizonte era cidade-sanatório e recebia homens e mulheres pálidos como folha de papel. [...] Situada ao longo da Serra do Curral, que a protegia como se um exército inimigo sob o comando do General Koch estivesse pronto para atacá-la [...] Belo Horizonte era quase tão boa como Davos, na Suíça.[...] Existiam em Belo Horizonte sanatórios para todos os bolsos. Os ricos preferiam o Sanatório Hugo Werneck. Ocupava um prédio branco, para os lados de Santa Luzia, e era cercado de árvores e os sabiás cantavam nas árvores, e lá tudo era branco. [...] Os pobres preferiam o Sanatório Morro das Pedras, cujo alto-falante tocava, durante toda a tarde, a toda altura, o “Bolero” de Ravel [...]. Às cinco da tarde a febre dos doentes subia a 41 graus. Eram tantos e tossiam tanto que Catula dizia a Vó Inácia que Belo Horizonte também estava com febre, também delirava ^[5].

Ao longo do século XX, o sanatório virou um não-lugar literário, um ponto fora das grandes metrópoles e um modelo para colocar em cena contrastes sociais, visões decadentistas e de naufrágio de uma classe – a burguesia. A instituição que viria dar um modelo a estas representações literárias não era feita para os pobres. Era uma casa de saúde luxuosa – a meio caminho entre hotel e hospital – com um prédio principal ao abrigo dos ventos, uma galeria destinada ao repouso e rodeada de um grande parque, muito longe do barulho da cidade. Este sanatório não acolhia nem aristocratas nem proletários mas, sim, os representantes abastados da burguesia. Fundado pelo médico silesiano Hermann Brehmer (1826-1889), esta instituição burguesa sobreviverá à Primeira Guerra Mundial para sucumbir após a descoberta da estreptomicina em 1944. As metáforas ligadas a este sanatório europeu correspondem à ambivalência dos pacientes: convento sem fé, cruzeiro de luxo ancorado na montanha, terra de exílio, prisão. O sanatório só conhece duas saídas – a alta ou a morte ^[6].

Esta *Arcádia da doença*^[7] que surge nas páginas da *Montanha mágica*^[8] de Thomas Mann ou na correspondência de Franz Kafka não deixa de ser um falso idílio que costuma acabar na desilusão completa dos protagonistas. No Brasil predomina uma só imagem – a do cárcere, da colônia penal. No romance, o elegante Sanatório Hugo Werneck nos arredores da capital mineira é comparado à Ilha Grande onde a ditadura estadonovista costumava deter os presos políticos.

A vítima mais ilustre da tísica no romance de Roberto Drummond é Felipa Guimarães, filha de uma tradicional família mineira. Muito nova assiste à primeira briga entre os pais. Anos a fio lembrará estas disputas entre paroxismos de febre e ataques de tosse. O motivo é sempre o mesmo – as aventuras do pai. Aos cinco anos, Felipa descobre um truque eficaz para acabar com as desavenças conjugais – a hemoptise, o vômito de sangue. A mãe não acredita na doença da filha (a tísica, naquela altura, equivalia a uma sentença de morte). Os suores noturnos seriam apenas pavores infantis e a tosse devida a uma bronquite prolongada. O dr. Alberto Cavalcanti confronta – no romance – os pais de Felipa com a dura realidade. Desaconselha uma viagem a Davos: a moça não resistiria à solidão nas montanhas suíças; o tratamento em Belo Horizonte seria praticamente o mesmo. Mas Felipa não quer ficar boa. De repente, o pai tem uma idéia: contrata um galã para fazer a corte à filha, com êxito. Felipa toma seus remédios e sai curada do hospital. No entanto, a alegria é breve: os anos perdidos serão irrecuperáveis e a estreptomicina virá tarde demais para salvar Felipa.

Por falta de uma terapia adequada antes dos primeiros antibióticos, o estado burguês desenvolveu uma série de medidas para conter a doença que não podia erradicar. Esta estratégia era de duas ordens – social e geográfica. Para o paciente, o diagnóstico *fraco do pulmão* não levava apenas à morte física. Ao mesmo tempo, ele enfrentava uma estratégia de marginalização e exclusão: muitas vezes, era impedido de casar, sua carreira profissional era fadada a frustrar-se. Na prática, ele vivia uma morte social antes mesmo que o bacilo de Koch tivesse perfurado seus pulmões. Para Felipa – filha bonita da melhor sociedade mineira – o pior momento vem no fim do curso liceal: ela quer sair no *Baile das Debutantes* como todas as moças belorizontinas. A mãe manda vir por avião um lindíssimo vestido de Paris. De repente, surge do nada uma carta

anônima denunciando Felipa como tuberculosa crônica. A festa acaba na hora, o vestido fica pendurado no armário ^[9].

Na virada do século XIX para XX, o modernismo literário tinha-se apropriado da tradição médica de então que associava certos fenômenos patológicos ao gênio e à criatividade. Surgiu a imagem do artista boêmio e decadente que vivia numa espécie de sub-mundo da tuberculose e da ociosidade. Esta figura destoava da prevalente ética burguesa que privilegiava os valores do trabalho, da saúde e da política sanitária da higiene. O artista do modernismo transformou-se no símbolo da decadência, da negação dos valores burgueses. A mulher tuberculosa – pálida e fria – virou emblema estético e o sanatório se configurou como torre de marfim para o artista à procura de uma alternativa longe da sociedade burguesa. A leitura equivalia a uma doença incurável, transmitida por herança entre as gerações ^[10]. De esta visão tardo-romântica e finissecular, nada sobra no romance de Roberto Drummond: a vida de Felipa, arruinada pela tísica, vem enredada com certas práticas comerciais de índole duvidosa, dominadas pelo clã dos Drummond.

O castelo dos Drummond

Era um castelo como os castelos dos Contos de Fadas. Nas noites de lua, com suas paredes levemente pintadas de azul, ganhava um toque de magia. Parecia pertencer a um mundo de faz-de-conta, como queria Tia Viridiana. Tinha quatro torres e a torre maior subia acima de seus cinco andares como o pescoço de uma girafa. Era na torre mais alta que o pistoleiro Vagalume montava guarda. [...] Os serviços domésticos do castelo, incluindo a cozinha, Tia Viridiana entregou aos 7 Anões. [...] Eram artistas de circo desempregados. [...] Um homem de cavanhaque olhava do retrato pendurado na parede da sala de estar do castelo. [...] Era Vô Old Parr ^[11]

A família Drummond – três gerações de imigrantes da Escócia – está enredada numa malha intrincada de relações incestuosas, abençoadas por generosas licenças da Igreja Católica. Assim, o fundador, Vô Old Parr, casa com a sobrinha Vó Inácia e instala-se no Contestado, uma fronteira mal definida entre Minas Gerais e Espírito Santo. Grande admirador de William Wallace, Vô Old Parr batiza seus quatro filhos e o neto com nomes de marcas de whisky escocês – White Horse, Red Label, Dimple, Black Label, Buchanan's – e morre na demência. A viúva, Vó

Inácia, fica à frente do clã, mesmo cega: ela dirige os destinos de sua tribo, apesar de seus filhos tentarem arrancar-lhe as rédeas do poder. Depois da mudança para Belo Horizonte, a história da família confunde-se cada vez mais com a tísica e suas vicissitudes. Tio Dimple, o primogênito, fareja o grande negócio e compra em nome do clã 136 pensões sanitárias para tuberculosos. Todas as noites, de sua janela, ele mede a intensidade das tosses numa espécie de barômetro improvisado. A empresa, porém, é fadada à falência: sob o impacto da estreptomicina, o exército do general Koch bate em retirada e a família vai à falência. O castelo, a fazenda e os cafezais acabam indo para o leilão para pagar as dívidas. Ao lado das práticas duvidosas com as vítimas da peste branca, o clã dos Drummond tem mais um pesadelo – o incesto, personificado por Tia Anunciata: “Toda noite, menos nas noites de segunda-feira, o fantasma de Tia Anunciata aparecia no jardim do castelo de Vó Inácia e cantava [...]. Tia Anunciata escrevia, usando caneta de tinteiro e folhas de papel tão brancas como um lençol.”^[12] As folhas de Tia Anunciata são as páginas do romance *O cheiro de Deus* e prefiguram a catástrofe final. Mas só uma personagem será capaz de captar este cheiro divino – a avó cega. Vó Inácia descreve o cheiro de Deus como uma mistura entre “a loucura do coração e os perfumes da vida que levam os homens e as mulheres a morrer de amor”^[13].

Na tradição judaico-cristã ocidental, o incesto é definido como união sexual entre duas pessoas do mesmo sangue, num grau de parentesco incompatível com o casamento. Com certeza, este tabu foi violentado muitas vezes ao longo da história. Basta lembrar alguns casos clamorosos como os incas do Peru, os antigos reis da Pérsia ou a dinastia ptolemaica no Egito. Cleópatra – sem ir mais longe – foi o resultado de pelos menos onze gerações de relações incestuosas. Será que o incesto é tão horrível como o pintam, a ponto de merecer o estigma social vigente nas nossas sociedades?^[14] Seja isto como for, no contexto da sociedade católica brasileira anterior ao Concílio Vaticano II não há nada pior do que o incesto. Assim, todos os membros da família Drummond sofrem febre alta ao cometer este pecado, uma febre feita de calafrios e suores noturnos, muito semelhante aos sintomas da tísica que os faz viver.

Na *Montanha mágica* ^[15], Thomas Mann dedica todo um capítulo às pesquisas de Hans Castorp. Entre as patologias que fascinam tanto o jovem protagonista como o próprio autor do romance encontra-se a febre, um fenômeno cheio de contradições. De acordo com essas idéias, a febre seria uma manifestação demoníaca que ultrapassa as fronteiras para revelar-nos a nossa nudez mais íntima. Não será que essas fantasias muito se assemelham a certas formas medonhas do amor? Não haverá só um passo entre as visões da febre e os excessos morais da perversão?

^[16]. O que Thomas Mann coloca aqui como hipótese vira certeza no *Cheiro de Deus* de Roberto Drummond: na Sodoma e Gomorra das orgias e das tosses – sobrenome da capital mineira no romance – se misturam tísica e incesto, culpa e pecado para formar um pesadelo que faz pensar num clássico da literatura norte-americana – *A queda da Casa Usher* ^[17] de Edgar Allan Poe: os irmãos Usher moram num sombrio castelo rodeado de um lago na montanha e sem contato com o exterior. Toda e qualquer comunicação com o mundo circundante revela-se impossível e a Casa Usher está destinada a extinguir-se por falta de descendência. Da mesma maneira, o clã dos Drummond mora no ambiente irreal, faz-de-conta, de um castelo de aspecto medieval no meio de uma cidade sitiada pela peste branca. As sucessivas relações incestuosas entre os membros da família reduzem cada vez mais o círculo familiar até esgotar as reservas vitais. Os netos de Vó Inácia carecem de descendência: Buchanan's ama compulsivamente um milhar de mulheres para se convencer de sua masculinidade, ao passo que Catula ama Tio Johnnie Walker, o lobisomem do Contestado.

A redenção de um lobisomem

Um calafrio subia por minhas pernas. É gripe ou é a língua de uma mulher, perguntei a mim mesmo, perguntei como num sonho na primeira vez que virei lobisomem. [...] Olhei minhas mãos, não eram mais minhas mãos, eram mãos de um lobisomem, mordi o braço pra ver se aquilo não acontecia num pesadelo, mordi até sangrar e descobri, vendo o sangue, que estava acordado. [...] Eu era metade lobisomem, metade homem, fugi pra ninguém me ver e eu senti que não era dono de mim, do meu gostar, do meu querer, do meu amar, do meu odiar, estava em guerra com o mundo [...] procurei um espelho, queria ver minha imagem [...] vi a face do horror, tive medo de mim mesmo, que é o pior medo que existe eu, o lobisomem do Contestado. ^[18]

O lobo não constitui perigo para o homem. Hoje em dia, o animal feroz, descrito em *Chapeuzinho Vermelho* não assustaria ninguém; mas o medo desse bicho vem de muito longe. O lobo personifica o medo perante a natureza, uma força oculta que o homem nunca chegará a dominar apesar das técnicas mais sofisticadas. A crueldade com que este animal foi perseguido durante séculos não tem explicação racional – o prejuízo dos pastores não passa de pretexto. O extermínio do lobo pouco tem a ver com as ovelhas despedaçadas e muito com o medo – tão natural – da morte, da morte violenta. Antigamente, as noites sem luz elétrica eram muito mais escuras do que agora, povoadas de fantasmas. Trevas e perigos – reais e imaginários – misturavam-se com os uivos dos lobos que apontavam para a maldade do mundo. Hoje pareceria inacreditável que um homem virasse lobo. No entanto, a presença imaginária deste animal é muito tenaz e persistente: mesmo depois de exterminado nas montanhas, o lobo sobrevive nos nossos pesadelos. [\[19\]](#)

No mundo que o português criou, o lobisomem está muito presente – Portugal, Brasil e África. A característica fundamental deste ser híbrido é sua natureza dupla – metade homem, metade lobo – como no romance de Roberto Drummond. No folclore brasileiro [\[20\]](#), o lobisomem é aquele que “por um fado se transforma de noite em lobo”. Ele tem – como homem umas feições típicas: palidez, magreza, orelhas compridas e nariz levantado. Aos treze anos abandona de noite a casa e vai para um lugar onde uma égua se espojou para se transformar em lobisomem. Para salvá-lo basta feri-lo levemente. O salvador não deve, porém, sujar-se com o sangue do lobisomem; senão herderia a mesma triste sorte.

No romance de Roberto Drummond, as coisas mudam um tanto: Tio Johnnie Walker, o lobisomem do Contestado, é amamentado por uma loba porque a mãe tem pouco leite. Ele é – como todos os membros da família – o resultado de uniões incestuosas. E a metamorfose de Tio Johnnie Walker sempre se dá em noites de lua cheia. Nestas ocasiões, ele lança um cravo vermelho para a sobrinha Catula. A simpatia é recíproca e o lobisomem será salvo pelo incesto. Catula lhe fala em latim – língua da igreja – e o beija na boca. Ela vira negra e ele se transforma em um homem comum.

“O tempo, afirma Vó Inácia a dada altura no romance, “é o maior tirano que existe e nos impõe suas vontades [...]. Podemos pegar em armas contra os ditadores e derrubá-los [...]. Mas não podemos pegar em armas e iniciar uma guerrilha contra o tempo.” ^[21] Na *Montanha mágica* de Thomas Mann acompanhamos um jovem rapaz – Hans Castorp – numa viagem de trem que o levará até ao cimo da montanha, numa região sem tempo onde a razão e o instinto se anulam mutuamente, até o momento em que a guerra destrói as ilusões e a febre agita não só os corpos dos doentes, mas os homens em geral. Neste limbo entre a morte e a guerra se situa o fascínio da estação de cura – Davos, Riva del Garda, Marienbad. O romance de Roberto Drummond também suprime o tempo. Trata-se do tempo infindável de uma avó cega – Vó Inácia – que aguarda o cheiro de Deus falando com seu rifle para evitar a loucura. O estranho fascínio de Belo Horizonte, cidade-sanatório com seus hospitais, pensões e o esquisito castelo dos Drummond só simula uma *Arcádia da doença*: a história do declínio deste clã equivale a um surto de febre entre duas ditaduras, o Estado Novo (1937-1945) e o regime dos militares (1964-1985).

Roberto Drummond (1933-2002) foi um dos escritores mais conhecidos no Brasil. Em 1957 começou a escrever para a *Folha de Minas*, mais tarde dirigiu as revistas *Binômio* e *Alterosa*, ambas proibidas pelo regime militar depois do golpe militar (1-4-1964). Durante anos escreveu crônicas de futebol além de contos e romances. Com *Hilda Furacão* (1991), transformada em minissérie pela TV Globo, ganhou fama no Brasil inteiro ^[22]. O seu último romance, *O cheiro de Deus*, é o resultado de muitas pesquisas entre fisiólogos, pacientes e enfermeiros da antiga cidade-sanatório.

O primeiro poeta da física foi provavelmente o médico indiano Susruta no século décimo antes de Cristo: num tratado de medicina, ele comparou a doença à lua, à fria deusa da noite ^[23]. Depois dele, legiões de poetas cantaram a peste branca em suas formas mais variadas, entre eles muitos brasileiros românticos e modernistas. Depois da publicação da *Montanha mágica* em 1924, a temática parecia ter esgotado suas possibilidades. Roberto Drummond acaba de provar o contrário com *O cheiro de Deus*, romance de uma época de transição entre pecado e culpa, incesto e doença, tradição e modernidade – uma montanha mágica brasileira entre o odor da

santidade e o anátema da perdição. Mas ao passo que a perdição está bem presente na realidade, o cheiro de Deus é apenas procurado – ansiosamente – pelos protagonistas como o cheiro da rosa que parece exalar da capa do livro.

-
- [1] DRUMMOND, Roberto. *O cheiro de Deus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 220.
- [2] NAUMANN, Karin. Bergverzaubert: Die Lungenmetropole Davos und ihre skandinavischen Dichter. In: *Schweiz 1998: Beiträge zur Sprache und Literatur der deutschen Schweiz*. Helsinki: Finn Lectura, 1998. p. 244-66. (Der Ginko-Baum; 16)
- [3] RIBEIRO, Lourival. Alberto Cavalcanti In: *Tisiólogos ilustres*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1955. p. 151-7.
- [4] CAVALCANTI, Alberto. *Belo Horizonte e seu clima*. Belo Horizonte: Breiner, 1948.
- [5] DRUMMOND, op. cit., p. 219-20/231.
- [6] POHLAND, Vera. *Das Sanatorium als literarischer Ort: Medizinische Institution und Krankheit als Medien der Gesellschaftskritik und Existenzanalyse*. Bern: Lang, 1984, p. 8-10/29/61/84-7/188.
- [7] Idem, ibidem, p. 172.
- [8] MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- [9] DRUMMOND, op. cit., p. 94-98.
- [10] NOUZEILLES, Gabriela. La ciudad de los tísicos: tuberculosis y autonomía. In: *Anales de la literatura española contemporánea*, n. 13, p. 295-313, 1998.
- [11] DRUMMOND, op. cit., p. 176-9.
- [12] Idem, ibidem. p. 195-8.
- [13] Ibidem, p. 406.
- [14] TWITCHELL, James B. *Forbidden partners: the incest taboo in modern culture*. New York: Columbia University Press, 1987. p. 7-26.
- [15] MANN, op. cit., p. 324-46.
- [16] Cf. RELLA, Franco. Al termine della notte. In: *Metamorfosi: immagini del pensiero*. Milano: Feltrinelli, 1984. p. 72-82.
- [17] POE, Edgar Allan. *The fall of the House of Usher and other tales*. New York: New American Library, 1960. Tradução portuguesa: A queda da Casa Usher. In: *Contos do terror*. Rio de Janeiro: Newton Compton, 1997. p. 22-37.
- [18] DRUMMOND, op. cit., p. 156-7.
- [19] RHEINHEIMER, Martin. Die Angst vor dem Wolf: Wolfglaube, Wolfssagen und Ausrottung der Wölfe in Schleswig-Holstein. *Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung*, n. 1/2, p. 25-78, 1995.
- [20] CASCUDO, Luís da Câmara. Lobisomem. In: *Dicionário do folclore brasileiro*. 3. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972. v. 3. p. 500-1.
- [21] DRUMMOND, op. cit, p. 47.
- [22] STROUN, Isabelle. *Roberto Drummond*. Paris: L'Harmattan, 1992. p. 6-13.

[\[23\]](#) ANZALONE, Michele. *Negli orti della regina*: malati tra invenzione e realtà. Bologna: Boni, 1977. p. 15 (Saggi; 18)

Entre o essencialismo rural de Fisteus e o pós-modernismo urbano de Lisboa – uma comparação (im)possível entre Lupe Gómez e Adília Lopes

Ana Bela Simões de Almeida

University of Santa Barbara

Burghard Baltrusch

Universidade de Vigo

Todas as comparações literárias são precárias, sobretudo quando se trata de textos de culturas diferenciadas, tenham parentesco ou não. Até há pouco, ainda pairavam sobre toda a pretensão comparística as advertências pós-estruturalistas de François Lyotard (da incomensurabilidade das formas de discurso) e de Jacques Derrida (de que não existe nada fora do texto). Seja como for, esta aporia epistemológica não nos livra da necessidade de explicar percepções de semelhança ou disparidade literária, tendo em conta que é na literatura, e principalmente na espontaneidade da poesia (no seu sentido mais amplo), que o sentir e estar estéticos do momento melhor se revelam. No caso das literaturas galega e portuguesa, esta atualidade podia causar uma certa estranheza, tendo em conta a pouca interpenetração dos meios de comunicação social e literário, apesar de nos encontrarmos já, há mais de quinze anos, em um espaço europeu comum.

Dentro do âmbito da literatura galega de autoria feminina, eixo temático central deste congresso, destaca-se uma “irrupción das poetas” desde os anos 80, como Helena González denominou a ocupação feminina do gênero canônico por excelência na literatura galega ^[1]. Ao tentarmos agora uma leitura em comum de uma autora galega e outra portuguesa, encontramos-nos em contextos estilística e tematicamente bem diferenciados. Como é sabido, a história política afastou os sistemas literários galego e português de forma excessiva. Enquanto a tradição escrita na Galiza tinha de reinventar-se quase por completo, no século XIX e de resistir a uma opressão feroz durante o franquismo, o sistema português rapidamente evoluiu e voltou a universalizar-se no período pós-revolucionário, afirmando-se como um dos artigos estrela da exportação cultural portuguesa. A este afastamento de culturas irmãs acresce a assombrosa escassez de estudos comparados na atualidade.

Porém, a enorme proliferação de excelentes escritoras no período pós-revolucionário em Portugal acontece simultaneamente ao *boom* da poesia de autoria feminina que a Galiza experimenta desde os anos 80 do século XX. Ainda assim, não se pode apreciar uma visibilidade das autoras galegas e portuguesas no respectivo país vizinho. De uma forma muito geral e algo simplista, podíamos pensar que, desde a perspectiva de boa parte do grande público português, a Galiza infelizmente ainda pertence à cultura espanhola e só muito recentemente está a desenvolver-se uma consciência mais diferenciada, embora esta mudança de atitude seja reservada a certos meios.

A posição galega, pelo contrário, aproxima-se muitas vezes de uma situação de amor não correspondido, dentro do setor social galeguista, ou de presunção, por parte dos setores cuja identificação tende a ser espanholista. Seja como for, os responsáveis em política cultural e negócios estrangeiros (conceito absurdo neste caso) chumbam em termos de dinamização intercultural galego-portuguesa. Desta forma, cada iniciativa, por pequena e despretenciosa que seja, é um dos muitos trabalhos por casa que ainda ficam por fazer.

I

Entre uma Adília Lopes lisboeta que afirma em entrevista não achar ser “capaz de escrever se vivesse no campo”^[2] e uma Lupe Gómez, galega da aldeia de Fisteus, que escreve, no prefácio ao livro *Poesia fea*: “eu sou unha muller rural nas rúas de pedra e nas palabras”^[3], o que pode haver em comum? No que é que uma poesia que se poderá caracterizar como pós-moderna e cosmopolita e uma outra galega, essencialista e voltada para o rural, se encontram?

Adília Lopes tem vindo a afirmar-se como a voz mais interessante da atual poesia portuguesa, pelo que a sua obra representa enquanto agitação das águas dolentes das letras portuguesas. Mais do que nome de poeta (na verdade Adília Lopes é pseudónimo, sendo que o verdadeiro nome da escritora é Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira), Adília Lopes é um fenómeno que extravasa os limites da obra poética para ser um *modo de escrever*, um *modo de pensar* o mundo que o vira de pernas para o ar, em um vendaval que varre, sem piedade, os nossos preconceitos sobre o que é a literatura, a poesia e o objeto de arte em geral. Com livros

magrinhos, publicados desde 1985, em pequenas editoras e reunidos em *Obra* no ano de 2000, à qual se seguiu o último, *A mulher-a-dias* (2002). A poesia de Adília Lopes tem vindo a obter uma progressiva aceitação nas instituições literárias e académicas portuguesas, sobretudo através dos ensaios de Américo Lindeza Diogo, de Osvaldo Manuel Silvestre, Manuel Sumares e de Elfriede Engelmeyer.

Lupe Gómez é jornalista de profissão e autora de vários livros de poesia, do romance / poema de carácter autobiográfico *Fisteus era un mundo* (2001) e, recentemente, de um livro para crianças, *Querida Uxía* (2002). Embora a sua obra seja ainda pouco extensa e a autora bastante jovem, os seus livros já começam a ser lidos em Portugal com a perspectiva de uma próxima tradução para o português de *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999) pela Angelus Novus.

A nossa seleção é tão aleatória como estratégica: preferências e intuições pessoais combinam-se com intenções estratégicas de observar e analisar vozes femininas, poéticas inovadoras, subversões sistêmicas e simulações não convencionais da realidade. Tanto a galega Lupe Gómez como a portuguesa Adília Lopes foram consideradas, nos seus respectivos contextos, como autoras transgressoras com obras cuja qualidade literária chegou a ser questionada. Apesar disso, ambas cultivam um discurso po(i)ético com grande força expressiva e de economia formal – esta última levada a cabo de forma distinta em ambas as obras.

É certo que o estilo de Adília Lopes é mais rico em metáforas e intertextualidade, características praticamente ausentes na escrita de Lupe Gómez. O que a primeira conserva em gosto barroco – com todo o seu relativismo, às vezes impregnado de redutos cultistas e conceptistas, a outra o reduz ao absolutamente imprescindível, ao ente, ao fático, até mesmo chegar a uma simplicidade quase apodítica e por vezes maniqueísta. O que em uma obra é dispersão e desconcerto seria concentração e didatismo na outra.

A sua disparidade reflete-se, também, no reconhecimento e no nível de consagração dentro do sistema / canône provisional da contemporaneidade. Enquanto Adília Lopes já recebeu o batismo da crítica académica, que a converteu quase imediatamente em *best-seller* e a incluiu até na publicação recente *Século de ouro*: antologia crítica da poesia portuguesa do século XX^[4], Lupe Gómez ainda continua a ser uma espécie de *enfant terrible* tanto para o sistema cultural

vigente na Galiza como para a ideologia do galeguismo ilustrado, que a acusa de praticar um ruralismo simplista e folclorizante.

Aquilo que mais perturba em Lupe Gómez é, precisamente, o movimento que a sua escrita indicia, semelhante ao do balanço, como se para andar para a frente em literatura fosse preciso voltar atrás, regressar ao ponto de partida, à aldeia, às vacas, a uma escrita que se sacode de brilhos e excessos retóricos e privilegia apenas o núcleo, a palavra essencial: “A aldea / en paz, / salvaxe, / puta, / alegre.”^[5]

Neste sentido, o despojamento, a nudez de Lupe Gómez encontra-se a milhas (ou séculos) dos *puzzles* adilianos. Para além disso, é uma escrita que reafirma o compromisso com a Galiza natal em uma já tradicional fusão identitária entre voz poética e nação, a ponto de já não podermos pensar em uma Lupe sem Galiza ou, em última análise, em uma Galiza sem Lupe. Leia-se, no prefácio à *Poesia fea*: “Impórtame Galicia e comprométome con ela sempre. Sempre está viva en min, na miña fala, no meu idioma fermoso, e na néboa”^[6] ou, em *Os teus dedos na miña braga com regra*: “Galiza: / Tes a forza / De romperme os ollos”^[7]. Ainda, em *Pornografía*, o poema intitulado “Enfoque teórico” resume de maneira paradigmática a condição bicéfala da mulher galega como poeta: “A muller é / un cristal / atravessado por / unha pátria”^[8].

A poesia de Adília Lopes, ao mesmo tempo a mais séria e a mais lúdica, baralha as coordenadas do universo dito *real* (isto partindo do princípio de que existe um universo *real*) e do universo da *ficção*, em um constante cruzamento de referências e citações que vão desde as comumente consideradas mais rasteiras na escala simbólica de valores (a publicidade, os provérbios populares e demais lugares-comuns, os contos e livros infantis, etc.) às consideradas mais elevadas / canônicas (a Bíblia, Camões, Santo Agostinho, etc.): “A serpente do Paraíso / era de plástico / biodegradável”^[9].

Trata-se de uma obra metaliterária, que reflete sobre o seu próprio sentido e estrutura (a de um *puzzle* cuja solução final se pressupõe, mas que não se deixa alcançar), no decorrer da qual se vai construindo uma autobiografia literária, como uma personagem heteronímica que se dedicasse a constantemente re-escrever a própria história. A escritora de carne e osso (a que dá entrevistas e vai à televisão) faz parte do jogo e serve os propósitos ou caprichos da personalidade /

personagem literária que, na obra, se desdobra em Adília-a-escritora, Adília-o-objeto-de-escrita, Adília-a-leitora-de-Adília e, ultimamente, mesmo, em Adília-a-crítica-da-obra-de-Adília, em um baile de máscaras sempre múltiplo e sempre *in progress*.^[10]

A relação entre a Autora e Narradora ficcional, ou Eu Po(i)ético, é explorada no poema “Autobiografia”, no qual encontramos uma inversão dos habituais papéis que se atribuem à máscara / ficção (esta seria usualmente considerada como plural e inconstante) e à cara / realidade (esta seria una e perene). O poema de Adília Lopes repensa estes símbolos até ao ponto em que a *máscara* se lê enquanto símbolo da constância e o rosto enquanto símbolo da inconstância: “A cara muda, a caraça fica, a caraça fixa”^[11]. Ou seja, é a máscara, a ficção, que dá coerência, que dá sentido, que fica (no tempo), fixa (no modo), assim como a heteronímia pessoana procurou fixar a identidade do *temps perdu*. A cara real, pelo contrário, muda, perde sentido, perde-se. Assim, a autobiografia de Adília Lopes é uma que só faz sentido enquanto processo ficcional. Digamos que se trata de uma autobiografia sem biografia / sem *cara*, uma autobiografia da própria *máscara*.

II

É justamente este tempo perdido que Lupe Gómez reconstrói, sem máscaras nem caraças, em *Fisteus era un mundo*; um texto abertamente autobiográfico que conta as histórias da infância da autora em uma aldeia. Além disso, esta escrita expõe e universaliza sem pudor nem conformidade os problemas da construção identitária entre o campo e a cidade, reduzindo-as até a um, nestes tempos globalizadores, desconcertante essencialismo identitário em *Querida Uxía*: “Non desexes nunca se de onde non es”^[12]. Também o caráter realista de *Fisteus*, aliado a um estilo extremamente sóbrio e, ao mesmo tempo, lírico e apodíctico, produz um poderoso efeito de reconhecimento mesmo no/a leitor/a mais alheio/a aos ares do campo, como se Lupe Gómez estivesse a falar também da nossa, pessoal e intransmissível, experiência da infância.

Só que esta recepção sentimental e idealista é contestada pelas fortes reservas que alguma crítica tem vindo a afirmar. Uma revisão em internet deste livro, assinada por Penélope Pedreira^[13], resume, de forma exemplar, os argumentos que a concepção sistêmica da literatura galega

(progressista em um sentido conservador) sempre poderá evocar contra uma obra, apesar de esta ainda se encontrar em construção. Verificamos, efetivamente, um estilo e uma retórica caracterizadas por orações simples, escassez de verbos, reducionismo adjetival, enfim, por uma simplicidade gramatical que aproxima a poeta galega, curiosamente, a uma Adília Lopes que só se diferencia pelo caráter lúdico e irreverente para com as normas / tradições da sua gramática. Seriam melhor dizendo, a *falta* de referências intertextuais, de metáforas, de elaboração retórica em geral, que a afastam da escrita oralizante de Lupe Gómez do *puzzle* lingüístico de Adília Lopes.

Porém, quando Penélope Pedreira sentencia que o estilo repetitivo da autora de *Fisteus* (também apreciável nos textos adilianos) não procura um efeito determinado, nem estaria ao serviço de uma temática específica, a crítica revela a intenção normativa que não podemos deixar de denunciar. Não está nada claro até que ponto se trata de uma “narración en branco e negro, atrapada nun costumismo nostálgico.” Concordamos com a crítica que a etiqueta “nostalgia crítica” (cunhada, como diz, pelo editor do livro, Enrique Acuña) não oferece uma explicação de todo satisfatória.

Contudo, a recepção que Penélope Pedreira faz de *Fisteus*, não admite uma interpretação positivamente sofisticada, quer dizer, uma leitura que desconstrói a pesada metafísica nacionalista e ruralista deste texto sem aniquilar o pouco freqüente discurso de resistência que contém: um discurso argumentado desde uma interpretação positiva da história e da condição galega (de mulher). E isto contra uma maré de formas de identificação negativa que tanto hipotecaram e ainda hipotecam a cultura do berço de Portugal. É a nostalgia desta lógica do choramingar que seduz a valorações inoportunas como a do “reiterado maniqueísmo” de *Fisteus*, que insultaria a inteligência no que diz respeito às suas afirmações “de gustos e preferencias” sobre a Galiza, a língua galega e a condição da mulher. Embora admitamos que a simplicidade lógico-estilística de Lupe Gómez é realmente chocante para a/os que estamos habituada/os, entre outras coisas, às brincadeiras intelectuais dos pós-modernismos difusos, rejeitamos a sua comparação fácil e gratuita com a cultura popularmente denominada pimba (Penélope Pedreira: “ruralismo simplista e afectado no máis burdo estilo Ana Kiro”).

A crítica de Penélope Pedreira revela a sua intenção autoritária e normatizadora precisamente nas suas apreciações equivocadas. Não encontramos uma falta de “espacios de

indeterminación que encher”, nem faltam ironia, distanciamento ou humor que, isto sim, não são detectáveis como paradigmas exclusivamente passadistas. *Fisteus* é, seja-nos permitido o oxímoro, um passadismo inovador, uma vez que se atreve a vestir a resistência idealista com roupas nominalistas, e rompedor, porque não se inclina ante o padrão da intertextualidade galeguista em especial e literária em geral. Assim, o juízo da “autocompaixón cōa que coquetea por momentos a voz narrativa” recai sobre uma Penélope Pedreira que sonha abertamente com a “cantidade de bos libros que si que sanearían a nosa literatura”.

O que parece procurar Penélope Pedreira, é esse eu lírico ou narradora etérea, uma voz literária sem autora, o distanciamento narratológico do pessoal, ou seja, uma estética formalmente *tradicional* (palavra duvidosa neste contexto), preferencialmente culta e complexa. A juíza estética Penélope Pedreira não admite o fato de este livro em concreto, e a obra de Lupe Gómez em geral, poderem pretender todo o contrário: uma crescente identificação entre narradora e autora, um didatismo que não exclui a percepção adolescente e infantil (infelizmente ainda uma heresia nos confins da cultura autodenominada séria), a escrita como terapia identitária (a Galiza enfim como positiva e com *etos* inequívoco), uma tentativa de fazer literatura a partir de um imaginário preferencialmente inconsciente e racionalmente tão-só moldurado pela idéia da terra e cultura próprias. O/A leitor/a sentirá o perigo de cair na armadilha do mito telúrico-panteísta da *terra-naí* ^[14], mas também se aprecia o desejo desta narrativa de estabelecer uma correspondência imediata entre consciência e escrita, de subversão do determinismo da razão como filtro preconcebido da percepção:

Non sei se fixen ruralismo. Non sei qué fixen nin me importa. O verdadeiramente importante é que me fun sincerando e abrindo e espindo pouco a pouco. Espindo as páxinas da aldea [...] Temos que renascer alegres e tristes nas fontes da aldea. [...] Eu escribir somos fotos de min mesma. [...] A fantasía pode ser un espello para romper a fatal realidade. ^[15]

A ânsia de se adentrar na (in)consciência a partir das técnicas tanto surrealistas como modernistas combina-se aqui com as idéias de (auto)sinceridade (esta também um *leitmotiv* na obra adiliana, embora com feições mais cultistas) e de identificação retroativa (como resistência contra uma realidade que desarraiga).

Se procurarmos uma entidade ou voz narradora que cria ficção no sentido tradicional, forçosamente nos veremos encaminhados para uma valorização negativa: simplista, ruralista-folclórica, *kitsch*, ridículo (no caso de Adília, além do *kitsch* e do ridículo, ainda teríamos de falar de pop, grotesco, etc.). Porém, achamos que a recepção mais adequada de *Fisteus*, como escrita terapêutica (tanto do Eu como da cultura galega), requer uma mudança paradigmática como aquela proposta por José Saramago: “a [...] aceitação muito consciente do papel do autor como pessoa, como sensibilidade, como inteligência, como lugar particular de reflexão, na sua própria cabeça” [16]. Tendo em conta a intencional confabulação de ética e estética, temos de fazer uma recepção na qual se substitua a poeta ao *lugar literário* porque o/a receptor/a não lê o poema ou romance, mas sim a poeta [17], uma vez que “um livro é acima de tudo, a expressão [do] seu autor”, é “o sinal de uma pessoa” [18]. Este processo é atradicional desde o ponto de vista narratológico e tradicional desde a perspectiva pós-moderna porque traduz, segundo critérios de (auto-) sinceridade e estilização vanguardistas, uma pessoa, uma psique, mantendo-se profundamente estético.

Esta é uma literatura incômoda, não só devido às suas provocações e subversões temáticas, mas também porque não é sofisticada, difícil, complexa, nem sequer divertida, segundo as exigências das normas do consumo institucionalizado. Permanece, inevitavelmente, o perigo de deslizar para o neofolclórico, embora o excessivo medo do folclórico também possa tornar inviável toda a procura de raízes culturais. O futuro desenvolvimento desta obra terá de mostrar até que ponto a autora se saberá esquivar aos três perigos que pairam sobre a literatura galega, como recentemente advertiu González: a provocação falsa, a dificuldade de relacionar tradição e modernidade e a produção para o consumo e a moda.

III

Enquanto Lupe Gómez nos oferece com *Fisteus* uma fervorosa defesa do rural galego que para alguns resulta anacrônica e desequilibrada, Adília Lopes desconstrói a consciência culta e pós-moderna de uma sociedade urbana na qual os ínculos/orgulhos nacionais já estão

desconstruídos e subordinados: “Portugueses: /gente ousada/gente usada // Brandos usos: /abusos grandes/e pequenos”^[19].

Além disso, a obra adiliana já se encontra bastante mais desenvolvida e diversificada, sobretudo no que diz respeito à intertextualidade culta e filosófica. Destaca-se um *leitmotiv* central: a dicotomia *entropia* / *desentropia*. Em “Memória das infâncias” (de *O decote da Dama de Espadas*) Adília Lopes advertia da indistingüibilidade entre verdade e mentira, entre o natural e o artificial: “ao descobrir a mistura/do doce de framboesa com o remédio/ficámos calados / depois ouvimos falar da entropia/ aprendemos que não se separa de graça/o doce de framboesa do remédio misturados”^[20]. Porém, a poeta nunca se conformara com este pecado original da consciência humana, inevitável caída de anjos que levantam os véus das aparências: “dedico-me em tudo desentropiar”, declara ainda em uma entrevista em 2001, e em *Florbelas Espancas* desenvolveu este motivo em um tom quase poetológico: “A segunda lei da termodinâmica / a lei leiteia / a seta do tempo / a serpente do Paraíso / a entropia / existe / mas também / o Novo Testamento / as sete artes / existem / para a contrariar / (desejo, logo sou / e não acabo de ser)”^[21].

A segunda lei da Termodinâmica, também chamada lei da Entropia, pode-se explicar, de forma simplificada, através do fato de toda a atividade na natureza ter uma direção: da concentração das coisas passa-se à dispersão, da ordem ao caos. Por isso, o conceito da entropia também se emprega como medida da quantidade de desordem em um sistema ou como medida da verossimilhança de um estado. A desordem sempre é mais verossímil do que a ordem. A nossa experiência quotidiana e pós-moderna confirma a aplicação dessa sentença teórica ao quotidiano. A desordem no nosso escritório ou na nossa mente, que tem de relacionar a Operação Triunfo com Virgínia Woolf, produz-se de forma automática, ou seja, para criar ordem sempre é preciso investir uma energia que nunca será reciclável. O trabalho destrói o mundo, destrói as certezas e as reduz a uma lógica difusa.

Neste poema, Adília Lopes opõe dois discurso conceituais e científicos a uma dramatização literária mitológico-classicizante e a outra bíblico-teológica, em suma, opõe a ciência à ideologia. O resultado é uma alteridade irreduzível (no sentido derridiano), um polisistema de lógicas contrárias, atravessadas por uma razão transversal que nasce do desejo

pós-colonial de subverter a lógica patriarcal (o falocentrismo). Este desejo é metafísico, e corresponderia à ânsia panteísta que liga Lupe Gómez à alegria e tristeza do mundo rural. Este desejo também é uma tentativa de evadir o caráter absurdo da existência, uma vez que o ateísmo científico não consola a angústia existencial. Só um teísmo/idealismo heteronormativo consolaria/desentropiaria – eis a mensagem que se repetirá e condensará em “Louvor do lixo” na fórmula dicotômica “o pó e o amor”^[22].

Entretanto, Adília Lopes também transfere esta lei suprema que governa o mundo para a consciência humana. A entropia psicológica perante um mundo no qual Marianna Alcoforado e Claudia Schiffer requerem atenção indiscriminadamente, no qual a erudição acadêmica precisa conviver com o universo pimba, criando módulos de transversalidade e fazendo um constante *remastering* da realidade. Neste mundo, Adília Lopes também é um heterônimo, uma estratégia no sentido de conter a dispersão (em um processo que posmoderniza a heteronímia pessoana).

Por isso, achamos necessário contrariar a afirmação de Elfriede Engelmeyer no epílogo à *Obra*, de que Adília Lopes estaria a “estetiza[r] e sacraliza[r] o seu quotidiano, colocar a vida antes da obra”^[23]. Embora esta afirmação seja correta desde um ponto de vista formal, pensamos que a atenção que tanto Adília Lopes como Lupe Gómez dedicam ao quotidiano, característica de tantas literaturas contemporâneas, tem um resultado diferente. Este aproximar-se-ia, antes, de uma indiferenciação entre vida e arte, já não no sentido da remodelação modernista e elitista da obra de arte total romântica, mas na sua versão democratizada e massificada.

IV

As obras das duas autoras representam, a nosso ver, a face mais interessante (polêmica) e inovadora (mais formal do que tematicamente) da poesia que se vai escrevendo, nos nossos dias, na Galiza e em Portugal. Ambas produzem um discurso que classificam como revolucionário – Lupe Gómez escreve em *Poesia fea*: “Creo na revolucion” e Adília Lopes, no prefácio a *A mulher-a-dias*, afirma que os seus textos são “políticos, de intervenção.” Trata-se de uma subversão do que é usualmente entendido e aceito como discurso e, para mais, um discurso poético no feminino. Que espécie rara de poesia ou voz feminina encontramos em poemas como

“quem fode / fode / fode / quem pode”^[24] ou “Quería ver poesía / chea de merda / e fun esa poeta maldita / chea de merda”^[25]?

Essas são vozes femininas e feministas diferentes, mas que ferozmente resistem ao abraço do pudor (aqui entendido como um sentimento de vergonha/mal-estar em relação à nudez ou à sexualidade ou em relação às normas sociais e literárias) sendo feminino e pudor conceitos tão, infelizmente, interligados quer na vida quer na arte que se vai fazendo, nos nossos dias, em ambos os lados do rio Minho, com especial destaque para a margem sul. Lembramos uma entrevista com Paula Rego – a pintora portuguesa cuja obra tem sido associada à de Adília Lopes, como se uma fosse a imagem e a outra a legenda – entrevista na qual ela define a mulher portuguesa dizendo que é a única que, na hora de ser atropelada por um automóvel, tem como principal preocupação, tapar as cuecas com a saia. O pessoal não é só político, mas também estético.

Adília Lopes e Lupe Gómez escrevem, ou *berram*, sobre o que se cala, desde os temas incômodos do sexo, a menstruação ou a masturbação, passando pelo amor, socialmente considerado um amor *menor*, pelas vacas ou pelo gato Guizos. A provocação do quotidiano e do autobiografismo, embora já tenha antecedentes sobretudo ao Norte do Minho, é levado até às suas últimas conseqüências.

As duas poetisas distinguem-se, contudo, pela forma como agem sobre o nosso pudor de leitora/es. A poesia de Lupe Gómez trabalha no sentido de anular esse mal-estar – Lupe reconcilia-nos com o sexo e a natureza, os quais associa ao grito, a expressão última do ser humano que finalmente se liberta de palavras: “Non creo que / o sexo / sexa unha necesidade / de rir del. / Está en nós / pra que berremos”^[26]. Já a poesia de Adília, pelo contrário, agrava esse mal-estar, ao servir o prato cru da falta de sexo, da castidade da mulher só, vulgo solteirona, que é, verdadeiramente, o último dos nossos tabus, aquilo que escapa aos ditames de uma sociedade na qual o sexo se banalizou e se tornou mais uma entre tantas convenções e pressupostos:

Não é verdade que tudo é relativo. Nem a teoria da relatividade ensina isso, mas eu conheço muito mal a teoria da relatividade. Acho que para foder é preciso ser linda como a Claudia Schiffer e inteligente como Einsten. Mas vejo nas

paragens de autocarros mulheres grávidas feias e com ar de burras e não penso que tenham recorrido todas à inseminação artificial^[27].

No prefácio de *A Mulher-a-dias*, Adília Lopes afirma ter retirado os poemas *doces, adocicados* que poderiam envergonhar a/os suas/seus leitora/es. As / Os leitoras / es de Adília serão, pois, uma espécie à parte, que se envergonha com o adocicado, mas que não tem vergonha do chocante e do brutal (que muitas vezes a poesia dela é). Ou seja, são leitoras/es moralmente desorientada/os, com o sentido da vergonha altamente equivocado...

Também Lupe Gómez, no livro *Poesia fea*, ameaça sacar as bragas nas editoras galegas que lhe permitem falar, em um verdadeiro atentado ao nosso *bem-estar* que começa nos títulos dos seus livros, como *Pornografía* (1995) ou *Os teus dedos na miña braga con regra* (1999). Quando Lupe Gómez escreve poemas como “Non quero/ unha poesía bonita/ opto por unha poesía fea”^[28] ou no prefácio a *Poesía fea* – “Eu son Lupe, unha puta na noite. Este libro titúlase Poesia fea contra o bonito, o doce, o suave. Contra o que non tén forza”^[29] – não podemos deixar de a ler como a resposta galega atual ao célebre suspiro de Rosalía de Castro, em *Follas novas*: “*Daquelas que cantan as pombas i as frores, / todos din que teñen alma de muller. / Pois eu que n’as canto, Virxe da Paloma / ai! de que a terei?*”^[30].

Em sentidos diferentes, mas ainda assim próximos, ambas seriam versões bastante mais realistas daquela *mulher liberta do futuro* que Real pretendia ver no ideal feminino da Blimunda, de Saramago^[31]. Esta literatura escrita por mulheres reflete sobre a noção de gênero, um feminino que, como a cerâmica, é construído e não adquirido, um feminino que deve existir enquanto reflexão sobre si próprio – leia-se, a propósito, o poema de Lupe Gómez, de título “Cerámica”: “Construímos o sexo / cos nosos dedos”^[32].

Em última análise, a literatura e a arte em geral, nos dedos de Lupe Gómez e Adília Lopes, são conceitos que vivem na e da corda bamba e nunca como definições estáticas/estáveis para nossa falsa comodidade. Neste sentido, revemos os verso de Adília Lopes: “a poetisa é a mulher-a-dias/arruma o poema/como arruma a casa/que o terramoto ameaça, a entropia de cada dia/nos daí hoje/o pó e o amor/como o poema/são feitos/ no dia a dia” e, mais adiante, “graças ao

amor e ao poema/o puzzle que eu era/resolveu-se/mas é preciso agradecer o pó/o pó que torna o livro/ilegível como o tigre”^[33]. O pó é necessário à função de mulher-a-dias, tal como é necessário à de poeta. O pó é o elemento que altera/desordena as coisas e existe, como o amor, ou mais que o amor, para sempre. Ambos existem no dia-a-dia e não em algum momento sublime, fora do tempo. É no combate incessante entre o amor e o pó, o belo e o feio, a ordem e a desordem, a arte e a vida, que a literatura encontra o seu (não) lugar.

“A mulher-a-dias sou eu, é qualquer pessoa”^[34] – podiam tê-lo dito artistas como Joseph Beuys, Ben Vautier ou Cindy Sherman. Será interessante pensar em Adília Lopes e Lupe Gómez como as mulheres-a-dias das literaturas galega e portuguesa. Aquelas que fazem o dirty job, aquilo que os outros não querem fazer, mas que tem que ser feito. As que estão na sombra, mas sem as quais a instituição não funcionaria. As que trabalham para permitir aos outros descanso. As que não têm medo de sujar as mãos. Tal como o pó, que nunca se limpa, mas que se vai limpando, também a revolução em literatura, como fica demonstrado, é algo que nunca se faz, mas que se vai fazendo, a cada livro, a cada verso.

Serão os textos destas duas autoras indícios válidos para uma percepção/escrita diferente da realidade literária (sempre que toda a apreensão humana do mundo for literalmente literária)? As exibições e alucinações lúcidas dos seus temas, sublinham que a identidade (aqui sobretudo de mulher) é um processo construtivista e sugerem uma série de hipóteses daí derivadas:

- que a leitura biográfica não pode ser separada da leitura literária (sendo a segunda mera metanarração da primeira) enquanto queiramos ler textos de autor/a e não vestígios arqueológicos pseudo-anônimos;
- que há uma poesia de mulheres (já assentada e quase normalizada, embora ainda não plenamente reconhecida nem canonizada além e aquém — Minho) que se forjou fora das verdades sectárias e falocêntricas;
- que esta poesia de mulheres sempre cria uma tradição estética diferente do cânone ou, até, da tradição androcêntrica quando não se apropria de elementos cuidadosamente selecionados do cânone patriarcal para reescrever o seu valor epistêmico;
- que esta escrita reclama, para a sua avaliação estética, uma sistemática plurinormativa (que ainda não existe).

É evidente que ainda serão precisas análises mais detalhadas, porém, e a modo provisório, constatamos que o êxito momentâneo das duas escritoras nos seus respectivos contextos se descreveria melhor a partir daquela aporia com a qual González, tão acertadamente, define a poesia galega de autoria feminina atual: “situación irresoluble e contra a parede entre o mito da normalidade, que pasa por esse (hiper)mercado, e o mito da vanguarda est/ética”^[35]. Esta afirmação tem sido feita a pensar nas difíceis estratégias de sobrevivência da cultura galega pós-franquista. Diríamos que a cultura galega se encontra como estirada em um triângulo politizado: entre uma poderosa hegemonia castelhana, um regionalismo redutivo que impõe a política europeísta vigente e uma mística independência, esta última entretecida com os mais variados desejos de integração na cultura lusófona. É a aporia do galeguismo atual: o antagonismo entre a inovação estética (indispensável para a contínua reinvenção de uma identidade) e o imperativo de normalidade (que inclui um pacto com o neoliberalismo globalizador a despesas da pureza do caráter e da qualidade culturais).

Só que esta aporia é hoje em dia inerente a todas as culturas, sejam minoritárias ou colonialistas. As culturas resolvem-na com diferente fortuna, pensemos só no caso da tão citada cultura dos Estados Unidos que se debate entre uma excessiva produção de massas normalizadora e, até, globalizadora, e uma vanguarda apenas visível. No caso português, observa-se, pelo contrário, um certo equilíbrio, embora precário: enquanto o sistema e a opinião pública continuarem a ter uma recepção benévola de inovações e experientalismos, a pressão niveladora dos meios de comunicação comercial, a entrada do livro no hipermercado e a malograda política de educação pós-revolucionária manter-se-ão nos limites do esteticamente suportável. A cultura galega precisa se universalizar. A portuguesa, arraigar-se e resistir à tentação do *Além*, entregando-se mais ao *Aquém* única via para fazer esquecer a miragem da *hiperidentidade* e criar um novo “mito da normalidade / vanguarda estética”.

O paralelismo com as técnicas surrealistas é capaz de ser decisivo para a interpretação destas autoras. Não se trata, evidentemente, do surrealismo no seu significado mais restrito. Porém, a escrita terapêutica e heteronímica que confabula ética e est/ética enfim, traz consigo a subversão das falsas fronteiras (o que não quer dizer diferenças entre o público e o privado, entre o oral e o escrito, entre o campo e a cidade, entre o feminino e o masculino, entre o silêncio e a

palavra, entre o individual e o coletivo, entre o eu e a polifonia. Nestas duas obras trata-se, reinventando as palavras de Breton, de dar expressão verbal, como se fosse em um automatismo psíquico, ao verdadeiro funcionamento da mente/consciência humana (e feminina em especial) e cartografar/desentropiá-la. O questionamento de normas (literárias, sociais, identitárias, etc.) nas duas obras corresponderia, assim, à idéia de que as palavras que dizemos e as imagens que criamos, mais do que exprimir o que pensamos, condicionam a nossa expressão. Tanto o reducionismo adjetival e verbal de Lupe Gómez como o analogismo relativista de Adília Lopes são vias para reduzir/subverter a bagagem cultural e coletiva dos signos – para reinventar a verdade da raiz no caso Gómez ou para desentropiar/subverter a multiplicidade de significados totalitários no caso de Lopes. Ambos são, também, processos de procura de identidades transversais.

E quem desconhecendo-as, seria capaz de distinguir/identificá-las?

*Xá está bem de tanta asepsia
tanta limpeza, tanta parvada.*

*Desconfio
de quem escrebe
dereito
por liñas dereitas
Já chega de tanta assepsia,
tanta limpeza, tanta parvoíce.*

*Desconfio
de quem escreve
direito
por linhas direitas*

[1] FERNÁNDEZ, Helena González. Mulleres e ficción en Galicia ou a necesidade de superar os estados carenciais. In: *Doce ensayos alrededor de Virginia Wolf*. Compostela: Sotelo Blanco, 2003. p. 45-60. (no prelo)

[2] LOPES, Adília. *Escrever é um prazer, é como resolver um mistério*. Público, 1993. (entrevista)

[3] GÓMEZ, Lupe. *Poesia fea*. Compostela: Noitarenga, 2002. p. 7.

[4] Esta obra suscitou polémica devido aos seu método pouco convencional (encarregou-se a um elenco de 47 pessoas de procedência diversa a seleção e o comentário de um poema), devido à inclusão de autoras/es ainda não ratificadas pelo sistema (a própria Adília Lopes) e ao fato de tentar institucionalizar a opinião, aliás já bastante estendida, de o

século XX ter sido o momento culminante da lírica portuguesa. Além disso, houve autores que se queixaram amargamente por não terem sido incluídos (p. ex. Manuel Alegre).

[5] GÓMEZ, Lupe. Op. cit. p. 93.

[6] Id. Ibid. p. 8.

[7] Id. Ibid. p. 66.

[8] Id. Ibid. p. 11.

[9] LOPES, Adília. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2000. p. 391.

[10] Podíamos acrescentar a este jogo de espelhos outros níveis metaliterários: Adília-o-projeto-de-reciclagem-do-discurso-po(i)ético e Adília-o-projeto-de-reinvenção-da-poesia-de-mulheres.

[11] LOPES, Adília. *A mulher-a-dias*. Lisboa: & etc, 2002. p. 5.

[12] GÓMEZ, Lupe. *Querida Uxía*. Zaragoza: Ala Delta, 2002. p. 22.

[13] PEDREIRA, Penélope. Um ruralismo simplista. In: *O xinasio de academo*. Página pessoa de Manuel Forcadela. Disponível em: <http://www.ctv.es/Users/mforca/Revista>. Acesso em: 04/04/2003. Seguindo uma indicação de Araceli Herrero, o nome seduz-no a pensar em um pseudônimo e o estilo, talvez erroneamente, lembra-nos uma voz masculina, se calhar até a de um escritor galego.

[14] Tanto neste aspecto como também na ausência de pudor entrevê-se uma assombrosa proximidade entre Lupe Gómez e a poeta brasileira Olga Savary.

[15] GÓMEZ, Lupe. *Fisteus era un mundo*. Vigo: A Nosa Terra, 2001. p. 245s.

[16] SARAMAGO, José. In: REIS, 1998, p. 97.

[17] Idem.

[18] Id. Ibid. p. 98.

[19] LOPES, Adília. Op. cit. p. 417.

[20] Id. Ibid. p. 107.

[21] Id. Ibid. p. 403.

[22] LOPES, Adília. *Mulher-a-dias*. p. 13.

[23] ENGELMEYER, Elfriede. Posfácio. In: LOPES, Adília. *Obra*. Lisboa: Mariposa Azul, 2001. p. 469.

[24] LOPES, Adília. Op. cit. p. 357

[25] GÓMEZ, Lupe. Op. cit. p. 61.

[26] Id. Ibid. p. 41.

[27] LOPES, Adília. *Obra*. p. 437.

[28] . GÓMEZ, Lupe. *Poesia fea*. p. 97.

[29] . CASTRO, Rosalía de. *Follas novas*. Vigo: Galáxia, 1993. p. 117

[30] . REAL, Miguel. *Narração, maravilhoso, trágico e sagrado em Memorial do Convento de José Saramago*. Lisboa: [s.e.], 1995. p. 66

[31] . GÓMEZ, Lupe. *Pornografia*. [s.l.]: @ Lupe Gómez, 1995. p. 15

[32] . LOPES, Adília. *Mulher-a-dias*. p. 13s

[33] . Id. Ibid. p. 5

[34] . FERNÁNDEZ. Op. Cit

[35]

WELSCH, Wolfgang. *Ästhetisches denken*. Stuttgart: Reclam, 1993. p. 206. Os critérios de valor que possamos aplicar neste tipo de recepção crítica dissipam-se, indispensavelmente, em uma aporia derridiana, mas pelo menos evitamos o totalitarismo textualista (*il n'y a rien dehors du texte*).

**“Nem todos somos humanos”^[1] – os modelos de construção pessoal
em *Missa in Albis*, de Maria Velho da Costa**

Ângela Fernandes
Universidade de Lisboa

O romance *Missa in Albis*, de Maria Velho da Costa, organiza-se como uma pluralidade de vozes narrativas que confluem na evocação de uma história de vida cujo núcleo se revela como a busca continuada de uma identidade pessoal. No entrelaçar de variadas perspectivas e diferentes modos de contar, descortina-se a vontade persistente de compreender a forma como a protagonista, Sara, constrói para si uma identidade e como as restantes personagens (também ocasionalmente narradores) se envolvem nesse mesmo processo. O meu objetivo será analisar esse percurso de construção pessoal observando as diferentes estratégias de descrição de identidades desenvolvidas ao longo da narrativa, de forma a perceber como estratégias mais previsíveis, como sejam a evocação das origens familiares e do contexto geracional, se articulam afinal com procedimentos de auto-invenção assentes no confronto com os outros – outros tempos, outros entendimentos da vida e da arte, outras pessoas, outros seres. A propósito deste segundo tipo de estratégias inventivas, procurarei sublinhar a importância da noção de pessoa humana, que acompanha, como idéia geral mas imperativa, as diversas tentativas de compreensão das histórias das pessoas singulares.

A escrita da história de Sara surge desde o início como resultado de um esforço conjugado de recuperação ou reconstrução da memória pelos diversos narradores-escritores, sendo que esse esforço os leva, por vezes, a enfatizar a diferença entre as imagens do passado da evocação e do presente da escrita. Logo nas primeiras páginas do romance se encontra um passo significativo da aproximação entre essa pluralidade de vozes narrativas e o procedimento de rememoração nostálgica:

Escuta a deflagração que nos propomos e que há-de provir de algum nexó fechado, uma retórica dos interiores repulsivos que nenhum passeio público ou solitário redimiu. [...] O épico nos espera, lírico, danado. [...] Pois não vimos de um tempo em que se morria de amores e de cavernas pelo peito? Então tudo era mais íntimo e cruel e o desgosto e a

culpa não podiam ser trivializados.^[1]

São recorrentes em *Missa in Albis* estas referências ao tempo passado, olhado como uma espécie de local longínquo, mas circunscrito – um universo tido como tão distinto do presente, mas que progressivamente se vai revelando e tornando, talvez, mais compreensível. Dessa evocação retrospectiva destacam-se frases como “nesses anos todos trazíamos no peito uma planta carnívora, um regicídio e um poeta alcoolizado”(p. 124), ou ainda “Eles têm razão, somos crias da última geração que se quis grotescamente épica e apenas deixou cicatrizes de sabradas na calvície das terras, e *recuerdos* venéreos como tu e eu” (p. 406). Daqui se percebe como esta geração se vai apresentando essencialmente enquadrada nesses “anos sessenta, tão felizes” (p. 231), embora as lembranças recuem um pouco mais atrás e as referências aos diferentes destinos cheguem ao presente dos anos oitenta, e como, ao mesmo tempo, essa geração constrói a sua unidade (e a sua identidade) também por confronto com passados mais remotos – com outra geração sua geradora.

Em *Missa in Albis*, a consciência de que a história contada espelha os traços de *um tempo* e de *uma geração* alia-se, assim, ao próprio processo narrativo e ao jogo de revelações em que assenta a estrutura da intriga principal, ou seja, a história de Sara. O conhecimento do passado não testemunhado, ou mais precisamente das *origens*, afigura-se pois como modo privilegiado de aceder à identidade pessoal, domínio em que as relações de filiação desempenham um papel decisivo. O único narrador dessa geração anterior é Xavier de Sousa, o presumível pai de Sara, que em longa carta fragmentada, enviada do exílio em Timor, no início dos anos quarenta, vai revelando à filha a sua versão sobre o nascimento dela. Contudo, a credibilidade (e mesmo a autenticidade) da narrativa de Xavier joga-se no confronto com outros relatos contraditórios, pelo que permanecem as dúvidas e as hesitações quanto aos verdadeiros pais de Sara. Irresolúvel o mistério das origens desta vida, resta tentar compreender o seu percurso, ou o seu destino, mas também aqui a interpretação do viver singular não se afigura fácil. Mais do que recontar, haverá que construir, ou melhor, inventar – e daí a teia de inventores que se propõem esclarecer esta história. Como admite Martim, a dado passo, invertendo o título de Pirandello: “Devemos ser seis ou sete autores à procura de uma personagem” (p. 259).

Com efeito, são diversas as vozes que reconstroem a vida de Sara, e que a pouco e pouco vão ganhando rosto: os amigos Doroteia e Martim, o marido Aleixo, o cunhado Salvador, o

amado Simão, para além do pai Xavier de Sousa, na já referida epístola. Todos eles se apresentam como escritores profissionais, ou pelo menos habituais, e parecem competir entre si quanto à versão mais fiel. Contudo, na arquitetura do romance favorece-se precisamente a confluência de todas essas vozes, as quais se revelam maneiras diferentes de inventar um passado nebuloso, talvez esclarecível na própria confusão da teia de narradores. Não há dúvida de que os vários modelos de escrita são deliberadamente ensaiados, numa organização caótica que se presume iluminadora. A este propósito, conclui Simão:

Um livro nunca é pleno terror. [...]

A voz de Doroteia não convém numa luxúria de palavras que me lembra Sara sem me a restituir.

Mais confio em Martim porque ele amava o meu amor por ela. Teodora mente de uma maneira previsível por milhões, em que tudo é provação e felicidade possível.

Ou tomarei eu a fala.

Ou Sara.

Confundir é a única regra que convém, segundo o entendimento que tiverdes. (p. 124-5).

No limite, estes diversos contadores de uma mesma história confluem ao gesto unificador de Sara, “a que muda de nomes” (p. 15), como se alerta de início, e que está fadada para ser escritora, como vaticina Simão: “Um dia vais escrever, Sara”, ao que ela replica: “Só porque gosto dos nomes sonoros das coisas? Ora, toda a gente é escrevente.” (p. 208). Esta atenção aos nomes das coisas, ou à linguagem em que as coisas se dizem, parece ser partilhada pelos diversos narradores conscientes da sua tarefa. Por exemplo, a propósito da dificuldade de contar esta história, alerta Martim que “Não há linguagem para certas inclinações ou afinidades.” (p. 34). Ainda assim, todos tentam dizer quem foi Sara, explicar a sua vida e a sua morte.

Como referi inicialmente, essa explicação apoia-se de forma mais evidente numa estratégia de descrição do universo familiar e geracional da protagonista, mas não se esgota aí. O sentido possível para o percurso de Sara vem a revelar-se paulatinamente, por um lado, na unidade que a sua marca autoral confere ao todo romanesco, e por outro, na recorrência do tópico do confronto com as maneiras habituais de dar sentido à vida humana. Se o primeiro aspecto parece relevar principalmente de uma estratégia de composição artística, já o segundo se terá que entender no âmbito da discussão latente entre os modelos convencionais de conferir sentido às existências humanas e o esforço de asserção de identidade protagonizado por cada indivíduo. Por

consequente, parece-me que em *Missa in Albis* a invenção da identidade da protagonista está claramente associada à questionação da alteridade, entendida quer enquanto conjunto de regras mais habituais de representação e entendimento do mundo (e daí a importância do problema da escrita neste romance), quer enquanto modelo de pessoa humana, forjado na comunidade, e face ao qual cada indivíduo necessariamente se mede na definição de si mesmo.

No que respeita ao jogo autoral, é a própria protagonista que se afirma, ao concluir, na última frase do romance, “Sara escreveu então a palavra [...] fim”(p. 465). Contudo, poder-se-á descortinar esse mesmo gesto unificador no modelo de organização geral do romance, acima da pluralidade de narradores, e mesmo da descontinuidade da história evocada. Com efeito, *Missa in Albis* estrutura-se explicitamente em analogia com os momentos organizadores do ofício litúrgico cristão, como se verifica desde logo pelo elenco dos títulos das diversas seções: “Paramento” (p. 7), “Preparação para o Sacrifício” (p. 19), “Instrução” (p. 121), “Homilia” (p. 155), “Oblação” (p. 183), “Consagração” (p. 333), “Comunhão” (p. 425), “Acção de Graças” (p. 443). A missa surge, portanto, como o modelo global de apresentação da história de Sara – história que assim poderá ser lida em confronto com a preparação de Cristo para o sacrifício, que a celebração eucarística evoca. Sara, a personagem central, dita já falecida por diversos narradores, aparece deste modo como uma espécie de mártir, vítima não só das suas origens incertas e dos seus relacionamentos conturbados, mas principalmente do seu esforço de se definir por desafio aos princípios consignados nos rituais da fé e da arte.

A citação da eucaristia, que aqui pressupõe o apelo à fé, mas também o distanciamento irreverente face ao ritual, conjuga-se então com o processo de escrita do romance e com a função dessa escrita na auto-invenção de Sara, continuamente oscilando entre a obediência e a fuga aos princípios clássicos de unidade e verossimilhança. Esta hesitação surge exacerbada num episódio particular, já do final da história, em que de novo se faz apelo ao ritual da missa católica: refiro-me à “comunhão sacrílega” de Salvador na igreja dos Mártires (p. 388), numa “missa das sete”(p. 398). Nesta celebração, Salvador substitui Simão na experiência instigada por Hermínio Salgado, que afirmara: “Interessa-me ver o efeito de um sacrilégio em que não se acredita”(p. 399). Note-se como este desafio antecipa a reação de Sara quando, na derradeira agonia, pede a extrema-unção e depois observa “Quis ver o efeito de um sacramento em que não acredito” (p. 458). Ambas as formulações encerram um paradoxo, já que, se não se acredita, se não há fé, deixa de

ter sentido tanto a noção de sacramento, como a de sacrilégio, ou de heresia. Contudo, o paradoxo desta declarações vem traduzir precisamente a contradição latente na história de Sara e do seu tempo, evidência da diluição da fé, mas não da culpa. Como assinala Helena Buescu, na sua recensão desta obra, *Missa in Albis* é afinal um romance “sobre a culpa (que talvez todos tenham e reconheçam) e a tentação (que até alguns possivelmente inventem)” ^[2].

A verdade é que, na sequência deste episódio da comunhão sacrílega, Salvador adoece, restabelecendo-se ao que parece apenas depois da intercessão de Martim, que, a pedido de Sara, replica a comunhão nos Mártires, mas com fé. Em certa medida, parece ser Salvador, antes de Sara, o mártir do sacrifício comum, coletivo, de uma geração que assim se conta em gestos extremos cujo sentido nem sempre parece descortinar. Daí a importância do relato; como diz Doroteia a determinado passo, o fundamental é ir contando, construindo o passado possível no presente hostil: “Lá iremos, como se diz de sinuoso caminho; afixemos a máscara do relator que progride. Não é fácil, por causa do que sabemos agora; essa geração, que era só dramática, começou a ser trágica: alguns deram em morrer mal”(p. 291). Ora, Sara é aqui o paradigma deste “morrer mal”, em degenerescência auto-infligida, segundo diz Aleixo: “aquelas coisas saíam dela contra ela, como as personagens de uma noveleta medonha” (p. 431). Como sempre, nesta etapa derradeira, Sara inventa-se, cria-se – e isto apenas porque a invenção é um gesto possível aos humanos, talvez mesmo o gesto que define cada ser enquanto pessoa. Como proclama também Aleixo, “o homem é o único vivente indeterminado porque lhe cabe a ele criar o que falta criar”(p. 431-2).

Ora, ainda que os processos de criação sejam centrais nesta história, a capacidade demiúrgica dos humanos não constitui propriamente o traço central da continuada referência às pessoas em *Missa in Albis*. A menção à categoria geral dos *humanos* é recorrente, e a noção parece decisiva em diversos momentos, como quando Martim, após ter conversado longamente sobre Sara com Aleixo, suspira: “Estava esgotado. Há muito que não me batia por pura lealdade não a uma ideia, ou a um cargo, mas a um ser humano” (p. 397). Os vários narradores falam reiteradamente de indivíduos como o “outro ser humano”(p. 89) e da sociedade como o “grupo humano” (p. 192, 242), mas na verdade a definição de humanidade fundamenta-se, as mais das vezes, no confronto com as características dos *outros* seres vivos, estes considerados

positivamente por se mostrarem e se entregarem de forma livre, imediata, sem constrangimentos ou convenções. Sara chama mesmo “fala dos animais” (p. 59, 323) aos enunciados mais insólitos e inesperados proferidos pelas pessoas que, perdendo o seu habitual autodomínio, revelam uma “expressividade certa, íntima” (p. 59). A invenção (e a expressão autêntica) de si mesmo parece, pois, estar ligada a uma espontaneidade peculiar, que as convenções do viver social tendencialmente apagam em cada indivíduo. Curiosamente é Saul Mendes, o sinistro padrasto de Sara, também apelidado de “besta humana” (p. 223), quem alerta para o convencionalismo da existência dos humanos, numa réplica mordaz a uma observação de Martim sobre a naturalidade da sua ascensão na hierarquia militar: “Nada é natural, meu rapaz, principalmente na alma humana, que segue a lei da matilha em vez da da alcateia. Mas vocês é que sabem de humanidades.” (p. 262-3). Esta identificação do grupo humano à matilha, e por consequência, das pessoas aos cães que se reúnem e treinam para atingir objetivos comuns (como uma boa caçada) vem sublinhar a face convencional da vida humana, inerente ao trato social assente em interesses partilhados.

No entanto, nesta história, os animais, e em especial os cães, aparecem principalmente como símbolos de autenticidade natural (consubstanciada em gestos como a abnegação, a lealdade, o amor) – uma autenticidade perdida pelos humanos, e ainda assim, considerada típica da humanidade. Daí as observações aparentemente contraditórias de Xavier ou de Sara a propósito da humanidade dos animais e da falta de humanidade das pessoas. Diz Xavier a respeito da sua cadela Zorra: “os animais são como os humanos: que tanto mais amam quanto mais oferecem padecer” (p. 128), proclamando pouco depois, “eu não sou crente, Filha, nem na humanidade dos homens, quanto mais de sua divindade. Creio tão somente [...] que há na Natureza forças toscas sopradas de algum alto Espírito; das quais não menos tosca é a besta humana, irredimível, que qualquer cão ama melhor que os homens. Que qualquer homem.” (p. 132). É esta mesma a posição adotada por Doroteia quando procura justificar a sua falta de interesse pela própria mãe, afirmando: “Não é desumanidade; Sara dizia, a propósito da inteligência compassiva de Cão, que nem todos somos humanos. Há bichos mais pessoais.” (p. 175).

Neste universo paradoxal em que os animais são os mais humanos e em que, por isso mesmo, se espera que as pessoas sejam mais como os animais, interfere ainda, em eco, a imagem

das deformidades físicas e mentais de personagens como Sixto, o irmão mais novo de Simão, ou Ema, a tia, talvez mãe, de Sara. Parecem ser eles os verdadeiros exemplos de inocência e autenticidade, precisamente porque encerram o mistério da sua diferença e da sua mudez – ao mesmo tempo que, sendo pessoas, obrigam à conjectura de uma explicação das suas origens, ou seja, à *invenção* de uma identidade *humana*. Ora, o enigma de Ema, que implica igualmente o enigma da identidade de Sara, constitui em *Missa in Albis* o paradigma dessa humanidade por inventar, e por isso a invenção toma como ponto de partida uma pessoa que guarda “olhar de animal” (p. 86), mas cujo nome, em tétum, “quer dizer *gente, todos, pessoa humana*” (p. 297).

O confronto deste paradoxo de Ema com os diversos modos de invenção de identidades ensaiados neste romance permitirá concluir como aqui se figura o problema maior que, para cada pessoa, poderá significar a tentativa de se construir como ser humano, quando a própria noção de humanidade se mostra tão difícil de determinar e de descrever. Esse esforço de descrição da humanidade possível dos humanos constitui precisamente um dos traços éticos mais visíveis na construção artística de *Missa in Albis* – em consonância, aliás, com o que da obra de Maria Velho da Costa dizia Manuel Gusmão, num depoimento recente: “a literatura, ou seja, a poesia que são as suas narrativas, a invenção de figuras e de vozes, é um modo ético de nos irmos fazendo humanos.”^[3] Na plural confluência de modelos de invenção pessoal, o apelo à noção geral de humanidade permite, no limite, a reflexão sobre os princípios maiores que podem dar sentido a cada processo de invenção individual, ou seja, que podem justificar cada vida humana.

[1]

Cito a partir da primeira edição do romance: COSTA, Maria Velho da. *Missa in Albis*. Lisboa: Dom Quixote, 1988. Deste ponto em diante, será indicado apenas o número das páginas.

[2]

BUESCU, Helena Carvalhão. *Missa in Albis*, de Maria Velho da Costa. *Vértice*, n. 10, p. 85, jan. 1989.

[3]

GUSMÃO, Manuel. Uma obra que co-move o viver. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*. n. 825, p. 10, ano XXI, maio 2002.

Nascimento da Poesia^[1]

Annabela Rita
Faculdade de Letras da
Universidade de Lisboa

Em trabalho anterior, procurei demonstrar que “A casa do mar”, sugere-se como uma visita guiada a uma casa sobre a praia, assume progressivamente uma dimensão simbólica, fazendo o leitor realizar um percurso de conhecimento sobre o conhecimento. No final, o (re)conhecimento de uma unidade universal surge como uma epifania que constitui o leitor em iniciado.^[2]

É possível, no entanto, *particularizar e especificar esse conhecimento*, encarando-o como *estético*, pelo que será este o meu objetivo aqui.

Se “A Casa do Mar” põe em cena, simbolicamente, um *conhecimento estético*, é natural que a sua problemática central seja o processo criativo, a transformação estética. E, como ela implica na velha dicotomia entre o *velho* e o *novo*, também é lógico que a *citação* seja estratégica para ela. Vejamos como.

Em um texto cuja estratégia comunicativa passa pelo recurso ao simbolismo, indiciado por expressões do tipo “como se [...] fosse outra coisa” (p. 65), a citação ocorre na sua modalidade mais sutil e delida, com jeito de *fantasma*.

Apesar disso, talvez se possa reconhecer um discurso legitimador e teorizador subsumido nessa tessitura intertextual.

Em primeiro lugar, a citação explica-se pela própria humanidade.

Sendo a humanidade marcada por um percurso caracterizado pelas relações civilizacionais e culturais que desenvolve com a natureza, quando, no início do conto, se afirma: “E, de norte a sul, ao longo das areias, correm três linhas escuras e grossas de algas, búzios e conchas, misturados com ouriços, pedaços de cortiça e pedaços de madeira que são restos de bóias e de barcos”. (ACM, p. 60).

É essa a história que se sinaliza, uma história que permite interpretar os “pedaços” como *restos*, evocando os barcos e, com eles, as viagens, das eufóricas às disfóricas, exploratórias, turísticas, etc., assim como a arte que as consagra (a épica, a trágico-marítima, etc.). História que

mantém, afinal, a humanidade no limiar que a praia representa, lugar entre plena natureza e a sua transformação pelo homem, entre o conhecido e o desconhecido, entre mar e terra, masculino e feminino.

A história dota, pois, a humanidade de uma *memória* que lhe permite *reconhecer*, através do *fragmento*, uma possível totalidade original, ou a sua própria renovação “Todos os dias a renovam.”, (ACM, p. 62). Mas essa memória coletiva também explica que o reconhecimento possa ser quase inconsciente, esfumando o original: “Sobre a areia molhada que a maré cheia alisou o poisar das gaivotas deixa finas pegadas triangulares, semelhantes à escrita de um tempo antiquíssimo”. (ACM, p. 60)

A semelhança entre as pegadas, fugazes sinais de passagem natural, e a escrita antiga, sinais aspirando à perenidade comunicativa, parecendo anular a diferença radical, cria um efeito de sobreposição e de fantasmização mútua: as inscrições oferecem-se na sua duplicidade de *rastos* e de *signos*, de fugacidade e de perenidade, valendo por si, na sua apresentacionalidade instantânea, por serem *vistos*, mais do que por serem *visíveis*. É uma observação que as identifica, distingue, assemelha, faz significar e existir para mim, leitora, para sempre, mas só no exato instante em que as vejo. Como cada gesto, acontecimento, indivíduo e objeto pode evocar um seu homólogo nos múltiplos tempos passados, também ele rasurado na memória consciente: a citação é um processo eminentemente cultural, e talvez seja o seu maior protagonista.

No limiar textual, aqueles dois períodos funcionam como advertência de leitura, indicação sobre o modo como me vai estimular a memória: certos *pormenores* provocarão em mim um efeito de reconhecimento difuso, uma impressão de familiaridade que favorecerá a busca mnésica e o encontro esclarecedor e pacificador, como se todo o texto fosse

o interior de uma tília onde palpitam miríades de folhas verdes cujo reverso é branco e que batem como pálpebras, ora revelando ora escondendo o interminável brilho dos olhos magnéticos, verdes, cinzentos, azuis e desmesurados como mares. (ACM, p. 68)

É uma estética do *detalhe* que se anuncia, do *detalhe transitando em citação e em reconfiguração*. E trata-se de uma estética *moderna*, como o afirmam, citadas no centro da sala

de jantar, as maçãs que Cézanne elegeu para simbolizar e “deslumbrar” Paris ^[3] e que Picasso (*As maçãs*, s. d., p. ex.) e tantos outros aceitaram como tal:

No centro da mesa há um fruteiro redondo onde as maçãs vermelhas se recortam sobre a madeira escura e contra a cal da parede. Polidas e redondas as maçãs brilham e parecem interiormente acesas [...]. ^[4]

Delas, dizia o pintor:

[...] postas em evidência pela luz, sobre pratos de porcelana ou toalhas brancas, são lançadas sobre a tela com traços grosseiros e a tinta é espalhada com o polegar. De perto, vê-se apenas uma desordem caótica de vermelhos vivos e amarelos, de verdes e de azuis. Mas, vistas a uma certa distância, transformam-se em frutos ótimos e suculentos, que despertam o apetite. E, de repente, apercebemo-nos de verdades novas, até então desconhecidas: tonalidades estranhas, mas reais, manchas de cor de uma originalidade única, sombreados ao longo dos frutos sobre uma toalha branca, mágicos devido à sua coloração azulada quase imperceptível – tudo isto transforma estas obras em autênticas revelações [...]. ^[5]

Mutatis mutandis, esta descrição dá conta do que acontece com o texto de Sophia, no qual me sinto conduzida para uma revelação final, percepção que me obriga a uma leitura retrospectiva durante a qual reconheço várias evocações pictóricas, esquivas a uma primeira leitura.

No centro do jardim Zen que é toda a casa, a *natureza-morta* à Cézanne talvez sugira esse *banquete* que se subsume no ato de criação artística, como no de leitura.

À partida, “A casa do mar” lembra uma tradição literária que privilegia a *casa* como cenário da ficção, espaço simbólico de ocorrências que as legitima e dramatiza, inscrevendo-as, por extensão, no espaço coletivo do país.

“A casa do mar”, ao lado de outra, contígua no volume de contos, “Silêncio”, surge em díptico justificado pela *harmonia* e pela *atenção* às coisas (“A casa está atenta a cada coisa.”, ACM, p. 62) ou das coisas (“As coisas pareciam atentas.”, S, p. 49), mas, mais do que isso, unido pelo “como se” que sustenta retoricamente a arquitetura textual. O “Silêncio” e “A casa do mar” constituem, assim, dois desenvolvimentos ficcionais divergentes potenciados pelo que os une e assemelha.

Ambos os contos encenam o encontro da palavra com a imagem, da literatura com a pintura, através da *evocação* sempre transformadora e sutil.

No caso de “Silêncio”, esse desenvolvimento conduz ao encontro com o seu oposto: o *grito*. Grito que, como já tive oportunidade de demonstrar, vocaliza e efabula o de E. Munch (1893), finissecular, agônico, explosivo. [\[6\]](#)

No caso de “A casa do mar”, conduz ao encontro do *conhecimento*, ou, mais especificamente, do *conhecimento estético*, através de reflexos fragmentários de uma sua figuração mítica e pictórica: Vênus.

Antes desse encontro com a figura que ofereceu a Páris o prêmio da Beleza, há outro, com o cenário onde ela merece aparecer. Observêmo-lo.

Entre mar e terra, na praia, a casa está rodeada de dunas e de um jardim que “avança” por elas e se confunde com elas (ACM, p. 61): um jardim de areia e pedra (“os pilares de granito que marcam os seus limites”, ACM, p. 61) que acolhem e refletem a sua tranquilidade.

Tudo acaba por formar uma unidade “elementar” que nenhum muro ou parede secciona, “como um jardim Zen” (ACM, p. 71). Do exterior ao mais íntimo lugar da casa: o quarto, “também um lugar de contemplação” (ACM, p. 71).

E tudo “está atento, [...] imóvel” (ACM, p. 71), expectante, repercutindo em mim essa mesma expectância, amplificando-a com a redundância.

Tal como em “Silêncio”, o acontecimento esperado será o da *evocação* pictórica.

Evocação preparada por um crescendo aproximativo.

Primeiro, chego à sala onde “reinem as fotografias”: “Cercadas pelas molduras de prata, ora ovais, ora redondas, ora rectangulares, as fotografias estabelecem, dentro do tempo, outro tempo, e dentro da casa, outras casas e outros jardins.” (ACM, p. 64)

Casa habitada pela memória de outras, como o texto, de tudo aquilo que eu conseguir recordar.

Depois, numa das fotos, “ao fundo, [...] o quarto onde o rosto emerge branco da sombra, enquanto o espelho, ao fundo, mostra o outro lado do perfil” (ACM, p. 65): o espelho, como a fotografia, mostra sempre um *outro* semântico, uma perspectiva de um original fixado na “veemência do instante objetivo” e perdido dele. É uma *teoria* da citação: reflexo de um reflexo

de um suposto original perdido. Perspectiva sucessiva e vertiginosa, como um túnel temporal: casa, quarto, fotografia, corredor, quarto “ao fundo”, espelho “ao fundo”. Nesse *diferimento*, é também uma teoria da imagem estética, metamórfica e nostálgica de um modelo que lhe configura o cânone ideal.

A foto, esse documento do que só foi um instante, monumento à fugacidade, equaciona, assim, a problemática da transformação artística, tensa entre continuidade e a descontinuidade que a constitui.

No jardim Zen que, do exterior, se repercute no interior, continuando-se no lugar mais íntimo da casa, pontoadado a ouro por “reflexos vagabundos” (ACM, p. 67) do que o excede, como qualquer objeto artístico e à semelhança da minha memória, “uma nuvem de fumo azul sobe muito lentamente” (ACM, p. 67), conferindo-lhe a natureza de *templo*. E, como em um templo, *celebrando* um acontecimento que gestos rituais “todos os dias [...] renovam” (ACM, p. 62). Esse é o quarto onde “se vê o brilho vivo que navega no interior da sombra” (ACM, p. 68): o lugar da revelação.

O primeiro sinal desse acontecimento é uma comparação suspeita: “O quarto tem algo de glauco e de doirado como se nele morasse uma mulher de olhos verdes e cabelos loiros, leves e compridos, de um loiro brilhante e sombrio [...]”

Uma mulher cujas “mãos, macias como pétalas de magnólia, alisassem e torcessem longas madeixas de cabelo denso como searas e leve como o fogo” (ACM, p. 68).

É um enigma proposto que só o final do texto, após confrontar o *conhecimento superficial* com o *reconhecimento epifânico*, o único genuíno, esclarece, exemplificando e demonstrando este último em “exaltação e espanto”, quando a identidade “emerge e mostra seu rosto e sua evidência” (ACM, p. 71) através do que a rodeara originalmente:

Pelo gesto de dobrar o pescoço e de sacudir as crinas, as quatro fileiras de ondas, correndo para a praia, lembram fileiras brancas de cavalos que no contínuo avançar contam e medem o seu arfar interior de tempestade. O tombar da rebentação povoa o espaço de exaltação e clamor. No subir e descer da vaga, o universo ordena seu tumulto e seu sorriso e, ao longo das areias luzidias, maresias e brumas sobem como um incenso de celebração. (ACM, p. 72)

A mulher fantasmaticamente pressentida no início, depois suspeitada nos “gestos [de dança que] deslizam entre o animal e a flor como medusas” (ACM, p. 70), fragmento enigmático, encontra-se, então, com o seu contexto na minha memória, esclarecendo-se por fim: a identificação das ondas com cavalos sacudindo as crinas, evoca, irresistível, o quadro *O Nascimento de Vênus* (c. 1636), de Nicolas Poussin (1594-1665), também conhecido por *Triunfo de Neptuno e de Afrodite* ou apenas por *Triunfo de Netuno*, e, no caso específico dos cavalos brancos, *Os Cavalos de Netuno* (1892), de Walter Crane (1845-1915).

De imagem para imagem, do pormenor para o conjunto, na arte, como na minha memória, os pormenores alteram-se como figuras dessa *dança* aqui evocada que a modernidade consagrou com Degas, Matisse, Picasso e outros, mas o efeito de conjunto, impressivo, permanece e resiste à metamorfose, garantindo o reconhecimento.

No quadro de Poussin, levada para terra em um carro de quatro cavalos conduzido por Neptuno, Vênus/Afrodite está também encimada pelas “maresias e brumas [que] sobem como um incenso de celebração” (ACM, p. 72) e ladeada pelos tritões tocando nas suas trompas o “clamor” da rebentação (ACM, p. 72). A figura feminina é emoldurada pela ambigüidade consagrada na duplicidade dos próprios títulos: celebração de um nascimento (Vênus) ou de uma apoteose de glória (Afrodite)? De uma promessa ou de um triunfo de amor e beleza? Entre ambas as hipóteses, há histórias plenas de episódios que a mitologia conta e que a pintura figura em múltiplas versões.

No centro geométrico da composição, lugar de equilíbrio, Vênus/Afrodite observa-me entregue à vertigem mnésica e à surpresa do reconhecimento. E oferece-se iconicamente como *simile* da imagem estética, do signo poético, d’ “as palavras [que] se alinham dia após dia como se emergissem dos dias” (ACM, p. 70), celebradas por outro *simile*, desta vez, o do “fumo azul como um incenso de celebração”: uma “jarra de vidro coalhado azul cheia de cravos cujo perfume se recorta, nítido e delimitado, no perfume salino do ar.”, jarra que lembra de novo Cézanne (*A jarra azul*, c. 1885-7) e os que o citam (Picasso, em *Rapaz segurando uma jarra azul*, c. 1905; Matisse em *A janela azul*, 1912, p. ex.). Ar habitado de “exaltação marinha” (ACM, p. 62), alegria intensa contrastando com momentos de vazio apaixonado “como se [...] fosse o umbral do vazio, do indizível, da solidão total, do caos, da noite, do indecifrável” (ACM, p. 69): os momentos de impotência criadora.

Da agitação das águas e da minha memória, Vênus emerge como encarnação d’“a linguagem que, como nenúfar, aflora à tona das águas paradas do silêncio” (ACM, p. 68) e da imagem estética que o artista encontra na “exaltação” criadora. E figura o meu encontro com Poussin e Crane, através de Sophia, naquela “pausa em que o instante, de súbito, surpreende e fita e enfrenta a eternidade” (ACM, p. 68) da arte. “Nas suas mãos, através da finura da pele e do azul das veias, o pensamento emerge” (ACM, p. 68), a palavra, o conto, “A casa do mar”, a arte, enfim.

[1] ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “Silêncio” (1966) e “A casa do mar” (1970). In: *Histórias da Terra e do Mar*. 7. ed. Lisboa: Texto Editora, 1994. p. 45-55 e 59-72. Por comodidade, localizarei as citações ao longo do texto, recorrendo às iniciais dos títulos (S e ACM).

[2] Cf. meu trabalho “Visita a *A casa do mar* de Sophia”. *O Escritor*, n. 11/12, Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, dezembro de 1998, p. 277-284.

[3] DUCHTING, Hajo. *Cézanne*. Lisboa: Taschen. [s.d.]. p. 171.

[4] Id. Ibid. p. 63-4.

[5] Idem. p. 171.

[6] Cf. meu trabalho “Quando o grito ecoa”. *O Escritor*, n. 13/14, Lisboa: Associação Portuguesa de Escritores, dezembro de 1999. p. 319-329.

Nasce um escritor: variações em torno das origens da vocação na obra de Carlos Drummond de Andrade

Ariane Witkowski
Université de Paris IV Sorbonne

Nasci numa tarde de julho, na pequena cidade onde havia uma cadeia, uma igreja e uma escola bem próximas uma da outra [...] e a escola [...] era o lugar menos estimado de todos. Foi aí que nasci. Nasci na sala do terceiro ano, sendo professora D. Emerenciana Barbosa, que Deus tenha [...] então nasci. De repente nasci, isto é, senti necessidade de escrever.

[1]
Carlos Drummond de Andrade

É nesses termos insistentes que o narrador do último dos *Contos de aprendiz*, “Um escritor nasce e morre”, define, logo no primeiro parágrafo, seu nascimento. A narração dessa iniciação à escrita merece ser comparada, por um lado, com as que reconstituem os versos autobiográficos de *Boitempo*, marcados por um mergulho na infância e na adolescência, e por outro, com a versão dada nas conversas radiofônicas com a jornalista e amiga Lya Cavalcanti, publicadas em 1986 no livro *Tempo vida poesia*.

Em *Boitempo*, trilogia do último período do poeta, dividida em blocos temáticos, não se encontram menos de quatro poemas sobre o assunto. Ou, pelo menos, é a impressão que daria uma primeira leitura apressada. Na realidade, Drummond começa atizando a curiosidade do leitor com títulos promissores, todos cunhados com o rótulo da primeira vez (“Primeiro conto”, “Primeiro poeta”, “Primeiro jornal”, “Estréia literária”), mas sempre adia o relato da iniciação propriamente dita, deslocando-a numa terceira personagem ou diminuindo o seu impacto.

“Primeiro conto” encena uma criança cuja única ambição é exteriorizar pela escrita algo “oculto no seu peito”, tão incerto e confuso que nem sabe exatamente o que é. O leitor tão pouco saberá do que se trata, já que de tal esboço, permanece apenas um mancha de tinta apagada pelo tempo que o poeta adulto, mais seguro, mas menos fervoroso, não consegue decifrar:

*O menino ambicioso
não de poder ou glória
mas de soltar a coisa,
culto no seu peito
escreve no seu caderno
e vagamente conta
à maneira de sonho*

*sem sentido nem forma
aquilo que não sabe.*

*Ficou na folha a mancha
do tinteiro entornado
mas tão esmaecida
que nem mancha o papel.
Quem decifra por baixo
a letra do menino
agora que o homem sabe
dizer o que não mais
se oculta no seu peito.* [\[2\]](#)

Em “Primeiro poeta” e “Primeiro jornal”, contrariando as expectativas, o protagonista não é o narrador. O primeiro poeta é um tal de Astolfo Frankilin que imprime por conta própria poemas simbolistas de sua autoria; o primeiro jornal é uma publicação manuscrita de certo Amarilho, “criador incessante” de contos e poemas, e mesmo ilustrador da própria obra. Nos dois casos, nosso narrador não passa de testemunha, de expectador invejoso:

*O poeta Astolfo Frankilin, como o invejo:
tem tipografia em que ele mesmo
imprime seus poetas simbolistas
em tinta verde e violeta: Maio
é seu jornal...* [\[3\]](#)

O espectador admirativo também é escritor frustrado e impotente:

*Nutro por Amarilho invejoso respeito
por mais que me coloque em transe literário
e force a mão e atice a chama de meu peito,
não consigo imitá-lo. Em lugar de escritor,
na confusão da idéia do vocabulário,
sou apenas constante e humilhado leitor.* [\[4\]](#)

A iniciação propriamente dita (“Estréia literária”) acontece bem mais tarde, no Colégio Anchieta. Mas está associada a um péssima recordação. Os alunos maiores do colégio editam duas vezes por mês um jornalzinho de quatro páginas (*Aurora Colegial*) e, um belo dia, pedem ao jovem Drummond que redija a primeira página. O rapazinho, lisonjeado, aceita e começa a sonhar com a glória:

*Quero escrever, quero emitir clarões
de astro-rei literário em suas edições.
Dão-me, que esplendor, primeira página
primeira, soberbíssima coluna.*

É a gloria, entre muros, mas a glória. ^[5]

Sonho de glória que só se equipara com a dupla decepção sofrida no dia seguinte pelo autor quando ele percebe que nenhum de seus colegas leu o jornal, e que o redator modificou o seu texto e acrescentou “mimosas flores estilísticas” no seu “jardim de verbos e adjetivos”. ^[6]

Tudo contribui para fazer do acesso à escrita uma metáfora da presença ao mundo do escritor. Nos quatro episódios reaparecem obsessões bem conhecidas: *gaucherie* do menino que entorna o tinteiro, inibição da vontade, sentimento de impotência (na frustração inveja diante de Amarilho ou Astolfo), sensação de mutilação (na censura exercida pelo padre jesuíta, não na forma esperada da amputação, mas na forma, tão insuportável, da intumescência).

Nas conversas radiofônicas com Lya Cavalcanti, outro detalhes complementares ou mesmo divergentes, acrescentam-se às recordações cuidadosamente selecionadas de *Boitempo*. Drummond homenageia longamente altivo, um de seus irmãos mais velhos que lhe mandava, do Rio, onde estudava direito, jornais, revistas e livros estrangeiros, conduzindo-lhe “ao que se poderia chamar de país da literatura”. ^[7] Altivo não se contentou em iniciar o seu irmão à leitura; parece também ter tido um papel importante no seu acesso à escrita, e mesmo à publicação. Ao contrário do que é afirmado em *Boitempo*, o primeiro texto impresso não é o da *Aurora Colegial*. Altivo, co-fundador, com Astolfo Frankilin do jornal simbolista *Maio*, publicou um dia curto texto de seu irmão caçula, esquecido em uma gaveta e assinado Wimpl, pseudônimo escolhido

por suas sonoridades raras e porque letra W, como a letra Y, era muito prezada pelos jovens eruditos da época, amadores de poesia parnasiana e simbolista: “Era a estréia. E a emoção: então eles publicaram, eles acreditam em mim”.

O menino humilhado e inibido de *Boitempo* torna-se, portanto, um pequeno escritor reconhecido e precocemente publicado, sucesso tanto mais satisfatório que não foi procurado. O garoto também tinha, para animá-lo e levá-lo a caminho da glória, um irmão mais velho, literalmente eliminado da trilogia autobiográfica, talvez porque teria contrariado o duplo mito da criança solitária e do poeta *gauche*. Note-se aqui que a ausência ou a fraca importância das fratrias nas memórias de infância é um fenômeno freqüente e interessante. Muitos são os escritores memorialistas que silenciam ou diminuem o papel dos irmãos. O caso de Proust, que a pretexto de ficcionalizar a própria infância, nunca menciona o irmão Robert na sua *Recherche du temps perdu* é paradigmático. Veja-se também Goethe (que segundo Freud, mata simbolicamente o irmão em *Poesia e verdade*), Rousseau nas *Confissões*, Camus em *Lê premier homme* e, no Brasil, as memórias de infância de Pedro Nava, Murilo Mendes ou Graciliano Ramos.

Drummond volta ao tema do despertar da vocação no último dos seus *Contos de aprendiz*, intitulado, como já foi dito, “Um escritor nasce e morre”. O protagonista chamado Juca é nativo de uma pequena cidade mineira chamada Turmalinas, onde a hematita que calça as ruas dava “às almas um rigidez triste”^[10]; vai para um internato onde redige a *Aurora Ginásial*, e um dos padres acrescenta “criminosamente” na sua descrição da primavera a expressão “tímidas cecéns”. Ele deixa a região natal para a cidade grande, é publicado em revistas, detesta academias... As alusões claras, a onomástica transparente, e a retomada de temas e episódios conhecidos não deixam muitas dúvidas sobre a identidade do protagonista-narrador. Mas o jogo, meramente formal, dos disfarces, assim como a forma narrativa do texto, permite a Drummond exprimir mais coisas do que nos poemas, às vezes alusivos, de *Boitempo*.

Os episódios diretamente ligados à eclosão da escrita estão aqui magnificados, mesmo se a ironia sempre corrói os fatos apresentados. O título do conto e as citações lidas em preâmbulo desta comunicação indicam que a criação artística não se separa da vida. O verdadeiro

nascimento não é o do estado civil, mas o do estado literário (De repente nasci, isto é, senti a necessidade de escrever).^[11]

Desejo imperioso, tão súbito quanto irracional, tão soberano quanto imprescindível; as palavras usadas para descrever a emoção são de ordem extática; a mão que escreve no caderno escolar parece agir por si própria, fora de alcance de qualquer consciência:

Minha mão avançou para a carteira à procura de um objeto, achou-o, apertou-o irresistivelmente, escreveu alguma coisa parecida com a narração de uma viagem de Turmalinas ao Pólo Norte [...] eu escrevia com o rosto ardendo, e a mão veloz tropeçando sobre complicações ortográficas, mas passava adiante.^[12]

O narrador em estado de transe perde a noção do tempo: “Isso durou talvez um quarto de hora, e valeu-me a interpelação de Dona Emerenciana.”^[13]

Os momentos seguintes mantêm o suspense: o menino resiste antes de aceitar, “sucumbido”, de se levantar, “o braço duro segurando a ponta de papel”. A classe toda fica olhando “gozando já o espetáculo da humilhação”, mas o episódio termina em triunfo: Dona Emerenciana lê o texto, prediz ao menino de nove anos um futuro de grande escritor, sua mãe o julga predestinado, seu pai oferece-lhe uma assinatura do *Tico-Tico*, “presente régio naqueles tempos e naquelas brenhas” e o herói começa a escrever freneticamente “contos, dramas, romances, poesias, e uma história da guerra do Paraguai, abandonada no primeiro capítulo para alívio do Marechal López”.^[14]

Encontram-se aqui, reduzidos em poucas linhas e metamorfoseados em um sentido valorizador, todos os elementos disseminados nos versos de *Boitempo* em uma forma negativa: o estado de transe, o fervor criativo, o movimento espontâneo da mão, que faltavam ao pequeno narrador de “Primeiro jornal”, têm aqui o seu lugar; o espectador invejoso torna-se objeto dos olhares admirativos da assembléia; o “leitor humilhado” é agora “criador incessante”, e mesmo as reminiscências de leitura – Jules Verne, *Robison Crusoe*, aventuras de Kaximbown no *Tico-Tico* – são aproveitadas na redação de Juca, narração em dez linhas de uma viagem ao Pólo Norte (“inclusive o naufrágio e a visita ao vulcão”^[15]), sendo a escrita infantil antes de mais nada

imitativa. O pequeno leitor de *Boitempo* torna-se portanto escritor na ficção dos *Contos de aprendiz*.

Em quem devemos acreditar? No memorialista de *Boitempo*? No poeta das “confissões no rádio”? No autor dos *Contos de aprendiz*? Qual é a imagem mais próxima da realidade? A disfórica, da impotência e do fracasso transmitida pelas reminiscências em verso, ou a eufórica, da “criação incessante” e triunfal repercutida pela ficção e o livro de entrevistas? Nenhuma, evidentemente, ou ambas... O exemplo provaria, se fosse preciso, que a autobiografia não é nem mais nem menos exata que a ficção, e que, como dizia Valéry, “em literatura, o verdadeiro não é concebível”.^[16] Nem se pode opor a versão da obra ficcional com a dos textos declaradamente autobiográficos, já que estes últimos se contradizem, sendo as confissões no rádio mais próximas dos *Contos de aprendiz* do que dos versos de *Boitempo*. Mais profundamente, este exemplo revela toda a ambivalência do poeta em relação ao trabalho poético. O final do conto “Um escritor nasce e morre” mostra o narrador às voltas com suas contradições, feitas de um desejo inelutável de escrever e de má consciência, de vontade de reconhecimento e de constrangimento. O impulso criativo é travado por um sentimento de vaidade, a vaidade do esforço ligada à esterilidade do prazer solitário. A imagem da solidão é retomada e amplificada: “Eu perseguia o mito literário, implacavelmente mas sem fé. Nunca meus poemas foram mais belos, meus contos e crônicas mais fascinantes do que nesse tempo de crescente solidão. Solidão, solidão. Era só o que havia em torno de mim, dentro de mim”.^[17]

A metáfora da masturbação, que sintetiza perfeitamente os temas da solidão, do prazer individualista, da má consciência e da esterilidade do ato de escrever, sugerida em certos textos já citados, manifesta-se explicitamente:

Eu não era literato que se anunciava mas um homem que no fundo, sofria por saber-se literato. [...] Sempre a descoberta do meu trabalho, ainda em plena rua, despertava a sensação incômoda do homem que foi encontrado nu e não teve tempo de cobrir as partes pudendas. Eu escondia meu crime, orgulhoso de tê-lo cometido, fazendo da literatura um segredo de masturbação.^[18]

O tema da criação poética sofre um tratamento semelhante ao dos outros temas expostos em *Boitempo*. Encontram-se, resvaladas ao nível da anedota, e como que aumentadas com lente grossa, as idéias mais amplamente desenvolvidas no conjunto da obra, desde os instantâneos modernistas dos primeiros livros até os grandes poemas da maturidade. E é sabida a importância que Drummond deu, na sua obra, à reflexão sobre o gesto poético. Já em *Alguma poesia*, um curto poema intitulado “Poesia” evidencia a dificuldade de exteriorizar o verso e o prazer ligado a esse desejo insatisfeito:

*Gastei uma hora pensando um verso
que a pena não quer escrever
No entanto ele está cá dentro
inquieto vivo
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento* [\[19\]](#)
inunda a minha vida inteira.

O tema inverso, o da mão que se põe a escrever quase inconscientemente aflora no mesmo livro de estréia, sob a forma do “Poema que aconteceu”:

*A mão que escreve esse poema
não sabe que está escrevendo
mas é possível que se soubesse* [\[20\]](#)
nem ligasse.

A impossível comunhão com os homens e o individualismo que caracteriza esse mal “secreto”, que é o ato poético, se lê nos versos iniciais de “Segredo”, de *Brejo das almas*: “A poesia é incomunicável / fique torto no seu canto”. [\[21\]](#)

A vaidade do embate com as palavras exprime-se na metáfora, célebre entre todas, do lutador, no poema homônimo de *José*:

*Lutar com palavras
é a luta mais vã
Entanto lutamos
mal rompe a manhã
São muitas, eu pouco...*

A má consciência do poeta-funcionário-renegado, “fazendeiro do ar”, aparece em muitos passos da obra, e particularmente nos versos finais de “Os bens e o sangue”, belo poema em forma de testamento antigo, em que é profetizada a vinda de um herdeiro indigno, poeta de profissão, e no qual a imagem, devidamente sublimada, do prazer solitário e estéril, confina com a tragédia:

*– Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois
que não sabes viver nem conheces os bois
pelos seus nomes tradicionais...
[...] Ó filho pobre, e descorçoado, e finito,
Ó inapto para as cavalcadas e os trabalhos brutais
com a faca, o formão, o couro
[...] Ó desejado
Ó poeta de uma poesia que se furta e se expande
à maneira de um lago de pez e resíduos letais...
[22]
És nosso fim natural e somos teu adubo.*

As contradições e as tensões desta poesia marcada, segundo Antonio Candido, pela inquietude [23], exprimem-se, enfim, pelo descompasso que se acentua entre uma arte poética que preconiza que não se cante nem a cidade natal, nem a infância, nem as dores de cotovelo, e a tentação, cada vez maior com a idade, de celebrar justamente o corpo humano, a terra natal e a infância, temas quase exclusivos de seus últimos livros de poemas.

*Não faças versos sobre acontecimentos [...]
Não faças versos com o corpo [...]
Nem me reveles teus sentimentos [...]*

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz [...]

Não recomponhas tua sepultada e merencória infância [...] ^[24]

Todos lembram desses versos de “Procura da poesia”, este longo poema em duas partes, uma composta de oito interdições relativas aos assuntos que não devem ser tratados, outra convidando a “penetrar” silenciosa e pacientemente no domínio da linguagem: “Penetra surdamente no reino das palavras / Lá estão os poemas que esperam ser escritos”.

A crítica muito comentou as interdições da primeira parte, formuladas justamente em uma época em que Drummond experimentava a poesia social e cantava, entre outros, os eventos históricos (“Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Visão 1944”). Mas sempre para concluir que o paradoxo é meramente aparente e que não há contradição real. José Guilherme Merquior fala de “ironia dialética” e escreve: “proibida é apenas a abordagem dos assuntos através de uma atitude ingênua, no que diz respeito ao discurso”. ^[25] Affonso Romano de Sant’Anna pensa que a exposição deste pensamento apenas “procura eliminar o abismo criado pela lógica separando sujeito e objeto” e cita um verso do poema: “A poesia (não tires poesia das coisas) elide sujeito e objeto”. Explica que o poeta pratica “uma definição da poesia como algo que é aquilo mesmo sobre o que está versando [...] poesia não como algo que fala *sobre* qualquer assunto mas uma forma que *é* ela mesmo, aquilo sobre a qual ela versa”. ^[26] Quanto a Antonio Candido, ele coloca a pergunta de tal maneira que a resposta parece óbvia:

Haveria paradoxo em negar preliminarmente os assuntos, para concluir que o objeto da poesia é manipulação da palavra? Esta, nada mais sendo que a indicação das coisas, dos sentimentos, das idéias, dos seres, não existe separada da sua representação; mas para o poeta tudo existe antes de mais nada como palavra. Para ele, a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo. ^[27]

Estas análises estão certas, evidentemente. Porém, no que diz respeito à “sepultada e merencória infância”, tema exclusivo dos três volumes de *Boitempo*, a contradição não se resolve da mesma maneira. O poeta sente-se obrigado a se desculpar por estar escrevendo suas reminiscências, nos poemas liminares, em itálico, que abrem cada livro. Apenas citaremos o último, “Intimação”, cuja brevidade é inversamente proporcional ao tamanho de *Boitempo III* (os

três livros sucedem-se segundo uma lógica de crescimento exponencial, sendo cada um mais pletórico que o precedente, enquanto os poemas liminares vão encolhendo):

– *Você deve calar urgentemente*
as lembranças bobocas de menino.
– *Impossível. Eu conto o meu presente*
Com volúpia voltei a ser menino. [28]

Neste diálogo entre o superego e o ego do poeta, quem acaba vencendo é o ego. O embate com as palavras, a tensão conflituosa que definia a poesia da maturidade, cede lugar, na obra da velhice, caracterizada como uma voluptuosa volta à infância, a um fluxo ininterrupto de versos límpidos e anedóticos, enternecidos ou sorridentes, em tom menor, próximo ao que nos acostumara Drummond prosador.

[1] DRUMMOND, Carlos. Um escritor nasce e morre. *Contos de aprendiz*. In: *Poesia completa e prosa*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977. p. 716.

[2] DRUMMOND, Carlos. Primeiro conto. *Boitempo*. In: *Nova Reunião*. 2. ed. Rio de Janeiro: [s.e.], 1985. v.2. p. 588 e 606.

[3] Id. Ibid. p. 606.

[4] Primeiro jornal. In: Id. Ibid. p. 671-72.

[5] Estréia literária. In: Id. Ibid. p. 789-90.

[6] Idem.

[7] CAVALCANTI, Lya. *Tempo vida poesia, confissões no rádio*. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 24.

[8] Id. Ibid. p. 32.

[9] “Partout se reconstitue tranquillement le triangle Oedipien, à moins que ce ne soit la sainte famille.” Comenta o crítico Jaques Lecarme a esse respeito, mencionado os casos de Goethe, Proust, Jules Vallès, Roland Barthes, Georges Simenon, Marguerite Duras. Vide: LECARME, Jaques. La legitimisation du genre. In: LEUJENE, Philippe. *Le récit d'enfance en question*, n. 12, Nanterre, Publidix, Université de Paris X, Cahiers de Sémiotique Textuelle, p. 31, 1988. Acrescente-se que Graciliano Ramos em *Infância*, dedica um capítulo à sua “irmã natural”, mas que este apenas lhe serve de pretexto para estigmatizar o pai.

[10] DRUMMOND, Carlos. Um escritor nasce e morre. Op. cit. p. 715.

[11] Id. Ibid. p. 714.

[12] Idem.

[13] Idem.

[14] Id. Ibid. p. 715.

[15]

Idem. Vale lembrar aqui as leituras mencionadas pelo memorialista em “Iniciação literária” (“*Sair pelo mundo / voando na capa de Júlio Verne*”) e “Assinantes” (“*Kaximbown nos leva / convidados especiais ao Pólo Norte*”). Vide: DRUMMOND, Carlos. *Boitempo*. Op. cit. p. 671.

[16]

“Comment ne pás choisir lê meilleur, dans ce vrai sur quoi l’on opère? Comment ne pas souligner, arrondir, colorer, chercher à faire plus net, plus fort, plus troublant, plus brutal que le modèle? *En littérature le vrai n’est pas concevable*. Tantôt par la simplicité, tantôt par la bizarrerie, tantôt par la précision trop poussée, tantôt par la négligence, tantôt por l’aveu de choses plus ou moins honteuses, mais toujours *chosies*, – aussi bien choisies que possible – toujours, et par tous lês moyens, qu’il s’agisse de Pascal, de Diderot, de Rousseau ou de Beyle, et que la nudité qu’on nous exhibe soit d’un pécheur, d’un cynique, d’un moraliste ou d’un libertin, elle est inévitablement éclairée, colorée et fardée selon toutes les règles du théâtre mental. Vide : VALÉRY, Paul. Sthendal. In.: *Oevres*. Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade, 1957. Tome 1. p. 570-71.

[17]

DRUMMOND, Carlos. *Poesia completa e prosa*. Op. cit. p. 717.

[18]

Id. Ibid. p. 716-17.

[19]

DRUMMOND, Carlos. “Poesia”. In: *Poesia completa e prosa*. Op. cit. p. 65.

[20]

Id. Ibid. p. 62.

[21]

Id. Ibid. p. 94.

[22]

Id. Ibid. p. 263.

[23]

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. Sobre o tema da criação literária, veja-se, em particular, as páginas 113 a 122.

[24]

DRUMMOND, Carlos. “Procura da poesia”. In: *Poesia completa e prosa*. Op. cit. p. 139.

[25]

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 77.

[26]

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Carlos Drummond de Andrade: análise da obra*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 195.

[27]

CANDIDO. Op. cit. p. 117.

[28]

DRUMMOND, Carlos. *Boitempo*. Op. cit. p. 696.

O silenciamento do rapsodo em *As naus*, de Antônio Lobo Antunes

Carlos Alberto Vechi
Universidade de São Paulo

Nesta comunicação, buscamos estudar o diálogo estabelecido entre *As naus*, de Antônio Lobo Antunes, e a tradição literária portuguesa que se firmou durante a época da expansão marítima e teve sua expressão maior em *Os lusíadas*, de Camões: a literatura de viagem.

Em 1385, quando o mestre de Avis é proclamado rei de Portugal, o país entra num novo período de sua história, que será marcado pela conquista do mar e da descoberta de novas terras. Com a fundação da Escola de Sagres, que fomenta a aventura do português “por mares nunca dantes navegados”, o país assistirá ao surgimento de uma série de documentos que procuram registrar as peculiaridades das novas terras conquistadas, bem como questões pertinentes à astronomia e à ciência náutica. Surge, então, a chamada Literatura de Viagens. A princípio, esse tipo de texto assumia a forma de um documento preocupado em registrar não só as ocorrências mais significativas da viagem, mas também em noticiar aquilo que seria importante para o conhecimento das novas terras descobertas. Com o passar do tempo, à medida que o Império português se ampliava, os relatos de viagens deixaram de ser apenas o registro daquilo que se julgava importante notificar. Os escrivães incumbidos de registrar as diversas incursões dos portugueses em busca de novas terras, sem terem a intenção de faltar com a verdade, desenvolveram uma técnica narrativa que acabou por transformar seus relatos em discursos que ultrapassam o nível do episódico: são textos que deixam transparecer na sua arquitetura procedimentos que os aproximam do discurso literário.

A *Carta* de Pero Vaz de Caminha, que relata ao rei D. Manuel o *achamento* da Terra de Santa Cruz, é exemplar para que se comprovem nossas considerações. O escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral revela-se um arguto observador daquilo que *o novo mundo* oferece à sua observação. Não se contenta apenas com o registro pelo registro; faz um verdadeiro exame antropológico-cultural dos nativos, encanta-se com a exuberância da paisagem. Constrói, enfim, um relato que, apropriando-se dos elementos estruturais que constituem a narrativa literária, tece um *enredo* que aguça o imaginário do leitor.

Passados setenta e dois anos da descoberta do Brasil, *Os lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, é publicado. Embora a epopéia camoniana nos fale de Portugal, desde sua pré-história até a viagem de Vasco da Gama às Índias, o centro nevrálgico do poema é, sem dúvida alguma, a expansão marítima portuguesa. É a saga daqueles que foram *dilatando a Fé e o Império*. Vemos, por isso, a epopéia camoniana como o apogeu da literatura que registrou as descobertas portuguesas.

Oito anos após a publicação de *Os lusíadas*, Portugal é anexado à Espanha e, durante sessenta anos, nada mais é do que colônia do Império filipino. O declínio da hegemonia portuguesa tem início. E, mais uma vez, se faz necessário citar a obra camoniana. Se, de um lado, ele faz a apologia da grandeza do povo português, advinda das descobertas das novas terras, de outro, ele antecipa a sua derrocada, como nos fazem entrever o episódio do “Velho do Restelo” e o tom que marca o epílogo do poema. Neste, por sentir que vários fatores estão contribuindo para que Portugal se distancie dos feitos gloriosos que o tornaram o país mais poderoso do Ocidente, o poeta invoca D. Sebastião e lhe atribui a função de reconduzir o povo português para o caminho pautado pelo heroísmo e valores autênticos. O desejo expresso pelo poeta não se concretiza e o Império entra em decadência.

Por um longo período, a literatura portuguesa silencia acerca da saga portuguesa das descobertas. Somente no século XX é que o tema volta com a mesma intensidade com que foi tratado por Camões. Estamos nos referindo a *Mensagem*, de Fernando Pessoa. Nesse poema de natureza mítico-histórica, em sua segunda parte, o poeta reconstrói o significado que as descobertas acabaram por assumir na cultura portuguesa. Escrito num período em que o país ainda estava mergulhado no limo da História, Pessoa, assumindo a figura de um supra-camões, como ele mesmo se denomina, procura despertar em seu povo o orgulho de ter sido, uma vez na História, o país mais poderoso do Ocidente; o país que mostrou ao mundo civilizado a imagem da terra como um todo. Entretanto, é importante que se assinale a postura do poeta diante do passado glorioso de sua pátria. Tendo consciência de que o passado não pode ser repetido, em um de seus poemas à expansão marítima portuguesa, diz: “Valeu a pena? Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena”. (Mar portuguez). ^[1] No poema “Prece”, que encerra a série de “Mar portuguez”,

conclui: “Dá o sopro, a aragem” — ou desgraça ou ancia — / Com que a chamma do esforço se remoça,/ E outra vez conquistemos a Distancia/ Do mar ou outra, mas que seja nossa!”^[2]

Como se pode observar, embora tratados de modo diverso ao de Camões, os descobrimentos colocam-se como a imagem da essência do povo português. Mesmo perdidas nas brumas do passado, as conquistas históricas possuem a força de impelir o povo português em direção a um imaginário que reacende a imagem do arquétipo lusitano, ainda que se tenha consciência de que são mero sucedâneo do que já foram um dia.

A História de Portugal, ao longo do século XX, foi marcada por uma série de vicissitudes e aqui destaca-se a ditadura implantada por Oliveira Salazar. O salazarismo foi um fenômeno que silenciou uma nação inteira, valendo-se irônica e perversamente, para tanto, dos temas mais caros à identidade cultural do povo. Entretanto, o longo silenciamento viu-se naufragar com a Revolução dos Cravos. A partir de 25 de abril de 1974, Portugal, após séculos de ostracismo, voltou à luz da História ocidental.

Assiste-se, então, ao aparecimento de escritores que tiveram suas vozes silenciadas durante a vigência do regime fascista. Surge um número expressivo de autores que, rompida a lei do silêncio, se debruçam sobre a reflexão acerca do que é ser português. O passado da nação é submetido a um processo de releitura e, ao contrário do que ocorreu tanto no poema camoniano, quanto em *Mensagem*, o pessimismo torna-se a nota dominante que norteia a escrita dos novos autores. Dentre eles, merece destaque Antônio Lobo Antunes, uma das personalidades mais originais da literatura portuguesa contemporânea. Quando publica *As naus*, deixa registrado um dos testemunhos mais impressionantes da História de Portugal. Tendo como pano de fundo o estertor do Império português na África, Lobo Antunes, ao se valer de uma visada que se pauta pela crueldade e por um estilo que se caracteriza pela ironia e pela paródia, revela ao leitor, sem qualquer tipo de concessão, um retrato em branco e preto da história de seu país. Temos em *As naus* o périplo dos retornados da África.

Desde o seu título, o romance permite que o leitor estabeleça um diálogo entre esse texto, a literatura de viagens, *Os lusíadas* e *Mensagem*. *As naus* leva o leitor a associar o relato à viagem, conquista, descoberta de novas terras. Entretanto o que se vê é o contrário. Tomando o título de *As naus* como metonímia que nos remete à questão da expansão marítima, é possível

verificar que o continente substitui o conteúdo: o agente da ação – o navegador – desaparece, deixando que seu espaço seja ocupado pelo objeto – as naus. Tal procedimento permite que o leitor, conhecedor da série literária que, desde os primórdios das conquistas portuguesas até o poema pessoano, se motiva pelo tema das descobertas, reconheça na ausência o esvaziamento quer do significado do contexto histórico, quer dos ideais que moveram (ou teriam movido) o português na busca de novos horizontes. A ausência do humano aqui é o silenciamento daqueles cujas ações revestiriam a realidade cotidiana de uma aura que a levaria a transcender a banalidade caracterizadora das possibilidades meramente humanas.

Observemos como esse silenciamento se dá.

No que diz respeito às personagens que transitam nesse universo, é importante observar que, na sua maioria, remetem a personagens históricas, que de uma forma ou de outra ajudaram a construir o Império português: Pedro Álvares Cabral, D. Henrique, o infante, filho de D. João I, Francisco Xavier, o apóstolo da Índias, Afonso de Albuquerque, Diogo Cão, Manuel de Sousa de Sepúlveda, D. Manuel, Vasco da Gama, D. João de Castro. A elas se agregam nomes que não só viveram em época posterior ao apogeu do reino português (Jerônimo Baía, Padre Antônio Vieira, por exemplo) como também fazem parte da história moderna e contemporânea da península ibérica e da Europa (Buñuel, Oscar Wilde). A essa galeria de personagens junta-se um casal de antigos colonos de Angola, que depois de décadas em África volta para Portugal com uma máquina de costura enferrujada e uma fotografia desbotada.

Embora o casal de retornados, a princípio, não tenha um histórico semelhante às outras personagens – pois não trazem consigo a *aura* dos grandes homens que construíram ou contribuíram para a construção do Império português – igualam-se a elas, pois, no presente, todos se identificam pela ausência de sentido que caracteriza suas ações. Destituídos de qualquer objetivo, os atos das personagens as conduzem a um abismo.

O espaço percorrido por essas personagens é uma Lisboa *outsider*: noturna, povoada por cafetões e prostitutas que freqüentam boates da avenida Almirante Reis. Quando não, são impelidas para um espaço mais e mais distanciado do que poderia ser considerado humanamente digno.

Notemos a trajetória de algumas personagens nessa Lisboa degradada, uma Lisboa que se mostra o avesso da “Ilha dos amores”, de *Os lusíadas*.

Diogo Cão, “que durante doze anos, sete meses e vinte e nove dias [...] buscou [as musas] zelosamente, por decreto régio”, vai para Lisboa e lá torna-se um caminhante sem rumo e sem ideais, que busca na bebida a compensação para seu trágico destino. Apenas uma velha, sua antiga amante, vem a seu socorro. Francisco Xavier, o idolatrado apóstolo das Índias, é, em Lisboa, rebaixado à condição de gerente da Residencial Apóstolo das Índias, local em que vivem marginais, prostitutas e outros desvalidos da sorte. Pedro Álvares Cabral, depois de perder sua esposa para Manuel de Sepúlveda, resolve ir para Paris. O casal de retornados, no início, é hospedado pelo governo num hotel de luxo; algum tempo depois se vê obrigado a viver numa mansarda rodeada de miséria e degradação. D. Manuel e Vasco da Gama terminarão seus dias num hospício; figuras carnalizadas, atraem para si o riso, quando não, o desprezo.

Dentre essas personagens, merece destaque Luís de Camões, quer pelo tratamento afetivo que o narrador lhe dispensa, quer pelo que permite à personagem realizar na narrativa.

Desde o início do relato, ele nos é apresentado como “um homem chamado Luís.” Tendo que voltar da África com o féretro de seu pai, e não tendo lugar onde ficar em Lisboa, vagueia pelas ruas da cidade carregando consigo o caixão do pai. Na Estação de Santa Apolónia, lugar que procura para descansar depois de seu périplo pela cidade, começa a escrever *Os lusíadas*. Nessa situação desastrosa é convidado por Garcia da Orta a partilhar de seu apartamento. Algum tempo depois, o leitor vê “esse homem chamado Luís” ser internado num sanatório para tuberculosos. Ali, recebendo notícia de que D. Sebastião estaria retornando para Portugal, vai com um bando de doentes às margens do Tejo para esperar o desejado. Porém, o que eles escutam é, na fala de Luís,

Um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beiços amuados, vindo de Alcácer Quibir com pulseiras de cobre talhado dos ciganos de Carcavelos e colares baratos de Tânger ao pescoço, e tudo o que pudemos observar, enquanto apertávamos os termômetros nos sovacos e cuspiamos obedientemente o nosso sangue nos tubos do hospital, foi o oceano vazio até à linha do horizonte coberta a espaços de uma crosta de vinagreiras, famílias de veraneantes tardios acampados na praia, e os mestres de pesca, de calças enroladas, que olhavam sem entender o nosso bando de gaivotas em roupão, empoleiradas a tossirmos nos lemes e nas hélices, aguardando, ao som de uma flauta que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível.

O destino dessas personagens é trazido ao leitor por um modo de narrar cuja especificidade é bastante relevante.

À semelhança da épica de Camões e de Pessoa, *As naus* tem seu relato estruturado por multiplicidade de vozes. Ao contrário, porém, do que se vê em *Os lusíadas* e em *Mensagem*, ocorre aqui uma polifonia que se caracteriza pela dissonância, dispersa em vários planos, alguns dos quais desejamos referir nesta exposição. Antes, contudo, devemos acentuar que são essas dissonâncias que nos permitem dizer que a figura do rapsodo aqui se apaga. Em *As naus* não há mais lugar para o relato – tal qual se vê em Camões e em Fernando Pessoa – que eleva os fatos narrados a um plano que transcende a contingência histórica.

Feito o parêntese, escolhemos o trecho abaixo como exemplo de um tipo de dissonância.

Os que regressavam consigo [Pedro Álvares Cabral], clérigos, astrólogos genoveses, comerciantes judeus, aias, contrabandistas de escravos, brancos pobres do bairro da Prenda, do bairro da Cuca, abraçados a volumes de serapilheira, a malas atadas com cordéis, a cestos de verga, a brinquedos quebrados, formavam uma serpente de lamentos e miséria aeroporto adiante, empurrando, empurrando a bagagem com os pés (na faixa reservada aos passageiros em trânsito passavam islandeses altos e desgrehados como pássaros de rio) na direcção de uma secretária a que se sentava, em um escabelo, um escrivão da puridade que lhe perguntou o nome (Pedro Álvares do quê?, o conferiu numa lista dactilografada cheia de emendas e de cruzeiros a lápis, tirou os óculos de ver ao perto para o examinar melhor, inclinado de banda no poleiro de fórmica, passeou o polegar errático no bigode e inquiriu de repente Tendes família em Portugal?, e eu disse, Senhor, não, muito depressa, sem pensar, porque a minha velha se finou de icterícia há seis anos e dos tios que aqui permaneceram quase não me recordo...

[4]

No fragmento nota-se a presença de um jogo narrativo instituído pela troca constante de narradores: um narrador heterodiegético, sem preparação alguma, cede a voz a um escrivão, que, fazendo uma pergunta, ouve, em resposta, um longo relato, agora pela voz de Pedro Álvares Cabral.

Entendemos esse procedimento como dissonante na medida em que a alternância de vozes não se dá mediante seqüências logicamente encadeadas. O que ocorre é a constituição de um jogo de vozes paralelas, metáfora da impossibilidade de diálogo efetivo entre as personagens.

Outro tipo de dissonância – agora instaurada pelo esvaziamento de qualquer sentido heróico da trajetória da personagem – é exemplarmente notada no fragmento que se segue:

Deus sabe que eu não queria. Deus conhece o íntimo da minha carne, a razão dos meus pecados e o labirinto das minhas intenções. Deus acompanha-me desde a Índia, onde o meu pai, de bivaque, trabalhava de estafeta na alfândega do porto e minha mãe cozinhava no telheiro, sob a chuva, a tartaruga do almoço, e continuou a acompanhar-me pelos anos fora dobrando as palmeiras da praia, nas monções, com um só dedo do seu vento, e baixando em pleno dia uma noite absoluta que transtornava as iguanas e as mulheres. Deus trouxe-me consigo para Moçambique, como criado de um marquês... [5]

É possível observar no fragmento em que temos o monólogo de Francisco Xavier, uma realidade totalmente diferente da vivida por aquele que divulgou a fé cristã na Índia. A figura do santo cede lugar à do vilão degradado; um marginal que foi excluído da História; alguém que levou e leva uma vida pautada pela miséria e pela mentira. Por isso sua figura se mostra como uma farsa, que põe em questão o que a História de Portugal registrou a respeito desse homem que viveu na Índia em nome da religião cristã. (É importante referir que ele, no início da narrativa, se apresenta a Pedro Álvares Cabral como um homem que conhecera o poder e a riqueza em África.)

A composição da seqüência narrativa também é bastante significativa para se entender a dissonância que se infiltra em todo o relato. Tomemos como referência a seqüência dos acontecimentos que marcaram as descobertas portuguesas: a narrativa os coloca numa ordem diversa, estabelecendo uma *desordem cronológica* do ponto de vista histórico. A *desordem cronológica* torna-se expediente de que se vale Lobo Antunes para, mediante perspectiva irônica, contestar o que a História registrou. Realiza-se, assim, uma paródia do passado do grande Império português, numa linguagem narrativa que – é relevante dizer – busca recuperar a escrita dos que primeiro fizeram seu relato acerca das aventuras portuguesas.

Exemplifiquemos: a sintaxe de *As naus* nos remete às literaturas de viagem, na medida em que o périplo vem registrado em discurso típico desse tipo de texto. Assim, à semelhança de um escrivão de bordo, o relato acompanha passo a passo o desenrolar das situações que constituem o périplo de Pedro Álvares Cabral. Sob a forma narrativa da cena (*showing*), o leitor, localizado em

espaço e tempo específicos, aproxima-se dos fatos, seguindo minuciosamente o seu desenrolar. A perspectiva do narrador, que busca se ocultar nesse modo de narrar, lembra o olhar curioso e atento dos antigos viajantes diante de espaços nunca antes vistos. Tomemos como exemplo o fragmento que se segue:

...e dirigiu-se à doca no intuito de embarcar para o reyno. Logo que o vomitado atingiu os dois palmos amarrou o caixão à perna do beliche, com a guita dos perus do Natal, para poder dormir, embora sentisse o pai navegar sem substância no interior de seu sono, chamando-o pelas frestas de nogueira na voz alvoroçada dos mortos. Ao atracarem em Lixboa o maneta e o reformado ajudaram-no a depositar a urna, a que faltavam pregas e uma porção de crepes, no rebordo do cais, e o reformado sacou as cartas da algibeira... [6]

Ao se referir à viagem de regresso que Camões faz a Lisboa, o narrador detalha tudo o que ocorre antes da jornada, durante a viagem e depois da chegada à cidade, valendo-se do tom irônico e da carnavalização, aqui entendida como um procedimento que põe o mundo às avessas.

A notação arcaica no que se refere à grafia e a referência a certos aspectos fonológicos da dicção lisboeta, são significativas. Toda vez que há referência a Portugal, este é indicado pelo termo *reyno*; Lisboa é grafada com x, *Lixboa*. O arcaísmo pode ser interpretado como resultado do olhar irônico que o autor dirige ao Império definitivamente destruído com a perda das colônias em África: *reyno* conota a carnavalização do Império, a busca impossível de um passado glorioso. A grafia que procura reproduzir a fala lisboeta em *Lixboa* é também expediente irônico: é a Lisboa de outrora em confronto com a Lisboa de hoje. No passado, centro do Império; no presente, espaço caótico em que se cruzam as marcas da ruína de um país esfacelado, sem perspectiva de futuro.

Com os recursos de que se vale, dos quais só pudemos analisar alguns, Antônio Lobo Antunes permite ao leitor que vozes do passado, ecoando num presente destituído de perspectivas, mais avultem o silêncio do futuro.

Nesse sentido, vale um paralelo final. Em um dos poemas da segunda parte de *Mensagem*, Fernando Pessoa exclama: “Senhor, falta cumprir-se Portugal!” [7]. Para Lobo Antunes não resta nenhuma esperança, é o silêncio que se impõe, pois sua narrativa comprova que “faltou cumprir-se Portugal”.

-
- [1] PESSOA, Fernando. Mensagem. In: *Obra poética*. Organização, introdução e notas de Maria Alice Galhoz. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 82.
- [2] Id. Ibid. p. 83.
- [3] ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Dom Quixote, 1988. p. 247.
- [4] Id. Ibid. p. 13-14.
- [5] Id. Ibid. p. 99.
- [6] Id. Ibid. p. 21.
- [7] PESSOA, op. cit., p. 78

(Auto)biografias de emigrantes açorianos: viagens dentro de viagens

Carmen M. Ramos Villar
University of Bristol, Great Britain.

Esta comunicação examinará os diferentes e emergentes conceitos de identidade em autobiografias escritas por açorianos que emigraram ou viajaram para os EUA. Para este fim, far-se-á uma comparação entre *Never backward*, a autobiografia de Lawrence Oliver, e *Hard knocks: an azorean-american odyssey*, a autobiografia de Francisco Cota Fagundes. Cada uma delas examina a identidade açoriana, e a do emigrante açoriano, de uma maneira específica, apresentando a emigração como tema central que atua como uma viagem dentro da viagem da narrativa. Oliver e Fagundes formam parte de duas correntes migratórias diferentes, o que é refletido nas narrativas.

Antes de começar a análise, é pertinente indicar que esta comunicação faz parte de um trabalho mais amplo. Por isso, e por razões de tempo e espaço, as idéias expostas nela não poderão ser desenvolvidas completamente, ficando excluída, por consequência, uma análise detalhada de outras obras que a completariam, tais como estudos biográficos das comunidades portuguesas dos EUA ou jornais de viagem. Por exemplo temos *Portuguese spinner: an american story*, um estudo biográfico sobre a comunidade portuguesa da Nova Inglaterra que mostra a comunidade portuguesa desta região americana como uma parte integrante da identidade americana composta por um conjunto de emigrantes que a completam. Também poderíamos considerar *Stories grandma never told*, o estudo de Sue Fagalde Lick sobre as mulheres portuguesas na Califórnia, como uma tentativa da terceira geração de recuperar parte da sua identidade. Este estudo é completado no romance *Azorean dreams* da mesma autora, que poderia considerar-se como autobiográfico, já que nele Fagalde Lick constrói e explica o processo de (re)apropriação de parte da sua identidade ao escrever *Stories grandma never told*. Também se poderia considerar o jornal de viagem de Dias de Melo, intitulado *Das velas de lona às asas de alumínio*, que trata das impressões da sua viagem aos EUA para promover o lançamento da edição em inglês do seu romance *Pedras negras*. Nele o autor faz uma peregrinação que segue a viagem feita por muitos outros açorianos, inclusive o seu pai, para compreender parte da sua identidade e da sociedade açoriana.

O tema da viagem na literatura açoriana apresenta-se como um processo externo e interno que causa uma evolução, avaliação e desenvolvimento da identidade na personagem, o que acontece a partir de uma mudança externa, física, ou mental provocada pela experiência da emigração ou de um deslocamento do ambiente familiar. Nas suas autobiografias, tanto Oliver como Fagundes embarcam numa viagem mental em que avaliam a sua vida depois de emigrar para os EUA, a sua viagem externa. A autobiografia do empresário Lawrence Oliver começa no momento em que ele emigra da sua ilha natal, Pico, para os EUA, em 1903, quando tinha apenas 13 anos e narra os diversos trabalhos que fez na comunidade portuguesa da Califórnia, que lhe possibilitaram ser uma pessoa muito prestigiada em San Diego, tanto na comunidade portuguesa como na americana. Pelo contrário, a autobiografia de Francisco Cota Fagundes começa desde seu o nascimento na sua ilha natal, Terceira, e continua relatando a forma como as experiências depois de emigrar o levaram de ilhéu a emigrante, a trabalhador numa granja na Califórnia e depois a operário e estudante, até finalmente chegar a professor universitário.

Para Oliver, a viagem mental tenta justificar as ações da sua vida desde o momento em que emigrou, pobre e sem meios, até ao momento em que escreve a sua autobiografia; nessa altura, já um empresário rico. Para Fagundes, a viagem mental é mais bem uma tentativa de explicar ao seu filho e aos leitores, as experiências que lhe moldaram o carácter e que o levaram até onde chegou no momento em que completa o relato.

Tanto a narrativa de Oliver como a de Fagundes atuam como uma confissão ao leitor que justifica o porquê de eles emigrarem, o seu comportamento antes e depois de emigrar e, no momento em que escrevem, a reflexão de como eles chegaram ao êxito. Segundo Mike Hepworth e Bryan Turner, a confissão é um documento autobiográfico que resolve uma crise psicológica na qual o autor examina a sua vida, “confessando” o seu passado e pedindo para ser readmitido, ou reconhecido, na sociedade por aquilo que ele é como resultado das suas ações. ^[1] Tanto Oliver como Fagundes examinam as suas decisões e as conseqüências destas para justificar como eles chegaram a ser o que são no momento em que escrevem com a finalidade de serem reconhecidos pelo seu esforço e admitidos tanto como membros da sociedade açoriana, como americana e/ou luso-americana. Ambos autores assinalam que o seu texto pode servir de exemplo para o leitor, refletindo a interpretação do crítico James Olney que vê a intenção do autor de um texto

autobiográfico como alguém que quer apresentar uma construção de um “eu” exemplar para o leitor.^[2] A questão de quem pode servir-se do exemplo expresso no texto depende muito do leitor

e da sua interpretação. Nancy T. Baden sublinhou que a intenção de Oliver poderia ser de servir de exemplo, a seguir ou explicativo, tanto para um leitor americano como a um luso-americano.

^[3] Eu iria mais além. Diane Bjorklund vê na autobiografia uma interpretação de um “eu” que é

socialmente e culturalmente construído.^[4] Tendo isto em conta, as narrativas de Oliver e Fagundes podem ser vistas como documentos sociais que apresentam a evolução da identidade açoriana, e que examinam o lugar que os emigrantes ocupam, não só na sociedade de origem, como também na sociedade que os acolhe.

As confissões de Oliver e Fagundes vão além de explicar o seu êxito; elas são também um apelo para que o leitor compreenda os motivos por detrás das ações das suas vidas, e os aceite pelo que eles são, ou pela forma como eles evoluíram, como consequência de terem emigrado. Aqui, a narrativa de Fagundes tem mais elementos de confissão do que a de Oliver, que se expõe como uma confissão incompleta ao escolher só os momentos positivos da sua vida para construir a sua identidade. A narrativa de Oliver apresenta lacunas que fazem questionar o texto como uma análise honesta da sua vida. Pelo contrário, a narrativa de Fagundes opta, desde o início, por uma narrativa cronológica, na qual há um encadeamento que admite todos os seus defeitos e virtudes, e as causas e consequências decorrentes deles. Ao pôr ordem na sua vida por meio da narrativa, Fagundes pede a aceitação e o reconhecimento da sociedade, pelo que ele é e fez até o momento de completar o texto, independentemente dos seus erros assumidos no texto. O “eu” de Fagundes é o conjunto de todas as suas experiências, positivas e negativas. Isto não quer dizer que o “eu” de Fagundes seja mais completo do que o de Oliver. Os espaços no texto autobiográfico, para o crítico Philippe Lejeune, fazem parte de uma construção de identidade feita através de uma narrativa retrospectiva na qual pode haver espaços que são preenchidos pela interpretação do

leitor ao ler o texto.^[5] Segundo Richard Holmes, esta interpretação é feita a partir de uma reflexão subjetiva e mental que nem sempre é fiável já que a verdade exposta é uma verdade

adaptada à mensagem final do texto, consciente ou inconscientemente, da parte do autor.^[6] Toda

a narrativa autobiográfica baseia-se numa reconstrução memorial e é necessariamente seletiva e subjetiva, e a perspectiva pode mudar com a passagem do tempo.

Tanto Oliver como Fagundes utilizam o texto autobiográfico para emigrar mentalmente ao passado e tentar impor ordem nos eventos das suas vidas para encontrar, ou construir um “eu”, depois da experiência migratória, que resolva a crise de identidade que começou no momento da emigração. Mas este “eu” construído no texto autobiográfico, segundo o crítico Jerome Hamilton Buckley, é um “eu” que evolui com a narrativa na sua viagem de descoberta, resolvendo a crise

de identidade no fim do texto.^[7] Para James Olney, este “eu” fica completo só no momento em que o texto é escrito, mas a sua construção é temporal e sujeita a um processo de evolução

constante e fluída.^[8] Desta forma, o “eu” de Oliver e Fagundes estão sujeitos à sua interpretação, e à interpretação do leitor, que pode concordar ou não com o autor.

Na minha opinião, o momento de crise na escrita de Oliver é o desejo de explicar o orgulho, identificado como o tema central desta autobiografia por José I. Suarez, de ser português

e americano ao mesmo tempo.^[9] Oliver identifica-se com duas identidades conflituosas que desempenham um papel decisivo na construção da sua identidade através do texto, originado no momento em que emigra: ele é Lawrence Oliver, o americano de San Diego, e Lourenço Oliveira, o emigrante açoriano. O mesmo pode ser dito da narrativa de Fagundes: como açorianos, eles emigraram como tantos outros e viram por si mesmos a ilusão utópica da emigração que esconde uma outra realidade na qual o sucesso, quando se realiza, só acontece depois de muito trabalho e determinação. Como americanos, eles seguiram o “American Dream”, concretizando os seus sonhos e fazendo parte de uma sociedade de emigrantes que ajuda à construção do ideal americano do “American Dream”. Tal como Oliver, Fagundes sente o peso da ilha, e do passado na sua vida, mas, ao voltar, ele percebe que já não faz parte dessa realidade. Tudo isto acontece dentro de uma sociedade composta por comunidades ou grupos de emigrantes, portugueses ou não, que faz com que eles não cheguem a identificar-se completamente como açorianos ou como americanos, mas que fazem parte de uma terceira identidade, a luso-americana. Esta última pertence às outras duas e ao mesmo tempo é diferente e separada delas.

Fagundes explica o seu “eu” a partir de uma experiência vivencial apresentada como parte da experiência partilhada por muitos outros emigrantes açorianos nos EUA, universalizando a sua experiência e a sua auto-imagem fluida, que lhe permite fazer parte de uma comunidade específica e, ao mesmo tempo, ser um indivíduo diferente do resto da comunidade. ^[10] A universalização feita por Fagundes também faz parte de um desejo de partilhar e de ser compreendido por aquilo que ele fez e o que ele é. O texto é uma série de viagens concêntricas: uma viagem mental ao passado que examina a viagem da sua vida, e com origem em outra viagem, a emigração. Indo mais além, se vocês me permitem, o autor como guia viaja com o leitor pela sua vida, levando o leitor pela mão. Mas nesta viagem o leitor pode interpretar (viajar) por outro caminho diferente daquele que Fagundes tencionava. O mesmo pode ser dito da autobiografia de Oliver em que a identidade fluida e híbrida, exposta na narrativa, negocia um nível de interpretação que muda, dependendo do ponto de vista do autor e do leitor.

A identidade exposta nestas duas autobiografias é quase utópica, tanto pela sua multiplicidade, como pela sua fluidez. No momento em que o autor enuncia um “eu” completo no fim do texto, este transforma-se na perseguição de uma utopia. O texto, ao construir e evoluir a imagem do “eu” do autor, tanto na perspectiva do autor como do leitor, faz com que nunca se possa chegar a uma identidade concreta do emigrante açoriano. A emigração começa esta viagem atrás de uma utopia que procura resolver a crise de pertencer a três sociedades e de não ser parte de nenhuma. O texto autobiográfico passa a ser um exercício que põe ordem na vida do autor depois de emigrar, mas que nunca pode chegar a uma conclusão devido à fluidez e hibridez da construção da sua identidade, condenando o emigrante a ser um viajante eterno, isolando-se da sociedade originária e da nova sociedade, formando assim uma espécie de ilha social que ecoa a ilha deixada no momento de emigrar. O peso da ilha e do passado, condicionantes fulcrais da identidade do açoriano, fazem com que o emigrante busque uma ilha substituta a qual ele possa pertencer, mas esta viagem-procura é utópica.

[1]

HEPWORTH, Mike and TURNER, Bryan S. *Confession, studies in deviance and religion*. London & Melbourne: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1982. p. 8-13, 43-69, e 92.

[2]

OLNEY, James. *Metaphors of the self*. The Meaning of Autobiography. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1972. p.VII e X-XI.

- [3] BADEN, Nancy T. America, the promise and the reality: a look at two portuguese imigrant autobiographies. In: DIAS, Eduardo Mayone (ed.) *Portugueses na América do Norte*. 2. ed. East Providence, Rhode Island: Peregrinação Publishers, 1999. p. 177.
- [4] BJORKLUND, Diane. *Interpreting the self*. Two hundred years of american autobiography, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998. p. X
- [5] LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1975. p. 14-20, e 36-37.
- [6] HOLMES, Richard, Biography: inventing the Truth. In: BACHELOR, John (ed.), *The art of literary biography*. Oxford: Clarendon Press, 2000. p.17-18.
- [7] BUCKLEY, Jerome Hamilton. *The turning key, auotbiography and the subjective impulse since 1800*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1984, p. 39-40.
- [8] OLNEY, op. cit., p. 22-31.
- [9] SUAREZ, José I. The portuguese imigrant experience through its autobiographies. *Gávea-Brown*, Providence, Rhode Island, v. XII-XIV, p. 74, jan. 1991- dec. 1993.
- [10] A critica Julia Swindells explicou o desejo de universalizar o texto autobiográfico desta maneira: “Autobiography is now often the mode that people turn to when they want their voice to be heard, when they speak for themselves, and sometimes politically for others. Autobiography now has the potential to be the text of the oppressed and culturally displaced, forging a right to speech both far and beyond the individual”, para uma discussão mais detalhada veja-se Swindells, Julia, “Introduction”. In: SWINDELLS, Julia (ed.), *The uses of autobiography*. London: Taylor and Francis Ltd., 1995. p.7.

Gil Vicente: releituras de um texto semimilenar

Cleonice Berardinelli
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Há quase três anos exatos, éramos nós, Helder Macedo e eu, apoiados em um grupo especialíssimo de colegas, os anfitriões de um Congresso, o sexto, da Associação de Lusitanistas, realizado em 1999, no Rio de Janeiro. Hoje somos convidados a encerrar este VII Congresso mais uma vez em terras americanas, do Norte, desta vez. Aos atuais organizadores agradeço o convite e em, especial, a oportunidade de falar, mais uma vez, neste ano de comemorações vicentinas, sobre o autor que, há cinco séculos, inaugurava o teatro português.

Desde muito convivo com o texto vicentino e reafirmo que é este um dos convívios mais prazerosos que me têm dado, ao longo dos anos, a leitura, a análise e o ensino da literatura. Lidos e relidos os autos, alguns decorados, quando já não me parece que tenham nada de novo a revelar-me, vem-me uma surpresa. O conhecimento dos textos, uns mais, outros menos detidamente estudados, por mim e, antes de mim e ao mesmo tempo, por tantos, guarda ainda espaços secretos, que é preciso descobrir. Tê-los-ei descoberto, ou desconheço o que já foi dito a respeito, com competência e sensibilidade, por tantos outros analistas vicentinos? As pequenas *descobertas* que aqui relatarei foram feitas a partir de provocações diversas: um questionamento que eu mesma me fazia, uma opinião de que discordava ou, mais simplesmente, a fruição de um texto. Começarei, não pelo que o texto falou, mas pelo que ele calou, intitulado este primeiro item

Os silêncios que falam

e começando pelo *Auto da alma*. Meu contato mais longo e profundo com Gil Vicente começou com duas moralidades: o *Auto da alma* e o dos *Mistérios da Virgem*, ou, como todos o citamos, o de *Mofina Mendes*. Foram meses a lê-los e relê-los, a decorá-los por dever de ofício, ou por ouvi-los repetidamente. Talvez os intrigue esse *dever de ofício* que me obrigava a decorar versos e mais versos dos dois autos. Explico rapidamente: há exatos sessenta anos, eu fora incluída no elenco de universitários que iriam representar Gil Vicente no final de 1942, e teria a dupla

incumbência de ser o Anjo Custódio e a Mofina Mendes – um verdadeiro teste de versatilidade, do qual me saí *tant bien que mal*.

Todos estudantes – de Letras, de Direito ou de Filosofia – com pouca ou nenhuma experiência de palco, foi difícil ao ensaiador a distribuição dos papéis: começou pelos mais importantes – os que detinham mais extensamente a palavra: Santo Agostinho, o Anjo e a Alma; passou aos Diabos, à própria Igreja e aos seus outros doutores: Jerônimo, Ambrósio, Gregório e Tomás. Dos santos, é Santo Agostinho que detém mais extensamente a palavra ao longo do auto, abrindo-o e fechando-o, dizendo muitos dos mais belos versos do lirismo religioso de Gil Vicente e mesmo de todos os que se escreveram em nossa língua, quase tantos quantos diz a Alma; Jerônimo, Ambrósio e Gregório participam – mais o primeiro que o segundo e o terceiro – do ato litúrgico que é a segunda parte da moralidade. Foi ao acompanhar os testes de cada candidato a personagem que percebi que, dos pilares da Santa Madre Igreja (é esta que assim os chama), um permanece calado: Santo Tomás é absolutamente mudo. Perguntei-me por que Gil Vicente calara – intencionalmente é claro – o grande santo, um dos luminares da Igreja. O que os dividiria em dois campos? E minha pergunta ficou algum tempo sem resposta, até que um dia, relendo autores contemporâneos de Gil Vicente – Erasmo, Tomas Morus, João de Barros – pareceu-me encontrá-la nas páginas da *Ropica Pnefma*, onde, referindo-se aos mesmos três santos que falam no auto e que pertencem, ao grupo daqueles que, como os define o Serafim do *Auto da feira*, são os “outros primeiros, / os antecessores”, os “santos pastores / do tempo passado”, João de Barros os vê como “colunas mui chãs e claras” da Igreja, às quais os Tomistas, Erasmistas, Escotistas e Ocanistas quiseram pôr “um mosaico que as lustrasse”^[1] – e esse *lustre* é repassado de ironia. Perguntei-me e pergunto-lhes agora: o silêncio imposto a Tomás, contrastando com a fala dos outros, não dirá, com a eloquência do silenciado, do não dito, que não é a voz do autor da *Suma Teológica* a que assume o poeta, mas a dos outros e, sobretudo, a de Agostinho, defensor do livre-arbítrio contra o determinismo?

Outro silêncio que considero altamente expressivo, encontrei-o no *Auto da barca da glória*. Nas duas primeiras Embarcações, o auto se fecha com a palavra do Anjo: na primeira, acolhendo os Cavaleiros da Ordem de Cristo, os únicos, além do Parvo, a entrar na “barca segura”:

Sois livres de todo o mal,
santos por certo sem falha,
que quem morre em tal batalha
merece paz eternal. ^[2]

na segunda, rejeitando o Taful: “Tafuis e renegadores / não têm nenhum salvamento.” Na terceira, o Anjo, que todo o tempo encareceu a dificuldade de entrar na Barca – “es fuerte cosa / entrar en barca de gloria” – lamentando a sorte dos que a buscam, sem merecimento e aconselhando-os a orar ao Senhor e à Virgem Maria para pedir-lhes piedade, cala-se; a última voz que se ouve é a do Bispo, implorando o Filho de Deus. Ninguém lhe responde agora, como ninguém respondera a nenhum dos oito mais altos representantes da nobreza e do clero, os quais, tendo entrado em cena em ordem ascendente, primeiro os leigos, até o Imperador, depois os religiosos, até o Papa, ouvindo sempre palavras lastimosas, mas de repúdio, do Anjo, ouvem-no, ainda, a ordenar a partida do batel, fechando a sua fala com estes versos definitivamente acusadores:

Vuestras preces y clamores,
amigos, no son oídas:
pésanos tales señores
iren á aquellos ardores,
ánimas tan escogidas.
Desferir,
ordenemos de partir:
desferir, bota batel:
que en los yerros del bivar
no os acordastes d’El. (Co LX)

Na breve cena final tornarão a implorar a misericórdia divina, agora em ordem descendente e alternadamente, religiosos e leigos, do Papa ao Bispo, o último a implorar: “y no te vayas sin nos”. O auto está encerrado, mas uma rubrica final diz que

Não fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas, e as Almas fizeram em roda ãa música a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veio Cristo da ressurreição, e repartiu por eles os remos das chagas, e os levou consigo. (Co LX v^o)

Foram todos salvos. Oliveira Martins escreveu a respeito: “salvam-se, como?”, concluindo: “É necessário o holocausto de um Deus para remir os crimes dos grandes.”^[3] E acrescento eu: Gil Vicente tinha de salvá-los: o auto era da *Embarcação da glória*, o terceiro de um projeto que passara pela condenação de quase todos ao inferno, no primeiro; pela permanência de quase todos no purgatório, no segundo; não havia como escapar. A salvação, porém, obtida como por obra de um *Deus ex machina*, não se inscreveu no seu texto poético: silenciados, seus versos não participaram da solução final, proposta *ad hoc*, num texto secundário, um paratexto. O poeta não quis manchá-los com a convivência e os calou.

Comecei por dizer-lhes que algumas das minhas *descobertas* tinham sido suscitadas pela discordância da opinião de outrem. Assim foram as que fiz, ou penso que fiz, em vários personagens vicentinos, a partir de algumas posições de que discordo, de António José Saraiva, grande ensaísta português que respeito e admiro profundamente. Em seu livro *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, publicado há exatos 60 anos, livro que ele mesmo em parte contestou, mais tarde, por ater-se a uma das faces do autor, quando, na verdade, há nele dois eus contraditórios^[4], encontrei alguns pontos que gostaria de ter tido a oportunidade de discutir com ele, muito provavelmente para meu enriquecimento. O primeiro ponto de discordância está no julgamento por ele feito: “No seu teatro [...] há classes, mas não indivíduos, e sem indivíduos há casos, mas não problemas ou dramas.”^[5] Eu me pergunto se em Gil Terrón, do *Auto pastoril castelhano*, e sobretudo em *João da morteira* ou *da mortinheira*, da *Romagem de agravados*, haverá apenas casos. Mas é em *Oriana* que Saraiva se detém e é dela que falarei aqui, num segundo item.

Tipos ou personagens?

Oriana

É a reação desta heroína da tragicomédia do *Amadis de Gaula* que Saraiva critica porque, ao ouvir do Anão que Amadis a trocara por Briolanja, porta-se de maneira que não a enriquece como personagem. Cito-o:

O tema da perplexidade é esboçado; mas em lugar de num drama íntimo em que os sentimentos se choquem, Oriana debate-se em face de indícios e testemunhos contraditórios e externos do amor de Amadis: por um lado a denúncia, por outro a lealdade manifestada até àquele momento. A decisão vem de que, na balança, é a denúncia o testemunho mais pesado. O desenlace, enfim, resulta de que o facto externo do subsequente comportamento de Amadis vem modificar o juízo da heroína. Tudo portanto depende de agentes exteriores aos próprios protagonistas, e nenhuma acção se interiorizou. [\[6\]](#)

Antes de contestá-lo, busco o testemunho dos versos que Gil Vicente põe na voz de Oriana, salientando desde já o carácter dialético do monólogo em que se ouvem as razões em choque, a gerar um quase diálogo entre o crer e o não crer na lealdade de Amadis, até chegar à decisão final. Ouçamo-la:

Oh como se saberia
se esta nueva es verdadera?
Quizá no, porque él daría
la fé así por cortesía,
y no será valedera.
Será que los hombres son
namorados de ligero?
Quizá no, que es caballero,
hijo del Rey Perion,
y debe ser verdadero.

Mas temo que así será,
porque no hay verdad segura:
y lo que rige ventura,
de ventura firme está,

porque ha hi desventura.

Quizá no será verdad,
porque el amor verdadero
el mas firme es el primero,
y dende su mocedad
siempre fué mi caballero.

De otra parte bien mirado,
dice verdad el Enano,
porque *el corazon humano*
cuan improviso es mudado
y cuan pocas veces sano!
Y quizá no;
porque la conversacion,
de luengo tiempo usitada,
no es tan desacordada
que olvide sin razon
toda la vida pasada.

Mas ay de mi,
que creo que será así!
el Enano *dice verdad*,
porque nunca ausencia vi
que el amor turase allá.
Ejemplo es verdadero
que ausencia aparta amor.
Oh traidor caballero!
Caballero traidor!
Quien supiera esto primero! (Co CXLI v^o) [grifos meus]

Não pretendo negar que o que desencadeia a desconfiança e o ciúme em Oriana é um agente externo – a denúncia feita pelo Anão, de que Amadis, o amante até então perfeito, a trai, mas acrescento: atingindo-a tão duramente que ela rejeita a presença de sua fiel Mabília e em angustiado solilóquio vai buscar, a sós consigo mesma, num argumentar dialético, as razões pró e

contra a possível traição do amado, seguindo em espiral um caminho que começa por um questionamento, seguido de afirmações, dúvidas e negações que se repetem, e das quais sobressai o *quizá no*, a reimplantar a possível confiança – não a possível dúvida que seria de esperar do *quizá*, seguido este da adversativa *mas*, a acentuar a precariedade da confiança. Só algo externo poderia provocar a dúvida em Oriana, pois que tudo em Amadis lhe inspira confiança: a sua origem real, o estarem ligados pelo primeiro amor, que é o mais firme, o não poder ser esquecida uma convivência longa e feliz, o ter Amadis dado a sua fé de cavaleiro e vassalo a Briolanja não passar de uma mostra de cortesia. Mas... vem em contraposição a evidência do relato, a inconstância do coração humano, a ausência prolongada. E o extenso e doloroso diálogo consigo mesma termina por um apelo condenatório ao amado: “Oh traidor caballero! / Caballero traidor!”, seguido da decisão de escrever-lhe chamando-lhe *vilão* e dizendo, cheia de mágoa:

y nunca mas lo veré;
y sepultaré su fê
dentro del mar oceano,
y el amor que le tenía,
verdadero y muy sereno,
y toda el aficion mía,
sepultaré neste dia
en el mar mediterraneo. (Co CXLII)

Não há, pois, uma luta íntima entre amar e não amar, mas entre crer e não crer no que lhe dizem, aparentemente com provas, provocando na donzela a oscilação entre (nesta ordem) a desconfiança, não total, pois se apresenta pela interrogação “como se saberia?”, a que se opõe a retomada da confiança, mas através da dúvida “quizá no”, e logo outra pergunta “Será que los hombres son / namorados de ligero?”, seguida da mesma afirmação duvidosa “Quizá no, que es caballero, / hijo del Rey Perion, / y debe ser verdadero.” Esta primeira copla é tetrapartida – duas perguntas e duas respostas – o que lhe dá um ritmo acelerado. A segunda e a terceira, bipartidas, prolongam a indecisão em ritmo mais lento: um *mas* (explícito na segunda e implícito na terceira) e um *quizá*. Na quarta cessa a oscilação, permanecendo apenas o *mas*, até aqui introdutor da dúvida, agora, introdutor da amarga certeza. Através destes versos em que o poeta recorre à pergunta retórica, ao jogo de oposições, ao uso de anáforas, em ritmo que se desacelera à medida

que Oriana luta entre o coração e o que lhe parece ser a razão, a jovem chega à decisão final de pedir a Don Dorion que leve a Amadis a carta em que o acusa com severidade, “sellada com mi crimeza”. Chegada a este ponto, a situação só poderá ser alterada por outro agente externo, e é o que acontecerá no prosseguimento do auto.

Não será um drama íntimo este de que a bela e jovem donzela foi protagonista? Será ela apenas um tipo, “buscando algo a que se aplique”? Concorde os colegas com a minha discordância?

Um amor tão grande e correspondido, entre duas criaturas jovens e belas (Amadis e Oriana) não causa espanto. Espanto causa, porém, na tragicomédia *Dom Duardos*, a paixão entre dois feios, não tão jovens.

Camilote e Maimonda

Assim os apresenta uma esclarecedora rubrica: “Entra Camilote, cavaleiro selvagem, com Maimonda, sua dama, pola mão, e sendo ela o cume de toda a fealdade, Camilote a vem louvando desta maneira.”

Oh *Maimonda*, estrella mia!

Oh *Maimonda*, frol del mundo!

Oh rosa pura!

Vos sois claridad del día!

Vos sois Apolo segundo

en hermosura! (Co CXXIV)

A feíssima Maimonda considera que o amor de Camilote é a prova melhor de sua beleza. Ele continua a louvá-la, comparando-a a Diana, às deusas soberanas, às estrelas. Prefere mirá-la a ver um vergel florido. Propõe-lhe irem juntos a Constantinopla, ao imperador Palmeirim, para desafiar quem diga que ama outra mais bela. Ela está certa de que ele vencerá: “No es mucho que vençais, / teniendo tanta razón!”

Chegados ao imperador, Camilote apresenta-lhe a amada. Pela pergunta de Palmeirim, vemos que, além de feia, Maimonda está longe de ser jovem: “Qué años haverá ella?” O amante procura explicar:

Daré prueba
que, a poder de hermosura,
el tiempo bive con ella
y la renueva.
[...]
Empero, señor, será
muchacha de quarenta años,
mas no menos. (Co CXXV)

E prossegue no louvor desmedido, nele implicando os elementos da natureza; a neve lhe responde: “quien pudo merecella / no nació.” As damas presentes ironizam a situação; Flerida exclama: “Espantado es mi sentido! / Quién hizo cosas tan feas, / namoradas?” e o imperador responde, com gravidade: “Son los milagros de amores / maravillas de Copido.” Continua a zombaria das moças. Ao ouvirem Camilote dizer que “ni Elena fué tan bella”, diz-lhe Artada: “Algo será más hermosa / *Flerida*.”, respondendo ele: “comparais una estrella / a un pardal”. Reage D. Robusto; altercam os dois, Camilote sempre insistindo no louvor da beleza da amada, até chegar ao momento do desafio:

Y aún cualquier que dixiere
que a *Flerida* conviene
más que a ella,
yo le haré conocer
que miente con quanto tiene,
delante ella. (Co CXXVI)

Apenas por outra rubrica sabemos que “Camilote matou D. Robusto e outros cavaleiros; sabendo isto, D. Duardos armou-se e foi-se ao campo e matou”. Nada sabemos da reação da pobre Maimonda. Da relação entre ela e seu valente cavaleiro tenho lido comentários que apenas visam ao aspecto ridículo da situação, à comicidade que dela extrai Gil Vicente. Não concordo, pelo menos, na íntegra. Mestre Gil deu provas, muitas vezes, de grande sensibilidade e mesmo de especial ternura pelos marginalizados. O que vejo sobrenadar ao ridículo lançado sobre o amor de Camilote é a sua ilimitada capacidade de amar, dando a vida pela sua dama, segundo o código da cavalaria a que pertence e que não desonra. Foi o que, em meio à risota das moças, Gil Vicente nos quis dizer pela voz de Palmeirim: “Son los milagros de amores / maravillas de Copido.”

Não por amor, mas por um grave problema existencial, é afligido um personagem singular:

Furunando

“Além destes tipos tradicionais e feitos”, diz-nos Saraiva, “encontramos em Gil Vicente tipos novos, de criação pessoal, quer resultantes de um meio social particular, quer de uma observação capaz de descobrir e explorar novos temas.” Nesta categoria ele inclui o Frade da *Frágua d’amor*, que qualifica como Frade Doido (acho discutível), e o Negro do mesmo auto. O Negro não teria apenas as linhas da categoria a que pertence, sobretudo a comicidade da língua arrevesada, teria mais um tipo psicológico: apaixonado pela branca Vênus, ele mostra-se-lhe submisso e oferece-se para lhe lavar a roupa, fazer a cama, roubar coisas para ela. “Agora sá vosso cão, / vossa cravo margurado, / cativo como galinha” e põe à mostra a sua sensibilidade à beleza feminina: “bosso oio é tão trabessa, / tão preta, que me matô.” ^[7]

Eu ainda acrescentaria o galanteio final em que Fernando (assim se chama o Negro), não entendendo a pergunta de Vênus – se é cristão –, pensa que ela quer saber seu nome: “Furunando chamá a mi, / E a bos chamá foromosa.”, jogando com as palavras, na sua pronúncia deliciosamente estropiada. Mas para mim não é esse aspecto psicológico de apaixonado ou de apenas galanteador que marca principalmente Fernando e faz dele, na verdade, um personagem problemático, cujo drama talvez passe despercebido do público ou do leitor. Não esqueçamos

que a *Frágua d'amor*, construída para a celebração de bodas reais – realização de um ritual amoroso – é uma forja miraculosa: poderá refundir todos aqueles que quiserem sofrer transformações em seu aspecto. É Mercúrio quem apregoa as suas maravilhas:

Quien quisiere renovarse,
ó hacerse de otra suerte,
venga aqui que sin la muerte,
puede muy bien emendarse;
y no lo hayais por cosa fuerte.

[...]

Negra mucho denegrida
si blanca quisiere ser,
ó pera parda mujer
moza alba, gentil, garrida,
todo se puede hacer. (Co CLIV)

O primeiro a pedir é o Negro: quer ficar branco, ter o nariz e os beiços afilados. À pergunta de Júpiter: “Como quieres tu hacerte?”, responde: “Branco como ovo de galinha” e insiste no nariz muito delgado e nos dedos formosos. Nada mais. Da frágua sai “muito gentil homem branco”, mas, antes que ele mesmo fale, informa-nos a rubrica: “a fala de negro não se lhe pôde tirar” – rubrica que não deve ser de Gil Vicente, pois nega a promessa feita por Mercúrio, que para os outros foi cumprida: todos os pedidos foram atendidos, um a um. Poder-se-ia, sim, mudar-lhe a fala, se ele tivesse feito o pedido certo, a frágua tem poderes mágicos – e não esqueçamos que o público não toma conhecimento das rubricas. É ao ouvi-lo/lê-lo, primeiro desolado, depois, em desespero, a suplicar que lhe devolvam a cor, que se toma conhecimento do seu drama, da sua tragédia:

Já minha mão branco estai,
e aqui perna branco é,
mas a mi falá guiné;
se a mi negro falai,
a mi branco para quê?
Se falá meu é negregado

e não falá Portugás,
para quê mi martelado? (Co CLIV v⁰)

Responde-lhe Mercúrio: “No podemos hazer más: / lo que pediste te han dado.” E o pobre Fernando, patético:

Dá ca mim a negro tornaê.
Se mi falá namorado
a moyer que branco sae,
ele dirá a mi: “Bae, bae,
tu sá home o sá riabo?”
A negra, se a mi falaê,
dirá a mi: “Sá chacorreiro?”
Oiae, seoro ferreiro,
boso m'eu negro tornaê
como mi saba primeiro. (Co CLIV v⁰)

Que concluir desta experiência tão dolorosamente frustrada? Que o que para os outros resulta em vantagem, para o Negro, por ignorância sua (não soube exprimir completamente o seu desejo) resulta em mal muito maior. Poderia ter pedido tudo, e tudo teria. Pediu só a metade e, partida sua unidade negra, passou a ser dual, a ter em si o branco e o negro, estranha cada metade à outra, ser híbrido que é e não é, que perdeu o seu espaço – inferior, embora, mas seu, no qual podia ser amado, para ocupar um não-espaço, o espaço da indefinição, da marginalidade definitiva, sem remédio. A uma leitura superficial, pode-se depreender a atitude positiva do branco que permite ao Negro ser o primeiro a satisfazer seu desejo de transformar-se; se este não o consegue, é porque é incapaz para tal, e por isso mesmo torna-se ridículo e cômico: nem brancas, nem negras o hão de querer. A uma leitura mais profunda, porém, desaparece o cômico da situação: o Negro não consegue transitar de um a outro estado porque não foi preparado para a mudança; ao branco escravista pouco importa que o Negro fique na zona intermediária entre a barbárie – na qual se integrava – e a civilização – em que não se integra, pois que apenas em parte se lhe adaptou.

O desfile dos que querem entrar na frágua, entretanto, continua: vem o Frade que quer voltar a leigo, escolhendo mesmo com quem quer ficar parecido, e o consegue; vem a Justiça, velha, corcovada, com a vara torcida, cheia de peitas; não lhe basta uma calda, são necessárias duas para que saia jovem, direita, formosa e limpa de suborno. Divertidos, engraçados, pediram e obtiveram. E o público / o leitor esquece aquela figura dolorosamente trágica, intermédia, que nem ao menos pode ser “pilar da ponte [...] / que vai [do eu] para o outro”, pois o próprio eu deixou de sê-lo ao perder sua origem negra na pele branca, no nariz delgado e nos lábios finos. Nenhuma personagem trágica – Édipo, Jocasta, Antígona, Fedra, Ariadne... – me faz sentir a sensação de desconsolo e desgraça que me vem deste pobre Negro que, privado de sua identidade, *não é alguém*, deixado ao seu destino, absolutamente só, ao pé da Frágua, em meio ao texto que os criou.

Esta, parece-me, a leitura que Gil Vicente esperaria que se fizesse. No quase-silêncio do enunciado, a denúncia da situação do negro na sociedade portuguesa, àquele tempo. E tenho a tentação de perguntar: só portuguesa? só àquele tempo?

De silêncios que falam, de falas que se silenciam, de condenados e salvos, de amores extremos, da perda de identidade, buscados em versos semimilenares e em suas entrelinhas, fiz a minha fala que vou silenciando, feliz de ter tido a oportunidade de associar-me ao coro de louvações que a Gil Vicente entoamos, todos os seus devotos, neste ano “em que sua obra completa / os quinhentos, sempre nova”.

[1] BARROS, João. *Ropica pñefma*. Leitura modernizada, notas e estudo de I. S. Rêvah. Lisboa: Instituto de Alta Cultura, 1952. p. 125-6. v. II. Reprodução fac-similada da edição de 1532.

[2] *Copilaçam de todalas Obras de Gil Vicente*. Lixboa, anno de MDLXII. Reimpressão fac-similada da edição de 1562. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1928, fo. XLIX v^o. Daqui em diante, a indicação da fonte será dada ao fim da citação, pela sigla *Co*, seguida do número do fôlio.

[3] MARTINS, Oliveira. *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*. p. 135. Apud VICENTE, Gil. *Obras Completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1942. vol. II. p. 169.

[4] SARAIVA, António José. História da cultura em Portugal. *Jornal do Fôro*, Lisboa, vol. II, n. 1, p. 231, 1955.

[5] Idem. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. Lisboa: Europa-América, 1942. p. 129.

[6] Id. Ibid. p. 133.

[7] Id. Ibid. p. 124-5.

[8]

Parodio aqui uma louvação que fiz aos oitenta anos de Manuel Bandeira, devoto, como eu, de Gil Vicente, associando-os nesta homenagem que lhes presto.

Plantas e drogas da Índia na obra *Coloquios* de Garcia d’Orta: um estudo do vocabulário

Clotilde de Almeida Azevedo Murakawa
Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - Brasil

Depois do descobrimento de seu caminho marítimo, a Índia se tornou para os portugueses o centro das atenções pela riqueza que possuía e singularidade de seus produtos, pelos seus metais e pedras preciosas, pelas suas plantas e especiarias e pelos usos e costumes de seu povo... Tornou-se ela o centro do desconhecido, ou ainda do mal conhecido. As notícias que circulavam sobre ela eram vagas, aguçando ainda mais o espírito dos viajantes.

Foi neste ambiente de fascínio pelas coisas da Índia que Garcia d’Orta, médico e botânico português, formado em medicina em Salamanca e Alcalá, partiu para a Índia, em 1534, na companhia de Martim Afonso de Sousa.

Ía para uma terra donde se sabia pouco e se queria saber mais. Todas as velhas notícias, incompletas, contraditórias, irritavam a curiosidade sem a satisfazerem. Havia na Índia uma meada, e era necessário ir lá desembrulha-la. Orta tinha quasi todas as qualidades necessárias para o poder fazer. Era um naturalista, pela paciência, pela observação fina, pela liberdade de espírito, pela prudência sensata. Faltava-lhe apenas mais algum methodo, e mais alguma clareza na exposição. Ía munido de vastos conhecimentos, de largas leituras, e levava consigo os mais importantes livros sobre a especialidade. ^[1]

Depois de ter viajado pela Índia, Orta estabelece-se em Goa e aí inicia seu trabalho de pesquisador que não se contentava apenas em ouvir falar das plantas e drogas, mas necessitava vê-las, examiná-las, conhecer suas propriedades curativas. No *Coloquio setimo* ele diz: “folgueis de ouvir minhas verdades ditas sem cores rethoricas, porque a verdade se pinta nua” ^[2]. Foi partindo da observação do real que escreveu sua obra *Coloquios dos simples, e drogas e cousas medicinais da India*, publicada em 1563 por Joannes de Endem, em Goa.

A publicação de Goa, com uma tiragem bastante reduzida e com muitos erros tipográficos, de alteração de páginas, erros na indicação dos colóquios, ficou, praticamente, desconhecida até 1567, quando o botânico francês Charles de l’Escluse, mais conhecido por seu nome latino de Carolus Clusius, vendo a importância e o valor da obra de Orta, resolveu vertê-la para o latim, língua de difusão da cultura na época, alterando-lhe a ordem dos colóquios, desfazendo a forma dialogada da edição original e acrescentando-lhe várias gravuras das plantas.

Foi a partir da obra de Clusius, que recebeu o título *Aromatvm et simplicivm aliquot medicamentorum apvd indos nascentivm historia* que os *Coloquios* foram conhecidos e divulgados pela Europa, sendo traduzidos para outras línguas. Em pouco menos de um século 15 edições dos *Coloquios* comentados em língua estrangeira são publicados, sendo seis em latim, oito em italiano e uma em francês.

O trabalho de Orta de 1563 está constituído de 59 colóquios, onde Orta e Ruano um médico seu amigo de Salamanca e Alcalá, conversam sobre as plantas, drogas, usos e costumes dos indianos, doenças e modo de tratá-las. Os 59 colóquios estão organizados em ordem alfabética e cada um trata de uma ou mais plantas e das mezinhas que delas podem ser feitas. Durante os diálogos entre os dois interlocutores, muitas passagens pitorescas sobre a vida dos nativos tornam a obra interessante. Mas seu grande valor advem da natureza de especialista de seu autor e dentro da especialidade sua qualidade de erudito. Sobre esse aspecto diz Ficalho ^[3]:

Onde os outros apenas observavam com melhor ou peor criterio natural, elle esclarece as suas observações à luz de uma erudição vasta e segura. A proposito de cada assumpto, lembrava-se do que haviam dito os gregos, e o arabes, e os modernos.

Depois da primeira edição de 1563, houve mais duas tentativas em 1841 e 1872 de reimpressão da obra, mas nenhuma logrou bom resultado. Foi, posteriormente, a Academia Real das Ciências de Lisboa que designou Francisco Manuel de Mello Breyner, 4º Conde de Ficalho, para cuidar da reimpressão dos *Coloquios* que saiu publicada em 1891 pela Imprensa Nacional de Lisboa. Nesta edição, em dois volumes, Ficalho faz algumas alterações, como: dar maior espaçamento à fala de cada interlocutor e ao final de cada colóquio apresentar notas explicativas ao texto, além de adaptações ortográficas que julgou necessárias. Esta edição é muito importante, pois esclarece alguns pontos da obra e apresenta a classificação botânica moderna das plantas nas notas explicativas.

Em 1963, a mesma Academia de Ciências publicou uma edição fac-similada em comemoração aos 400 anos da publicação de Goa.

Da edição de 1563 devemos ressaltar que foi a quarta obra impressa na cidade de Goa, e a que traz o primeiro poema escrito por Luiz de Camões dedicado ao amigo Garcia d'Orta.

Nosso interesse em estudar a obra de Orta se deve ao fato de ela apresentar um vasto material lingüístico-filológico que nos permite, através da organização de seu vocabulário, ter uma visão de mundo de uma época de conquistas dos portugueses e, principalmente, uma visão de mundo da cidade

de Goa sob domínio português. Além disso, a obra em forma de diálogos nos apresenta uma linguagem coloquial, onde as plantas, as drogas e as enfermidades são descritas conforme as observou o seu autor. Não há, portanto, uma linguagem científica. Há uma maneira peculiar de Orta recortar a realidade extralingüística; e isto dá à sua obra uma feição particular. Notamos, ainda, que as descrições dadas por Orta para as plantas e drogas vêm a se constituir definições encontradas nos dicionários de língua portuguesa dos séculos XVIII e XIX, principalmente nos trabalhos lexicográficos de Bluteau, Morais e Vieira. Outro aspecto interessante e objeto de nosso estudo é a mudança semântica que as unidades lexicais sofreram ao longo do tempo e também as variantes lingüísticas que o texto apresenta, dificultando, muitas vezes, a sua localização nos dicionários consultados.

A partir da edição de 1563 em fac-símile e em microfilme, comparada à edição de 1891, organizada por Ficalho, organizamos um repertório lexical que foi consultado nos seguintes dicionários: 1) *Vocabulario Portuguez e Latino*, do Pe. Raphael Bluteau; 2) *Diccionario da Lingua Portuguesa*, de António de Morais Silva, em suas duas primeiras edições; 3) *Grande Diccionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa*, de Fr. Domingos Vieira. Completam nossa consulta os dicionários etimológicos: 1) *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de José Pedro Machado; 2) *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, de Antônio Geraldo da Cunha; 3) *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, de Antenor Nascentes; e 4) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, de Ernout e Meillet.

Para a organização do repertório lexical, analisamos cada colóquio em separado, já que entre eles não há uma relação de continuidade, consultando unidade por unidade, isolada e contextualmente. Muitas dessas unidades guardam a mesma forma de expressão na língua portuguesa atual, mas sofrem alteração em sua realidade semântica. Assim, mesmo que cada colóquio possa ser analisado unitariamente, na organização do repertório lexical podemos reunir as unidades lexicais em determinadas áreas temáticas o que dá uma ordenação ao vocabulário. Portanto, para esta comunicação, selecionamos as unidades lexicais designativas de algumas plantas que têm propriedades narcóticas, estimulantes sexuais e conciliadoras do sono, de uso freqüente na Índia, extraídas de alguns colóquios.

O trabalho de Orta apresenta um processo interessante de remissão de uma planta para outra. Não havendo àquela época um sistema classificatório científico, a descrição da planta e sua comparação com outras são os meios que o autor utiliza para informar seu interlocutor Ruano sobre ela.

Para a análise das unidades que, a seguir apresentamos, adotamos alguns procedimentos: 1) as unidades lexicais estão destacadas entre aspas; 2) na transcrição dos textos extraídos dos colóquios utilizamos a edição de 1891 já que a de 1563 apresenta algumas grafias das letras difíceis de serem transcritas.

O *Coloquio Vigésimo* trata da “datura” e dos “doriões”, mas apenas nos ocuparemos da primeira por ser uma planta narcótica. Segundo Silva Carvalho ^[4], biógrafo de Orta, o uso da “datura” era muito comum em Goa. As mulheres, muitas vezes, embebedavam seus maridos com “datura” para poderem agir mais livremente.

É importante ressaltar que Bluteau e Morais não registram a forma “datura”. Somente conseguimos localizá-la através do dicionário etimológico de Machado que nos remete a duas formas variantes “dutura” e “dutrô” ; esta última, por sua vez, está em Bluteau. Vieira registra ambas as formas e Morais, curiosamente, não registra nenhuma delas. Bluteau define: “He huma erva da India, a qual lança de si huns pomos, que embebedão muito, & tão que a pessoa, a que se dá ou em vinho, ou em agoa, ou no comer, por espaço de vinte & quatro horas, se não levanta nem está em seu acordo”. A definição de Bluteau segue *pari passu* a informação de Orta. É importante destacar que Bluteau não cita Orta em nenhum momento, muito provavelmente por ter sido o nosso autor condenado pela Inquisição de Goa e Bluteau ter sido qualificador do Santo Ofício. Ao contrário, Morais não cita Orta na relação dos autores portugueses que formaram o *corpus* de referência para o seu dicionário, mas o cita em inúmeros verbetes abonando os exemplos.

Para curar a bebedeira Orta recomenda um “cristel”, um “vomitivo”, “ventosa”, “ligatura” e “sangria” no artelho. Destes procedimentos médicos a “ligatura” ou “ligadura”, a “ventosa” e a “sangria” eram empregados em casos graves e tinham por finalidade expulsar os humores do corpo. Assim a “ventosa” é conhecida como um instrumento, ou seja, “um vaso de metal, ou vidro, cujo ar interior se rarefaz por meio de huma estopa queimada, e applicando-se pela boca á carne prende nella, dilatando-se o ar interno do corpo, por achar menos resistencia no da ventosa” (Morais). Já a “sangria”, prática bastante usada, é “incisão feita na veia, ou arteria para se soltar o sangue do corpo” (Morais).

Como já mencionamos anteriormente, Orta, em seu texto, toda vez que define alguma planta o faz por comparação com outras. Assim a “datura” tem a folha “a feiçam de branca-ursina” ^[5] que é uma “erva assim chamada, porque a alguns pareceo, que sua folha tem alguma semelhança com a mão, ou pè do Urso [...] He esta planta emolliente, resolutive, & usada em ajudas, & cataplasmos”, descrita por Bluteau e Morais, e “a frol que naçe pellos ramos, he como rosmanninho na cor” ^[6]. Desta forma, o texto de Orta se torna um texto rico, apresentando um repertório lexical muito grande sobre as plantas.

Para indicar ainda algumas qualidades da “datura” diz “que he fumosa esta erva, com alguma venonisidade” ^[7]. Quanto ao adjetivo “fumosa”, refere-se, muito provavelmente, ao cheiro da erva quando está em cozimento. Quanto à “venonisidade”, cremos que houve erro tipográfico já que o texto

de Orta fala da qualidade venenosa da planta. A forma deve ser, portanto, “venenosidade”, como dicionariza Bluteau.

Tratada no *Coloquio Vigesimo Segundo* intitulado *Do faufel, e dos figos da India*, Orta fala da “areca” que os portugueses chamam de “auelam da india” e os árabes “faufel”. Esta planta dicionarizada em Bluteau e Morais, é definida, assim, por Bluteau: “He quasi a modo de avellã, ou noz pequena, & ovada, com casca verde, mas amarella, quando madura”. Suas propriedades ou virtudes conforme o texto são: “estupefativa” e “emotoica”. Tais adjetivos, termos da medicina, são, respectivamente: “O que causa estupor, sono” e “o doente de Hemoptise” em Morais. Com relação à forma “emotoica” do texto, localizamos em Bluteau “hemoptoico” e em Morais “hemoptico”, guardando o mesmo significado. Como diz o texto de Orta: “...he estupefativa e embebada, porque os que a comem se sentem bebedos, e comemna por nam sentir a dor grande que tem”^[8].

A unidade lexical “virtude” que aparece constantemente no texto de Orta tem o seguinte significado: “He aquella faculdade ingenita em todos os corpos, & potencias naturaes, para produzir os effeitos e operaçoens que dependem das suas propriedades e qualidades” (Bluteau).

É interessante observar que Bluteau é o único dicionarista que registra a forma arábica fauzel que é o mesmo “faufel” de Orta.

No *Coloquio Octavo Do Banguê*, verificamos que a unidade lexical “banguê” não está dicionarizada em Bluteau e Morais; aparece apenas em Vieira como: “Nome vulgar indiano da *cannabis indica*, que se prepara por meio de siccação para uso dos fumadores”. Vieira registra também que o “banguê” vem do árabe “bang” e equivale a “meimendro”. Esta unidade, no entanto, está registrada em Bluteau e Morais e, especialmente em Bluteau, está descrita com as mesmas propriedades que Orta apresenta para a planta. Por comparação Ruano diz: “Esta semente parece a do linho *alcanave*...”^[9]. Orta usa “alcanave” ou “alcaneve”, formas variantes dicionarizadas e que significa, conforme Morais: “Especie de linho louro”. É interessante que Morais na edição de 1813 de seu *Diccionario* abona sua definição com os *Coloquios* de Orta.

Com as folhas de “banguê” e a semente faz-se uma bebida que “serve para embebedar & estar fora de si”. Com relação a isso, Orta usa de substantivos e adjetivos que qualificam homens e mulheres que da bebida fazem uso. Assim, o homem fica “prazimenteiro” e as mulheres “graciosas” e fazem “choquarerias”. O adjetivo “prazimenteiro” não está dicionarizado; registram os dicionários “prazimento” com o significado de “consentimento, querer, aprovação” (Morais). Pelo contexto, cremos ser a forma “prazenteiro” que significa “alegre, festivo”. Já “choquareria”, registrada em Bluteau e Morais “chocarrería” que significa “chocarrice, chança grosseira, graçolas, dittos de caturras,

bufonarias”, refere-se às mulheres quando pretendiam conquistar algum homem. Para os homens Orta diz: “...pera ajudarse a comprazer às mulheres”^[10] ou como no colóquio que veremos adiante “pera obra de Venus aproveita”^[11].

Continuando a nossa análise relacionamos, a seguir, as “cubebas”, de origem árabe “cubebe” e “quabeb”, no *Coloquio Decimo Nono*, planta considerada estimulante sexual. Orta a descreve “...necem como cachos, não pegados os grãos em hum cacho, como uvas, mas dependem de um pe cada um; e sam na propria sua regiam tam estimadas estas cubebas, que as cozem la primeiro que dahi as leixam levar...”^[12]. Esta informação está registrada em Bluteau.

A principal virtude das “cubebas”, a de ser estimulante sexual, aparece no texto de Orta designada pelos sintagmas nominais: “Venus em suas vodas”^[13]; “festa a rainha Venus”^[14] e “amigas de Venus”^[15].

Consultando o dicionário de Vieira, já que Moraes apenas diz: “cubebas- fruto aromatico. Medicinal”, encontramos uma definição científica classificando a planta de acordo com a Botânica. No *Thesouro* de Vieira a unidade aparece dicionarizada no singular “cubeba”.

Finalmente, temos a última planta de nosso repertório, bastante conhecida e usada na Índia. É o “amfiam” ou “opio”. Já no título do *Coloquio Quadragesimo Primeiro* Orta diz: “Do amfiam dito corrompidamente porque o seu nome he opio”^[16].

O “amfiam” está dicionarizado desde Bluteau e é o nome dado na Índia ao ópio. A definição de “amfiam” só é encontrada na entrada “opio” dos dicionários. Moraes o define como “o sumo das dormideiras, ou a lagrima naturalmente destillada dellas, que é veneno, ou remedio segundo as doses”. É esta a definição de Orta: “Nam he mais que a guoma das durmideiras, o qual eu soube em Cambaiete”^[17]. O substantivo feminino plural “durmideiras” é definido por Moraes como: “Herva vulgar, hortense, ou campestre; dá-se entre os pães, concilia sono; há dellas varias especies (*papaver*)”. Orta diz desconhecer a “durmideira preta” mencionada por Ruano. Desconhecia Orta que a espécie negra é a da papoula, informação dada por Bluteau.

Segundo Orta o sumo é usado com constância, mas em doses pequenas pelos indianos. Esta informação está registrada em Bluteau. Como diz Orta: “Faz os homens que a comem andar dormindo; e dizem que o tomam pera nam sentir o trabalho”^[18].

Orta informa ainda que o “amfiam” não é usado para “deleitaçam carnal”, porque a droga faz, às vezes, efeito contrário. Diz nosso autor a Ruano: “Eu vos direy pera que aproveita, se me derdes licença, porque a materia não he muyto limpa em especial dita em português”. [19] O sintagma “deleitaçam carnal”, já dicionarizado, se refere aos prazeres sexuais. À época dos *Coloquios*, a palavra “sexo”, vindo do grego por via culta latina, não era empregada. Tratar desses assuntos não era prática muito honesta, conforme Orta diz a Ruano: “E bem sei que isto o entendeis muyto bem, mas se o escreverdes em romance, não parecerá practica muito honesta” [20].

Segundo Ernout e Meillet a palavra latina “sexus-us” tinha uma equivalente neutra “secus”, do verbo “secare”, significando “cortar, recortar”, que era empregada sempre com adjetivos “uirile” ou “muliebre”. Os dicionaristas deixam em dúvida se “sexus” estaria no mesmo grupo da palavra “secus” de “secare”. Quanto à data do emprego da palavra “sexo” em português, Cunha a registra em 1572 e, portanto, posterior aos *Coloquios*.

O “amfiam”, segundo Orta, possui duas virtudes, no caso da “deleitaçam carnal”: a “vertude imaginativa” e a “vertude espulsiva”. Diz Orta: “...porque os que comem este amfiam, estão como fóra de si”. [21]

Cabe aqui uma informação importante. Observamos que Orta usa, na grande maioria das vezes, a unidade “amfiam” em lugar de “opio”. Informa o nosso autor que a forma “amfiam” usada pelos portugueses na Índia, é a forma corrompida de “afiom ou “ofiom” dos árabes que, por sua vez, a trouxeram do grego “ópion”, significando “sumo das dormideiras”. Nascentes [22] registra : “Do grego ópion, suco (de papoulas) pelo lat. opiu”. Machado, por sua vez, ao fazer nota remissiva de “amfiam” para “opio”, diz que no início do século XVI a forma “amfiam” usada por Duarte Barbosa (1516) em seu *Livro em que se dá relação do que viu e ouviu no Oriente*, pode ser considerada um neologismo, já que a forma mais usual era “opio”.

Para concluir, transcrevemos as palavras de Silva Carvalho, renomado biógrafo de Orta que, com precisão, marca o lugar do naturalista no quinhentismo português:

[...] foi pela vastidão dos seus conhecimentos e mais ainda pela forma como encarnou o movimento intelectual do seu tempo, pelo que deixou, a-pesar-de ser homem dum só livro, um dos sábios portugueses que melhor representa a renascença científica de quinhentos, deixando a herança preciosa onde historiadores, etnólogos, lingüísticos, botânicos e médicos hão-de ir buscar sempre elementos para o seu estudo. Fixe-se bem a circunstância que o nosso grande naturalista foi com outros portugueses contemporâneos, dos que, fora da influência dos factores que em

Itália determinaram o renascimento científico, encarnaram o mesmo espírito, seguiram o mesmo caminho e atingiram fins idênticos ^[23].

[1] Cf. FICALHO, Conde de. *Garcia da Orta e o seu tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. p. 349.

[2] Cf. ORTA, Garcia d'. *Coloquios dos simples e drogas da Índia*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1891. p. 79. v. I.

[3] Cf. FICALHO, op. cit., p. 282.

[4] SILVA CARVALHO, Augusto. Garcia d'Orta. *Revista da Universidade de Coimbra*, Coimbra, v. 12, p. 109, 1934.

[5] ORTA, op. cit. p. 297.

[6] Idem, ibidem, p. 297.

[7] Idem.

[8] ORTA, op. cit., p. 327.

[9] Idem, ibidem, p. 95.

[10] Idem, ibidem, p. 96.

[11] Idem, ibidem, p. 171.

[12] Idem, ibidem, p. 288.

[13] Idem, ibidem, p. 287.

[14] Idem, ibidem, p. 291.

[15] Idem, ibidem, p. 292.

[16] Idem, ibidem, p. 171.

[17] Idem, ibidem, p. 174.

[18] Idem, ibidem, p. 171.

[19] Idem.

[20] Idem, ibidem, p. 172.

[21] Idem.

[22] Cf. NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: A Encadernadora, 1932.

[23] SILVA CARVALHO, op. cit., p. 174.

A diáspora no Brasil e o Brasil na diáspora: literatura e imigração

David Brookshaw
University of Bristol

Mau grado a obra de um escritor da geração de 50, como Samuel Rawet, para não mencionar também a própria Clarice Lispector, a presença de uma voz imigrante na literatura brasileira é um fenômeno relativamente recente, e que data do último quartel do século 20. Seria razoável argumentar (embora a explicação seja apenas parcial) que a emergência tardia de uma literatura enfocando a experiência do imigrante no Brasil se deva ao relativo atraso no movimento maciço de imigrantes para esse país (em comparação com os Estados Unidos). Isto não quer dizer que a figura do imigrante como personagem não esteja presente na literatura brasileira desde o século dezenove. Além da presença de *portugueses* em vários romances canônicos do realismo e do naturalismo, não devemos esquecer também o papel do *italiano* na obra de alguns modernistas paulistanos ^[1]. Mas a saga da imigração italiana no Sul do país só apareceu na década de 80, evocada pelo escritor rio-grandense, José Clemente Pozenato, no romance *O quatrilho* (1983), a mesma década em que apareceu o primeiro romance que tinha por tema a imigração japonesa, *O jardim japonês* (1983), de Ana Suzuki ^[2]. É bom, portanto, começar por refletir sobre as possíveis razões por este aparecimento tardio de uma literatura baseada na experiência do imigrante no Brasil.

Ao tentarmos uma explicação, mesmo parcial, vale recorrermos à idéia proposta pela crítica Rosemary Marangoly George, de que as literaturas marginais (no caso dela, como na nossa, a expressão literária de uma voz imigrante) se opõem às noções essencialistas de identidade nacional promovidas por certas seções da elite, tanto nas nações-estados *antigas* como nos países que atingiram a independência política recentemente. A literatura do imigrante, portanto, contradiz o caráter essencial das tais *comunidades imaginadas* de Benedict Anderson ^[3]. George estava particularmente interessada nas literaturas surgidas das várias descolonizações européias na segunda metade do século 20, e não podemos esquecer que neste sentido, o Brasil não é um país de criação recente. Por outro lado, a tradição de nacionalismo cultural no Brasil,

fundado inicialmente na noção da assimiliação de certos elementos de origem ameríndia por uma cultura maioritariamente latina e católica, depois no misticismo surgido da trindade de culturas européia, ameríndia e africana, se mantém constante por pelo menos um século, sendo talvez atualmente mais forte do que nunca, graças à sua divulgação pela mídia como plasma de uma autêntica cultura nacional popular. A *comunidade imaginada* brasileira dá pouco espaço ao imigrante a não ser como personagem secundário (comparem, por exemplo, a importância de Nacib com a de Gabriela, no romance de Jorge Amado). O mesmo se poderia dizer de uma literatura do imigrante, que implica a necessidade de acomodar dentro do panteão nacional, novas histórias, novas memórias e novos tempos, elementos adicionais ao discurso nacionalista tradicional.

Esta comunicação focalizará a obra de dois romancistas brasileiros, de duas extremidades geográficas do país, que se tornaram expoentes literários de duas importantes comunidades no Brasil, com origem nas correntes migratórias modernas: Moacyr Scliar, descendente de judeus russos, que se tornou o representante mais conhecido nacional e internacionalmente de uma literatura radicada na comunidade oriunda da imigração da Europa Central e de Leste para o Sul do Brasil nas primeiras décadas do século 20, e Milton Hatoum, produto da comunidade de imigrantes de origem libanesa, e que se estabeleceram na Amazônia durante mais ou menos o mesmo período. A comunicação prestará atenção especial ao romance, *A majestade do Xingu*, de Moacyr Scliar (1997), e de Milton Hatoum, os romances *Dois irmãos* (2000) e *Relato de um certo Oriente* (1991). O primeiro objetivo da comunicação será de considerar como é que poderíamos inserir estas obras em termos das suas metáforas centrais, na grande tradição novelística brasileira, e em segundo lugar, mostrar como estes três romances sugerem uma visão muito mais complexa da identidade daquela geralmente comunicada por meio dessa mesma tradição.

A solidariedade e/ou rivalidade entre irmãos (gêmeos ou não) parece ser um tema secular da cultura mitológica ocidental – basta pensar em Rômulo e Remo, Castor e Pólux, Abel e Caim para citar os casos mais óbvios. A literatura brasileira de formação da nacionalidade parece ter herdado esses protótipos. Não é coincidência que a literatura brasileira seja repleta de irmãos (de sangue, biologicamente gêmeos, espirituais), desde os dois *alter ego* que representavam a aliança entre colonizador e indígena, Martim e Poti/Filipe Camarão no clássico alencariano *Iracema*, aos

gêmeos monárquico e republicano, Pedro e Paulo de Machado de Assis, aos três irmãos da trindade racial de Mário de Andrade. Por isso, é em harmonia com a tradição brasileira que tanto Seliar como Hatoum recorrem às possibilidades simbólicas sugeridas por dois protagonistas *irmãos*. É verdade que no caso de Moacyr Seliar, isto precisa ser qualificado: o narrador anônimo e seu irmão *literário*, Noel Nuttels (personagem baseado no sertanista histórico do mesmo nome), não são irmãos de sangue e as emoções que associamos com esse estado (rivalidade e solidariedade) só são sentidas pelo narrador à medida que recria, através de Nuttels, o seu próprio irmão biológico que nasceu morto. Os vínculos entre estes *irmãos* se diferenciam radicalmente das rivalidades e dos ódios explícitos entre os gêmeos, Yakub e Omar, na saga familiar de Milton Hatoum.

Nos dois romances, os irmãos personificam as duas opções encaradas por uma primeira geração de imigrantes, e que são as mesmas que caracterizaram a colonização brasileira desde o início da sua história como território colonial de Portugal. Uma é essencialmente sedentária e, no caso destes dois romances, urbana, comercial ou profissional, garantindo assim, pelo menos em princípio, a coerência da comunidade imigrante. Daí que o narrador em *A majestade do Xingu* passa de vendedor ambulante a dono de uma loja em São Paulo, enquanto em *Dois irmãos*, Yakub deixa Manaus para estudar e depois se estabelecer em São Paulo. A outra opção é nômade e estimulada por outro ideal constituído pelo desejo de integração na nova terra. Relaciona-se mais com a tradição do bandeirante, caracterizado pela mobilidade e uma espécie de fluidez que tem mais a ver com um ideal democrático. Também sugere a busca de um novo centro, livre das raízes da comunidade ancestral. Para Nuttels, no romance de Seliar, este centro é o contrário do Brasil urbano, alvo dos imigrantes europeus: é o Xingu e uma vida dedicada aos índios. No caso de Omar, irmão dissoluto, gêmeo de Yakub, a situação é mais complicada. Mimado e protegido pela mãe, Zana, autêntica matriarca, Omar acaba por ser um personagem trágico e patético, que parece querer libertar-se da família, mas não possui a força de vontade para que isso se concretize. A sua malograda fuga com a amante mulata põe fim aos seus sonhos de liberdade e de indigenização.

É a justaposição do Brasil sedentário e nômade que, de certa forma, associa estes dois romances à corrente indigenista na tradição literária brasileira. O narrador do romance de Seliar, como produto de um movimento migratório, se identifica de certa forma com os índios e com

todo o mito da migração pré-histórica da Ásia através dos estreitos de Bering. Porém, a visão que o narrador tem do índio, difere da de Nuttels, o sertanista, porque está baseada nos mitos, nos temores e nas fantasias da psicologia brasileira urbana, e que Scliar, não pela primeira vez, satiriza e parodia neste romance: o mito do canibalismo, transposto por meio de uma espécie de pesadelo, ao ambiente urbano-industrial de São Paulo, e a erotização das relações entre colonizador e colonizada, na inclusão de um caso de amor entre o narrador russo judaico, na realidade um pacato burguês pouco aventureiro, e uma mulher brasileira de nome Iracema, que da heroína pura e casta de Alencar, só tem o nome!

O tratamento do tema do índio em Hatoum já é diferente, o que pode ser explicado pelo fator regional. Nos romances do escritor de Amazonas, Manaus é uma espécie de ilha urbana num oceano selvático, que inspira medo ou curiosidade. A população urbana não contém nenhum elemento que não seja produto de uma experiência diaspórica. Daí os caboclos procedentes do interior, como Domingas, a criada da família em *Dois irmãos*, se acharem no mesmo hiato cultural de que os *árabes* e os demais imigrantes, porque todos têm memórias de uma cultura e língua ancestrais em fase de diluição. Da mesma forma, o tema tradicional da miscigenação entre colonizador e mulher indígena, toma uma forma mais *realista* no romance amazônico, tendo um papel mais dramático do que cômico e satírico, como é o caso do livro de Scliar. Não sabemos se o filho de Domingas, incorporado na família de Zana, é produto de uma ligação romântica entre o jovem Yakub e a servente (portanto uma ligação à base de amor do tipo Martim/Iracema), ou se é produto de uma violação por parte de Omar.

Poderíamos dizer, portanto, que estes dois romances oriundos da experiência da imigração focalizam temas tradicionais da literatura brasileira, como sejam a oposição campo/cidade, civilização/natureza, e até etnocentrismo/fusão racial. Em outros aspectos também se inserem na tradição novelística brasileira do século 20 ao desenvolverem os seus enredos contra um pano de fundo histórico e político. De fato, este contexto histórico é mais ou menos idêntico nos dois romances: os anos de expansão econômica do período de pós-guerra durante a *democracia liberal* da década de 50, o golpe de 64 e a ditadura militar. Por consequência, os romances nos deixam com a sensação de termos assistido a um ciclo da vida social e política brasileira, um invólucro contextual para o drama de uma comunidade imigrante e suas tentativas de se adaptar ao novo meio. O fim dos dois romances representa também o fecho de um ciclo econômico: em *Dois*

irmãos, a dispersão da família se completa com a eventual venda do negócio familiar a um novo imigrante. A época da coesão familiar debaixo do governo da matriarca, Zena, destina-se à memória. Em *A majestade do Xingu*, a morte de Noel Nuttels de certa maneira serve como metáfora para o fim de uma era de proteção ao índio com origem na filosofia social positivista do começo do século, e que achou expressão durante o regime de Getúlio Vargas. Por outro lado, tal como no romance de Milton Hatoum, é o fim de um ciclo econômico, já que o narrador vende sua loja a um novo nômade do outro lado do estreito de Bering, um coreano, produto de uma onda mais recente de imigrantes.

Importa agora considerar em que medida estes dois romances se diferenciam do discurso tradicional da narrativa brasileira de identidade nacional. Ao fazer isso, vale a pena recordar as palavras da já citada Rosemary George de que “a imigração desescreve a nação”^[4]. Não há dúvida que estes dois romances revelam que a integração não é um processo ordenado, livre de dificuldades de ordem emocionais e psicológicas, simplesmente porque os protagonistas possuem memórias e afiliações culturais pré-brasileiras, que em algumas instâncias influenciam as suas ações e explicam o seu desassossego (sendo o exemplo mais explícito, Emir, personagem de *O Relato de um certo Oriente*). Halim, o marido de Zana, vagueia pela zona portuária de Manaus, como se estivesse em alguma linha de fronteira, e vagueia para dentro da memória. O narrador de Scliar passeia, na velhice, por São Paulo como se estivesse tentando esquecer a falta de realização na sua vida, e imitar, na medida das suas possibilidades, o espírito nomádico do seu *irmão*. A primeira geração de imigrantes é uma geração entre dois mundos, o mundo do tempo presente, em que o impulso nomádico nunca pára por completo, e o mundo do passado, que nunca é abandonado por completo. Nunca sabemos, por exemplo, se o pai de Zana regressa ao Líbano para morrer, ou se morre, por fortuidade, durante uma visita ao país ancestral. Mas o que nem ele teria previsto é que ao regressar ao lugar de origem, regressa trazendo os hábitos e os gostos de um *brasileiro*. Por outro lado, os que nunca regressam, os destinados a morrer no Brasil, pouco a pouco regressam na memória e na língua ao passado ancestral, como é o caso de Zana e de Emilie, em *Relato de um certo Oriente*. No romance de Scliar, o regresso toma uma forma mais dramática, mas ao mesmo tempo mais abstrata, não deixando por isso de ilustrar o caráter cosmopolita dos imigrantes: o filho do narrador *regressa* para a Europa, enquanto a mulher, numa

versão tardia e inversa do trajeto utópico de Noel Nuttels, abandona o marido para ir viver em Israel, primeiro num kibutz, depois como mulher do chefe de uma tribo de beduins. Tal como Nuttels, deita suas raízes no próprio processo de desenraizamento, que o idealismo implica.

É evidente que a literatura brasileira não tem sido isenta das desconstruções da narrativa nacionalista que têm surgido esporadicamente ao longo da literatura brasileira do último século. Entretanto, um dos aspectos mais originais destes dois escritores é sua sensibilidade com respeito à relação entre a memória e a ficção – ou seja a re-invenção do passado visto do exílio. Sabemos, por exemplo, que o narrador em *A majestade do Xingu* é leitor tão assíduo que a loja não passa de um pretexto para ele sair de casa todos os dias para ler: é na realidade uma espécie de salão de leitura. Além disso, é o lugar onde começa a escrever, a recriar e por isso a reinventar Nuttels, que se torna o seu texto. Inventar, para o filho, histórias de Nuttels entre os índios, baseadas na sua leitura da literatura brasileira. É, portanto, através do narrador, dono de uma loja em plena cidade de São Paulo, que Nuttels se inscreve na literatura brasileira: torna-se protagonista de uma narrativa neo-indianista. Processo parecido ocorre na ficção de Milton Hatoum. No romance *Relato de um certo Oriente*, as memórias que o marido de Emilie tem do Líbano passam pelo filtro da sua leitura dos *Contos de mil e uma noites*. Suas memórias são portanto moduladas e recriadas pela literatura, realçando assim a subjetividade da nossa mundividência, a nossa capacidade, e até necessidade, de reinventar o nosso passado, fazendo da realidade uma ficção e da ficção uma realidade.

[1] A primeira obra literária a focar o imigrante como personagem foi o romance naturalista, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Entre os modernistas de São Paulo, são de destacar Antônio Alcântara Machado e Alexandre Marcondes Machado que, com o pseudônimo Juó Bananêre, escreveu textos imitando o dialeto italiano de São Paulo, de teor humorístico e satírico, no semanário, *O pirralho*, fundado por Oswald de Andrade. Entre outros autores que saíram do Modernismo, vale citar Vianna Moog, que no romance *Um rio imita o Reno* (1938), estudou a comunidade alemã do Sul do Brasil.

[2] O romance de Pozenato foi adaptado para a televisão em forma de novela, o que fez do livro um autêntico *best-seller*. É significativo que o romance de Suzuki saiu na mesma época que o filme, *Gaijin – Terras da Liberdade*, obra prima da realizadora Tizuka Yamasaki.

[3] GEORGE, Rosemary Marangoly. *The politics of home: postcolonial relocations and twentieth-century fiction*. Los Angeles: University of California Press, 1996. A referência é ao estudo canônico de Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origins and spread of nationalism* (1983).

[4] GEORGE. Op. Cit. p. 186.

A ideologia do colonizador e o silenciamento das crenças

Devino João Zambonim
UniSant'Anna/UNESP - Brasil

O silêncio pode ser pensado sob muitas perspectivas. Nesta comunicação, o ponto de vista sob o qual foi observado revela o *silêncio* como elemento não salutar, uma vez que decorre de relações conflituosas entre conquistador e conquistado, entre opressor e oprimido.

Tomando como *corpus* a coletânea de histórias curtas *A mata submersa e outras histórias da Amazônia*, do escritor regionalista brasileiro João Peregrino da Rocha Fagundes Jr., estudamos, dentre as várias especificidades vivenciais do homem interiorano da região amazônica, seu comportamento em relação ao sobrenatural, na medida em que se observa uma relação *sui generis* desse habitante com o mundo espiritual.

O tema aqui exposto, “A ideologia do colonizador e o silenciamento das crenças”, é uma pequena parte de um estudo maior, que pesquisava a fala do *ribeirinho*, em seu nível léxico, com o objetivo de analisar e explicitar o papel que o vocabulário tem na organização do seu mundo referencial.

Diferentemente de uma comunidade letrada, possuidora de um conjunto de conhecimentos que lhe explicitará as causas e os efeitos de determinados fenômenos, o grupo social focalizado por Peregrino Júnior – o *ribeirinho* da Amazônia brasileira – encara determinados acontecimentos como sobrenaturalmente causados e recorre, para a sua solução e esclarecimento, ao auxílio da prática “religiosa e/ou mágica”. E quanto mais incerta, difícil ou perigosa é a situação, mais se acredita na interveniência do sobrenatural.

A dinâmica desse comportamento diante do desconhecido parece, à primeira vista, algo comum a todos os povos cujo grau de conhecimento não lhes faculta ler a realidade segundo a “lei da causalidade controlada”.

Nos textos de Peregrino Júnior – assim como em outros escritores que representam em suas obras as mesmas camadas populares, devassando-as em seus afazeres, desejos e temores – nota-se preocupação em mostrar o *ribeirinho* como plenamente integrado ao meio físico e sociocultural. Essa integração seria entendida como decorrente da convivência pacífica e harmoniosa entre o desbravador/colonizador e o autóctone. Tomando-se, porém, a História como aquela que resgata o passado não só através de documentos, mas também da memória das pessoas, percebe-se que os fatos não confirmam a visão defendida pelo autor em estudo. Os relatos demonstram que os índios – ascendentes étnicos mais diretos dos atuais *ribeirinhos* – sempre foram vistos e tratados como *selvagens*, e a eles foi imposto

todo tipo de silenciamento. Vejamos, apenas como exemplo, uma das atitudes de silenciamento vivenciada pelos antepassados dos *ribeirinhos*, registrada em carta do governador do Brasil, Mem de Sá, ao rei de Portugal, datada de 1560:

Na noite em que entrei em Ilhéus fui a pé dar uma volta em uma aldeia que estava a sete léguas da vila... E a destruí, e matei todos os que quiseram resistir. Na vinda fui queimando e destruindo todas as aldeias que ficaram para trás. Então se juntaram e vieram me seguindo ao longo da praia outros gentios. Lhes fiz algumas ciladas e os forcei a jogarem-se no mar... Mandeí outros índios reunirem os corpos, e colocá-los ao longo da praia, em ordem, de forma que tomaram os corpos(alinhados) perto de uma légua...

Pode-se dizer, resguardadas as devidas proporções, que esse comportamento não difere da atitude adotada pelos bandeirantes, bem como não é distinta da prática de grileiros e posseiros de nossos dias, em sua insaciável ambição por terras, madeiras, pedras preciosas e minérios.

Acompanhando a trajetória dos indígenas e seus descendentes – os *ribeirinhos* –, nas diferentes fases de domínio da região, desde a colonização até os dias atuais, nota-se que muito pouco mudou no que se refere ao seu tipo e qualidade de vida. Nem colonos, nem jesuítas, nem missionários de outros credos, nem diversos grupos econômicos foram capazes de intervir nos agrupamentos para promover qualquer tipo de mudança que fosse positiva para as comunidades de que nos ocupamos.

O que se observa é que, quando não foram brutalmente eliminados, foram alijados de modo agressivo do processo que estava em curso, tornando-se apenas mão-de-obra barata. Submetidos a essa condição, perderam sua soberania, sua altivez e, cada vez mais pressionados pelo poder dominante, foram se fechando em si mesmos, incapazes de reagir às agressões sofridas, formando grupos paralelos, marginalizados da civilização que se desenvolvia ao lado deles. Instauro-se, assim, não raras vezes, um clima de violência, gerando, no nativo, o ódio ao colonizador.

São essas pequenas comunidades assim constituídas – genericamente denominadas de *ribeirinhas* – que Peregrino Júnior retrata em suas obras de ficção, nas três últimas décadas do século XIX e duas primeiras décadas do século XX.

O *ribeirinho* ou *caboclo*, hoje, é o habitante que normalmente, mas não sempre, vive nas barrancas dos igarapés e lagos. Quando à margem das correntes hídricas, dedica-se à pesca, à salga de peixe ou à extração da seringa. O termo aplica-se também ao seringueiro do “alto”, que prefere a caça à pesca e é mais propenso à agricultura de subsistência. Existem também aqueles – os *roceiros* – que se dedicam a uma pequena agricultura em sítios próximos aos povoados. Todos eles, porém, partilham do mesmo padrão cultural, diferenciando-se apenas pela atividade que exercem.

Se, no plano material, a relação opressora do colonizador sobre o autóctone provocou a minimização de um povo, no plano espiritual/cultural o embaralhamento de conceitos provenientes de fontes díspares acabou por modelizar, na região em estudo, uma comunidade *sui generis*: seu comportamento é o resultado de um conjunto de valores que, advindos da formalização rigorosa de preceitos cristãos e da fluidez de princípios mágicos/religiosos do autóctone, acabam por permitir a convivência paralela das duas visões do mundo.

É precisamente nesse encontro de conceitos relativos ao sobrenatural, provenientes de povos tão diferentes quanto à estrutura, organização e objetivos vivenciais, que percebemos o silenciamento imposto a uma cultura eminentemente politeísta, cuja espiritualidade é ligada ao concreto, a seres, em suma a um fetiche.

Os jesuítas e os franciscanos, ao exercerem sua missão na região – a de expandir o *reino de Deus* na nova terra – tinham também a preocupação de expandir o território e o poder material da Igreja.

Habilidosos no trato com os indígenas, souberam como se aproximar deles, convertê-los ao catolicismo e fazê-los aceitar a vida comunitária nas chamadas *missões*.

Se, como todos sabemos, a cultura africana, no que se refere à religiosidade, sofreu, no Brasil, um processo de silenciamento, o mesmo se deu com a cultura indígena, mas por procedimentos distintos. No caso dos negros, atendendo a uma necessidade de escamoteação, estabeleceu-se a correspondência entre as suas divindades e as dos cristãos: os rituais africanos não podiam ser percebidos pelos senhores dos escravos. No caso da cultura indígena: os ministros colonizadores aceitaram a fé *pagã* até imporem a sua verdade, usando como estratégia a correspondência entre as entidades dos *primitivos* e as da fé católica, correlação estabelecida pelos próprios missionários. Só que, neste silenciamento, a equivalência foi estabelecida de forma tendenciosa, atendendo aos interesses dos missionários: todas as entidades de origem indígena – entre elas Jurupari, Anhangá, Curupira, Caipora – foram transformadas em seres maléficos.

Como exemplo do procedimento utilizado pelo colonizador para adaptar a visão de mundo indígena à ideologia da Igreja Católica, restringimo-nos, aqui, a tecer comentário sobre o que se deu, entre as muitas outras entidades indígenas, com a figura do Jurupari: o deus legislador dos indígenas passou a ser o demônio no sentido católico-cristão.

Nesse processo de aculturação, ocorreram alterações no modo como as entidades são concebidas. Por exemplo: se, originalmente, Jurupari e Anhangá eram tidos como entidades diferentes, com poderes e funções diferenciados, hoje em dia aparecem, na mentalidade das comunidades ribeirinhas, quer como seres bem distintos, quer como um único ser espiritual. Releva-se que esse tipo de superposição acontece, também, com Curupira, Caipora e Saci-Pererê, entidades de origem indígena,

cujas artimanhas, astúcias, poderes, gostos e temores se assemelham, assumindo, porém, de acordo com a região, formas e denominações diferentes.

Vejamos como a entidade Jurupari foi silenciada pelos evangelizadores cristãos. Diz a lenda que, antigamente, o poder estava nas mãos das mulheres. Foi quando nasceu Jurupari, filho de mãe-virgem. Sua mãe era uma índia e se chamava Ceuci. Jurupari veio ao mundo para desfazer o matriarcado que contrariava as leis do sol. Restituiu, assim, a autoridade suprema aos homens. Criou novas leis, novos mandamentos, tornando-se, portanto, o legislador, como é conhecido na mitologia indígena. Embora, como afirmam os pesquisadores do assunto, seja difícil afirmar ao certo o que seja o Jurupari, pensam alguns estudiosos que, sob o nome dessa entidade, esteja escondida a lembrança de algum herói antigo entre os nossos indígenas, uma espécie de legislador-filósofo, como Buda, Confúcio etc., que lhes haja ensinado uma espécie de filosofia muito rudimentar e passado alguns conhecimentos de vida prática. As razões que levam a essa hipótese, segundo Carlos Roque, são as leis atribuídas a Jurupari, pelas quais praticamente se governam os nossos índios, principalmente ao norte do país, e que ainda têm certa ressonância na mentalidade dos *ribeirinhos*. São elas:

1. A mulher deverá conservar-se virgem até a puberdade;
2. Nunca deverá prostituir-se e há de ser sempre fiel ao marido;
3. Após o parto da mulher, deverá o marido abster-se de todo o trabalho e de toda a comida, pelo espaço de uma lua, a fim de que a força dessa lua passe para a criança;
4. O chefe fraco será substituído pelo mais valente da tribo;
5. O tuxaua poderá ter tantas mulheres quantas puder sustentar;
6. A mulher estéril do tuxaua será abandonada e desprezada;
7. O homem deverá sustentar-se com o trabalho de suas mãos;
8. Nunca a mulher deverá ver Jurupari, pois é castigada pelos três defeitos nela dominantes: incontinência, curiosidade e facilidade de revelar segredos.

Essas leis, embora se apresentem um tanto estranhas à nossa ideologia, evidenciam-nos que é um grande erro identificar Jurupari com o demônio cristão. Como muito bem diz o estudioso Câmara Cascudo, em seu *Dicionário de Folclore*, “nenhum demônio possuiria as exigências morais de Jurupari”.

Jurupari-demônio é uma imagem exemplar do modo como ocorreu a catequese no século XVI. Como os religiosos colonizadores não podiam extirpar as crenças indígenas alicerçadas em várias

gerações, delas se aproveitaram como veículo para propagar os valores cristãos. No caso de Jurupari foi mais fácil transformá-lo em satanás do que negar sua existência.

Os catequistas jesuítas, para mais eficientemente atingir seus objetivos, fizeram uso da língua *nhengatu*, língua geral de contato entre os diversos povos indígenas, criando e adaptando termos em *nhengatu* para designar as novas crenças. Mediante essa adaptação, induziam os silvícolas a delimitarem as atitudes relacionadas a satanás e a associarem diretamente os malefícios próprios do diabo cristão a Jurupari. Assim, encontram-se as seguintes denominações (Carlos Roque):

Jurupari-tatá : Fogo de Jurupari, ou seja, o fogo eterno. Notamos, aqui, uma adaptação da crença católica do inferno às crenças indígenas. Não sabendo os indígenas da existência do inferno, os catequistas transformaram a entidade mítica de Jurupari em satanás e o fogo que dele emana, no fogo do inferno, eterno e castigador dos males feitos durante a vida terrestre.

Jurupari-tatá-para : Morador do fogo de Jurupari, ou seja, morador do inferno; diabo.

Jurupari-tatá-retama : Lugar do fogo de Jurupari, o inferno católico-cristão.

Jurupari-tepoti: Excremento (fezes)de Jurupari, o enxofre do diabo.

Percebe-se, pelo levantamento feito na obra de Peregrino Júnior que, apesar de toda a estratégia empregada pelos missionários católicos-cristãos para silenciar as crenças indígenas e conseqüentemente impor um modelo abstrato e dogmático de religião, sobrevive, ainda hoje, entre os ribeirinhos, a memória passada, continuamente presente pelo relato oral dos *causos* tidos como reais (portanto exemplares). De fato, se podemos dizer que *os ribeirinhos* são católicos, o fazemos pensando num tipo especial de catolicismo, o encontrado nessa região em que convivem, completando-se até, o universo religioso dos ibéricos e o dos indígenas, num processo de coexistência pacífica e sem sincretismo. Se, por um lado, o caboclo amazônico respeita e cultua os santos da Igreja Católica, por outro acredita que nem tudo pode ser resolvido por eles. Assim, com a mesma intensidade com que os celebram, temem as entidades cuja força reconhecem e que habitam florestas e águas. Conviver pacificamente com a natureza nessa região é fundamental. A grandiosidade do ambiente torna seu habitante mais ainda amesquinhado e impotente, impelindo-o a procurar no sobrenatural refúgio e explicação para o desconhecido. E fatos naturais assumem em suas mentes contornos fantasmagóricos. Para isso, criam-se entidades boas e más que passam a ser juízes e executores de uma ética sócio-natural. Daí a crença na existência de *deuses* protetores da floresta, da fauna, das águas, dos lares, entidades essas corporificadas em elementos da natureza local. Seu papel é o de proteger o espaço natural, coibir os excessos praticados pelo homem, manter, enfim, a ordem e o equilíbrio homem/natureza.

Podemos acertadamente concluir esta sucinta exposição com as reflexões da professora personagem de *O noturno das águas fundas* (P.J) – uma das histórias analisadas –, que deixa a cidade grande para viver numa dessas comunidades isoladas do interior da Amazônia:

...Tudo pode acontecer nesta minha Terra Verde, de tanto mistério, de tanta assombração, de tanta miséria sem remédio. Nesta terra grande que se dissolve na lama do rio e se apaga na sombra da floresta – nesta terra que nada dentro d'água, com os braços das árvores pedindo socorro, como se estivesse toda vida se afogando sem pressa e sem salvação. Terra de sol em que a sombra da mata engole as criaturas e vomita os mitos...Terra sem justiça e sem futuro. Terra de infinita sedução e infinito sofrimento. Estou me afundando dentro dela e não sei a quem pedir socorro. Será que Arlindo me ensinou o roteiro do fundo, me ensinou o caminho da felicidade?

Como se percebe no fragmento transcrito, o mundo do ribeirinho amazonense, à margem das grandes ou até pequenas cidades, é o espaço onde se fundem o real e o imaginário, a visão do mundo do *primitivo* e do *civilizado*. Essa fusão não se limita à caracterização de um modo de ser específico; mais do que isso – e esta questão é necessário relevar – ela acaba pondo em xeque o modo como os grupos sociais ditos *civilizados* e *cultos* lêem o mundo.

Sistemas emergentes, intersistemas culturais: o estudo do mundo lusófono no sistema literário galego ^[1]

Elias J. Torres Feijó
Galabra – USC

A partir das hipóteses que se podem colocar no estudo da presença no SLG de elementos do mundo lusófono e como quadro dum projeto de investigação mais alargado, a presente comunicação visa: a) concretizar o carácter e o(s) sentido(s) desses contatos intersistêmicos num período de definição do sistema galego e dos seus modos de relação, permitindo deduzir tendências e objetivos e cuja interpretação possa contribuir para a planificação dos mesmos e, b) construir umas bases metodológicas para a análise desta classe de fenômenos.

Os sistemas emergentes e as suas saídas

A análise e interpretação dos processos que podemos denominar de sistematização cultural, entendidos estes como os conducentes à consolidação e garantia dum sistema cultural/literário etc. nas suas dimensões institucional e mercantil, na repertorial (nos materiais e modelos constitutivos dos produtos) e nas da produção e recepção dos produtos culturais/literários etc., comporta uma variável nacional do conceito de (polis-)sistema de Even-Zohar que desenvolvemos a partir da consideração da Teoria Polissistêmica deste estudioso: ao lado do entendimento da atividade literária como uma rede formada por uma série de macro-fatores: instituição, mercado, produto, repertório, produtor e receptor, num dado espaço social ou sociopolítico, o da consideração das redes que concorrem num mesmo espaço social pelo domínio sistêmico do mesmo. Para o caso que nos ocupa, podemos então estudar o sistema literário na Galiza ou podemos estudar o sistema literário galego e o sistema literário espanhol na Galiza. Da primeira perspectiva se deduzirá um confronto pela dominação sistêmica nesse espaço social que não se situa no nível repertorial, mas no de todos e cada um dos macro-fatores sistêmicos vinculáveis a esse espaço social e que conduz à determinação da segunda perspectiva indicada.

Ora, situados nesta segunda perspectiva, quase é regra geral que todo o sistema literário ultrapassa o espaço social e político originário da sua atividade; e pode mesmo, hipoteticamente, não atingir a todas as pessoas ou âmbitos do mesmo, como pode atingir, ou ser atingido, por

outras pertencentes em origem a espaços sociais e políticos diferentes. O sistema literário português, por exemplo, não é explicável apenas pelas atividades literárias desenvolvidas no Estado Português, devendo alargar-se essa consideração a todos aqueles que de uma ou de outra maneira participam desse sistema. O italiano Antonio Tabucchi, ponhamos por caso evidente, é um importante agente no referido sistema, que não pode ser posto de parte se se quer estudar, exemplifiquemos outra vez, o campo literário português contemporâneo.

Esta perspectiva comporta necessariamente a consideração das delimitações entre sistemas, consideração que tem uma importância decisiva na medida em que o que comumente se entende por literatura, e que aqui podemos reduzir a produtos e produtores, se vincula ao conceito de Nação e nacional. Deste ponto de vista, a necessidade da delimitação do que é ou não é literatura pátria estriba-se no valor identitário que a esta se atribui a respeito da Nação e das virtualidades (políticas, sociais, econômicas, culturais...) que desse valor identitário se possam derivar. Assinalemo-lhe uma substantiva: a fundamental função de contribuir para manter a coesão socionacional. Por isso as “literaturas nacionais/regionais, etc.”, como as “histórias nacionais, regionais, etc.” são objeto de educação, formal, não formal e informal na comunidade. Pode isto verificar-se com apenas nos interrogarmos por que na Primária e na Secundária se estuda obrigatoriamente Literatura Portuguesa e História de Portugal e não, por exemplo Chinesa ou das Beiras.

Sistema literário não é assim sinónimo de literatura nacional portuguesa. Mas é vontade dos grupos ou agentes dominantes que conseguem impor a combinação dos seus critérios delimitadores da literatura nacional como legítimos que os elementos que delimitem esta devem ser igualmente projetáveis no sistema literário. São a esses elementos que denominamos normas sistêmicas, que atuam também como princípios básicos que se ativam na participação no tal sistema, e de cuja interpretação depende o uso, a posição e a função que se faça ou tenha do e no mesmo. Assim, as literaturas nacionais (os produtos, os produtores, e por vezes as instituições como garantias do mesmo, etc.) definem-se pela combinação ou não do uso de determinada(s) língua(s) nos produtos, pelo lugar de nascimento ou morada do escritor, pela raça, por estes ou outros elementos. A imposição desses critérios *nacionais* costuma conhecer a sua homologia no campo do poder, na medida em que se procura no aparelho político-jurídico que engloba o espaço social em foco a garantia da imposição dos mesmos: o ensino em português ou o dever legal de

conhecer o(s) idioma(s), por exemplo. Eis como o conjunto de macro-fatores sistêmicos atuam como garantias da existência e do modo de existir do sistema, correspondendo sobretudo à dimensão institucional do mesmo a canalização da dominação no campo do poder. Isto explica que, entendido o sistema literário dum dado espaço sociopolítico como uma rede em que se garanta a existência duma literatura nacional, as balizas que se querem impor são as mesmas que as que delimitam a literatura nacional. Exemplificando outra vez com o caso português, teremos assim um sistema literário português que tem como norma sistêmica no seu espaço sociopolítico (o Estado Português) a língua portuguesa, alargável a outros utentes fora desse espaço, por exemplo a eventuais enclaves (os portugueses dos Estados Unidos) ou a receptores em língua inglesa de textos *originariamente* produzidos em português. Naturalmente, as normas sistêmicas são um dispositivo a atuar quando se pretende ubicar um autor ou um texto, identificá-lo (o que não implica que sempre predominem as normas sistêmicas do sistema de origem); mas são igualmente um dispositivo que condiciona ou determina a participação no sistema em causa e atua como definidor das adscrições que se pretendam: assim, pode um receptor espanhol interpretar que *La balsa de piedra* de José Saramago pertence à literatura espanhola: o receptor aplicou possivelmente as normas sistêmicas dominantes no seu espaço social: a língua espanhola e, eventualmente, a interpretação do nome como espanhol; pode um crítico espanhol falar do escritor espanhol de origem portuguesa José Saramago, fazendo do lugar de residência do escritor e, talvez, da sua participação no sistema literário espanhol, preponderante norma sistêmica. Como pode uma editora publicar um texto em norueguês no Porto e distribuí-lo pelas livrarias de Portugal: o texto não será perspectivado como pertencente à literatura nacional portuguesa (a não ser que logrem impor o norueguês como norma sistêmica da literatura nacional lusa...), não funcionará portanto no sistema literário português e dificilmente terá muitas vendas no espaço social em que esse sistema é dominante.

Camões é hoje indiscutivelmente um escritor nacional português, em virtude de ser português de nacionalidade e de ter escrito em português. *Os Lusíadas* são indiscutivelmente um texto nacional português, pertencente à literatura nacional portuguesa: a sua língua de produção foi a portuguesa e (e, para satisfação dos *requisitos sistêmicos* de alguns, ademais, o seu autor era português de nascimento). Mas, e a sua redondilha, que começa por “Dióme Amor tormentos dos/ para que pene dobrado”?

A aceitação desta redondilha como literatura nacional (e a sua consideração dentro do sistema literário português garantia daquela) é conflitiva. E o conflito assenta precisamente no valor identitário e de coesão a que antes nos referíamos: na procura duma continuidade e duma coerência entre as normas sistêmicas existentes e a definição do que é ou não é nacional, cuja origem é situada no início da Nação e do sistema que o garante. Digamos de passagem, que o exemplo de Camões não foi puxado aqui por acaso: a canonização e determinados autores e elementos repertoriais num sistema é eloquente expressão da interrelação existente entre Nação, sistema e literatura... De resto, do ponto de vista sistêmico, a redondilha camoniana é suscetível de ser incorporada como objeto de estudo; do ponto de vista *nacional*, os princípios de visão e divisão impostos como legítimos para a definição do mesmo, fazem com que se situe fora da literatura nacional, e, inclusive, que fique em *terra de ninguém*, ou mesmo que seja *incorporada* à literatura espanhola...

Estes elementos, que podem aparecer como neutralizados ou secundarizados em sistemas consolidados, aparecem em casos como o galego (ou como o angolano, brasileiro ou irlandês nos seus momentos) como expressão primeira de um conflito, manifestando as carências sistêmicas dos promotores de processo de sistemização. Por essa razão, entendemos que sobretudo em casos como estes deve atingir importante relevo a detecção e/ou dedução do que os aludidos agentes implicados interpretam, implícita ou explicitamente, como carências sistêmicas, e a eventual formulação programática e/ou prática e intervenção que de aí releva. É a essas interpretações de carências sistêmicas a que denominamos défices projetivos, “na medida em que indicam um vazio que se quer preencher (ou uma presença que se quer substituir), um projeto que se quer realizar”, diferente segundo os distintos interesses e grupos em jogo. Nesses casos, verifica-se a impossibilidade ou a incapacidade dos agentes para aplicarem de maneira plena e sistemática alguma(s) das propostas que fazem parte do seu programa de ação. Essas circunstâncias, verificáveis muito particularmente em contextos de dependência política, económica e cultural de um outro sistema (pense-se no caso brasileiro do século XVIII ou no angolano de meados do século XX) costumam atingir não apenas à sobrevivência ou desenvolvimento do (protos-)sistema em foco, mas também à sua própria definição e delimitação, às suas normas sistêmicas; pense-se, por exemplo, nas pugnas pela delimitação da literatura nacional angolana ou moçambicana e as suas implicações sistêmicas ou na dificuldade dos grupos galeguistas imporem desde o século

XIX a língua própria como norma sistêmica. Isso fará com que o (proto-)sistema se apresente e desenvolva de maneira ambígua e corra o risco de confundir-se com formulações subsistêmicas (quer dizer-se, apresentando particularidades no modo de produzir-se algum(-ns) dos seus macro-fatores, mas fazendo parte de um sistema a que não pretende substituir) ao funcionarem como muito como normas do repertório (materiais cujo uso é mais *genuíno* para os *macro-fatores* em jogo são os produtos que não delimitem o sistema), ou ao funcionarem no mesmo espaço social ao lado de normas sistêmicas procedentes do sistema de que se quer emancipar, como o caso da língua.

Por outro lado, e como já se pode deduzir, e igualmente pertinente atender ao fato de os processos de sistemização/emancipação mostrarem homologias com atividades praticadas no campo do poder (com as vinculadas com as que antes denominávamos garantias, por exemplo) ou com atividades não praticáveis nesse campo, caso em que a expressão cultural, particular e geralmente a literatura, se apresenta como espaço privilegiado, na pugna de grupos promotores de sistemas literários emergentes por ganhar âmbitos disputando a outros o controle institucional e mercantil e tentando validar assim as suas normas sistêmicas e o seu repertório no seio de um mesmo espaço social. Nessas circunstâncias, em que costumam existir défices na ação política do (s) grupo(s) promotor(es), a produção e, em geral, a atividade literária tende a carregar-se importante sentido político.

Para o preenchimento desses défices projetivos, numa ou em várias das dimensões sistêmicas (ou fatores, se se preferir na terminologia de Even-Zohar) os agentes ou grupos implicados podem recorrer, quanto à origem dos materiais utilizáveis, à importação, à produção e/ou à tradição próprias, as três fontes constitutivas dos sistemas literários e culturais, cujos peso e proporção determinam o estado dos sistemas e o seu processo (Lambert).

Em muitos casos, a disposição desses grupos atuantes nos denominados sistemas emergentes (e que podemos chamar protossistêmicos), é acudir à transferência de elementos ou materiais extrassistêmicos, em um fenómeno que Even-Zohar denominou Lei de proliferação, e, em geral, ao contato ou relação com outros sistemas para o reforço, legitimação, auto-suficiência sistêmica, etc. do seu projeto sistêmico, umas relações que podem tomar diferente feição em virtude de fatores de acessibilidade, prestígio, imaginário etc., assim como a partir da consideração do Outro e dos estereótipos que circulem em cada um dos sistemas em causa.

Uma das possibilidades sistêmicas desses grupos é a de acudir a espaços intersistêmicos existentes previamente ou a (co-)construí-los com outros agentes de sistemas com os que se tem ou constituem elementos comuns, que podem ir desde a partilha de normas sistêmicas ou materiais de repertório predominantes, até em similares circunstâncias sociopolíticas de intersistemas (Bassel), caso dos bascos, catalões e galegos, etc. a respeito do Estado Espanhol na época contemporânea (com plataformas institucionais como Galeuzca, por exemplo) ou tenham um referente de oposição comum, etc.: estender-se, legitimar-se, defender-se podem ser as razões primeiras que animam esses espaços e o desenvolvimento destes intersistemas culturais.

Essa comunidade de elementos faz com que grupos ou agentes tenham aí um espaço prioritário de atuação ou que a circulação de produtos seja mais acessível, ou o que seja. Podem ser estáveis ou não: como os lingüísticos ou os políticos.

Eis onde o nosso estudo se situa: na análise e interpretação das relações, presenças e contatos de um sistema emergente (SE), o Galego, com outros com os que pode constituir um intersistema cultural e que, em parte, atuam como o seu referente de reintegração, Portugal, Brasil e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa. E, não sendo imprescindível para a análise, sim queremos fixar as hipóteses e pressupostos que na relação inversa (Galiza no intersistema luso-afro-brasileiro das últimas três décadas) percebemos. A sua utilidade radica no maior entendimento dos modos relacionais que isto permite e na interpretação das reações que perante a presença de repertórios galegos se vive de modo dominante nos sistemas em foco, o que, por sua vez, repercute no modo e extensão do relacionamento, contato e presenças desde o Sistema Literário Galego.

Galiza nos sistemas luso e brasileiro das últimas três décadas

Pondo de parte trabalhos de carácter programático, o que se observa como linhas conclusivas é que, historicamente, e também na atualidade, a relação galego-portuguesa, em termos culturais e literários, foi assimétrica, central na maioria dos setores do galeguismo e periférica sempre por parte lusa, mais retórica que real, mais individual que grupal ou organizada; e que uma circunstância similar estará produzindo-se hoje, mas com alguma indiferença por parte galega perante a atitude percebida do lado português, exceto exceções.

De todas as maneiras, a bibliografia de que dispomos e os trabalhos realizados por membros da equipe de Investigação Galabra, tanto os referidos à etapa que vai do Renascimento a 1936, como os que têm por objeto a época contemporânea, e tanto os que atendem à relação como contato como os que o fazem como presença/ausência, permitem verificar uma situação parcialmente diferente, que podemos sintetizar num interesse crescente de determinadas elites intelectuais lusas, brasileiras e de alguns países africanos de língua oficial portuguesa pelo tema galego, desde a historiografia e a filologia até a literatura, chegando nas décadas de vinte e trinta a incorporar materiais de origem galega nos seus repertórios e, para o caso inverso, o fato de o galeguismo ter-se nutrido, desde o seu início, de materiais lusos para reforçar aspectos do seu repertório e do seu sistema em geral, converteram ao sistema português em repertório e referente central desde as suas origens. Esta situação intensificou-se até 1936, em que a guerra civil e as suas conseqüências colocaram o relacionamento em termos de baixa intensidade, sem chegar a ser inexistentes (de todas as formas esta é uma etapa nada estudada na historiografia cultural). A recuperação democrática trouxe um novo impulso ao relacionamento e à transferência galego-lusa.

No caso galego detecta-se uma substantiva importação de materiais lingüísticos e referentes culturais procurando reforçar o intercâmbio e o entendimento galego-português e mostrando um conhecimento relativamente amplo da realidade lusa, dito isto como hipótese geral.

Podemos aqui adiantar uma síntese dos nossos trabalhos e conclusões em fase de redação derivados do Projeto, já praticamente concluído no dia de hoje “Galiza en las literaturas portuguesa e brasileira das últimas três décadas”, do que em nossa relação bibliográfica aparecem publicações vinculadas ao mesmo.

Com Portugal

1. Ao outro lado da fronteira, sistêmica, constata-se um processo de ruptura com o tipo de interlocutores que o relacionamento galego-português conhecia na fase ditatorial, alguns provenientes da época do pré-guerra.
2. Mantém-se, atenuados, os estereótipos sobre o galego historicamente constituídos: rude, trabalhador, torpe.

3. Produz-se uma presença do mundo galego no sistema literário português de caráter periférico, progressivamente maior a partir de finais dos oitenta (processo a que não é alheia a queda das duas ditaduras, a entrada dos dois estados na UE, e a normalização democrática e de relações dos agentes culturais em causa, assim como a configuração estrutural de esquemas como o do Eixo Atlântico).
4. Os escritores atentos ao mundo galego nas suas obras são fundamentalmente pessoas com vínculos amicais ou familiares na Galiza. Um terceiro grupo é o constituído por aqueles que conhecem a Galiza fisicamente.
5. Conectados em parte com os estereótipos, são os principais imaginários utilizados os que tem a ver com o mundo da emigração e a esfera do remoto (Finisterrae) de que se derivam os demais (mistério, incógnito, ruralidade).
6. O mundo refletido é conseqüentemente o rural.
7. Na perspectiva que se oferece da Galiza como identidade lingüística e cultural, o contato galego-português está presidido pela distância, com alguma exceção em que há sempre uma vontade de aproximação lingüística, de *entendimento* comunicacional e cultural. O galego é sistem(at)icamente incluído no mundo lusófono.
8. Quando são utilizados materiais galegos para explicar Galiza, estes são (des/in-) formados pelo distanciamento operado pelos autores, que dirigem aos seus leitores uma construção exotizante, selecionando aqueles que melhor servem aos seus objetivos textuais em que salienta o relevo de um mundo galego misterioso e incógnito, que assim permanece; e toda a exotização mostra, pelo menos em parte, pouca vontade de transmissão e de entendimento. Exotização em parte equivalente à utilizada (e ao modo de funcionamento) por autores como Camilo J. Cela ou Torrente Ballester (ou anteriormente por Pardo Bazán, por exemplo, e na atualidade pelos periódicos madrilenhos e algum escritor galego) para dirigir-se, com as suas obras em castelhano ou traduzidas para espanhol, ao público dessa língua, diretamente.
9. Mas esta conclusão não exclui esta outra: a de que, mais além de barreiras e tópicos, o mundo galego, desconhecido pelo geral para o *português-médio*, aparece aos olhos de eventuais colegas culturais (visão talvez nutrida de alguma transferência do colega galego) como distante e diverso; é o espelho, côncavo ou convexo dos textos estudados, unido ao efeito bumerangue das possíveis *leituras galegas* (i.e. desde o sistema literário galego) desses textos, evidencia um espaço

sociocultural com extraordinários problemas de definição e situação, precisamente. E assim, os textos objeto da nossa análise passam a constituir, igualmente, uma literatura de autognose para o espaço cultural galego que a eles se vincula.

10. Continuam a manter-se as condições imprescindíveis de pré-conhecimento e acordo; existe inteligência nos materiais: mistério, enigmas, superstições, investigações, emigração, ruralidade, periferia...

Com o Brasil

11. Pelo que diz respeito aos materiais de repertório temáticos, três eixos são centrais: a memória da Galiza ancestral, o mundo medieval galego e especialmente a emigração são os temas mais recorrentes neste tipo de produções. O primeiro costuma entrecruzar-se com os outros dois.

12. Galiza é vista sistematicamente como *rural e remota*.

13. Pretende-se refletir o mundo da emigração, desde os seus inícios no século XX e singularizando Galiza como lugar mítica e nebulosamente originário do Brasil. A ruralidade e um relativo exotismo são notas predominantes. O gênero fundamental é o romance.

14. O galego por antonomásia é o emigrante. Mantém-se similares estereótipos que com relação a Portugal, mas aqui vistos de maneira mais positiva e mítica. Constituem os elementos fundamentais do galego a sua luta pela sobrevivência econômica, o seu caráter teimoso e esforçado; e a sua vontade ou não de integração ou adaptação ao meio.

Linhas argumentais

- O processo de integração ou não do emigrante no novo mundo em que ingressa.

- O contraste entre uma Galiza rural e um Brasil urbano.

15. Pelo que diz respeito à Galiza Medieval (predileto objeto de estudo dos investigadores culturais dedicados a assuntos galegos) duas são as vertentes principais:

- O caminho de Santiago centra um discurso místico, sobrenatural, de peregrinações, nutrido duma fortíssima componente exótica (gênero fundamental: romance)

- Mas também nutre outro tipo de imaginário: o que tem a ver com a lírica galego-portuguesa (este, sobretudo em poesia).

16. Coincidente em parte com a recepção portuguesa, o caso brasileiro oferece em geral um olhar menos estereotipado e mais passível de ser revisitado que na relação galego-portuguesa.

Com a África lusófona

A presença da África lusófona no mundo galego e vice-versa é praticamente inexistente: cabe indicar alguma obra do escritor de Cabo Verde, Gabriel Mariano (*Vida e morte de João Cabafume*) em que funciona o estereótipo do galego/lisboeta.

Com um sistema e um inter-sistema em que são postulados vínculos particulares é imprescindível para a sua compreensão que este atenda aos seguintes aspectos, no caso que nos ocupa:

- a) A caracterização do campo do poder dos sistemas em jogo.
- b) O imaginário e a interpretação do Outro que a sociedade galega no seu conjunto e nos seus grupos mantém a respeito de Portugal e o mundo lusófono.
- c) As relações (econômicas, sociais, políticas, etc.) estabelecidas entre os espaços sociais considerados.
- d) A situação do galego e da sua literatura na altura: ensino, leis, meios de comunicação.
- e) A caracterização das normas sistêmicas de cada sistema em jogo.
- f) A determinação dos indivíduos/setores/grupos atuantes no sistema e dos interesses “literários” e “extraliterários” que veiculam nele. Neste sentido a determinação dos recursos e instrumentos mobilizados (políticos, institucionais, financeiros, humanos, etc.)
- g) A caracterização dos agentes e grupos literários implicados e ativos no sistema objeto de estudo sobre a produção literária e cultural veiculada com o galego.
- h) Os papéis jogados pela produção literária galeguista e o sistema literário galeguista a respeito doutros campos e em relação com o seu espaço social e a caracterização geral da sua autonomia/heteronomia.
- i) A determinação da hierarquia de repertórios utilizados.
- j) O papel da importação/produção/tradição no sistema e em relação com os seus macrofatores.
- k) As valorizações existentes na sociedade galega sobre a produção literária e cultural veiculada com o galego e da consolidação dum sistema literário com a língua galega como norma sistêmica.

l) O imaginário e a interpretação do Outro por parte do conjunto de macro-fatores sistêmicos a respeito de Portugal e o mundo lusófono.

m) A determinação das funções e posições dos elementos procedentes dos outros sistemas e dos vários repertórios de “Portugal e o mundo lusófono” no sistema e dos grupos e agentes implicados. Dentro desta dimensão:

- A análise da origem e evolução dos contatos, tendo em conta os fatores que as condicionam.
- A evolução dos grupos em jogo em relações com os elementos repertoriais vinculáveis a Portugal e o mundo lusófono.
- As implicações para o campo cultural e do poder que daí se derivem.

n) Detectar e avaliar as estratégias de êxito e fracasso dos diferentes grupos e agentes em questão.

O estudo das relações, presenças, contatos e transferências entre o sistema literário galego e o intersistema luso-afro-brasileiro

No caso que nos ocupa, uma das potenciais relações e contatos dos agentes galeguistas é o sistema cultural português e, na sua extensão, o intersistema luso-afro-brasileiro. A sua potencialidade assenta na proximidade geográfica e, particularmente, no conjunto de vínculos históricos, humanos, culturais e especialmente lingüísticos que se postulem e na existência dos contatos, presenças e relações que determinadas elites galeguistas mantiveram com elementos do sistema português, sobretudo desde o surgimento dos movimentos protossistêmicos galeguistas desde o século XIX. Nesse processo, o entendimento de Portugal como referente de reintegração, analogia ou emulação, tem estado sistem(at)icamente presente.

Destarte, e tendo presentes as precedentes considerações e a partir dos referidos princípios metodológicos e dos instrumentos expostos, o estudo de objetos como o que aqui nos ocupa apresenta não apenas a relevância de estudar os agentes e grupos em jogo e os seus interesses, mas o de entender o presente e o imediato futuro a partir do conhecimento e explicação dos processos e mecanismos do(s) sistema(s) em foco.

Para isto, partimos das seguintes determinações:

a) Estudamos um caso de emergência sistêmica vinculado a um processo complexo de evolução política e social que passa por diversas fases no quadro político-jurídico em que se desenvolve e que apresenta relações complexas com outros sistemas e espaços sociais próximos.

b) Estão em jogo como elementos significativos o fato de existirem grupos na Galiza e os seus enclaves que pretendem uma mudança sociopolítica que passa pela efetivação dum sistema e pela posta em valor de determinados repertórios numa situação de ditadura política num regime emanado duma guerra civil cuja memória tem um determinado valor. Isto implica a consideração de um possível referente de oposição (uma elaboração de contrários que se pretende combater e do que se quer segregar) complexo em função dos grupos, défices e condicionantes em jogo no regime, *no espanhol*, no centro, etc.

c) Portugal e o mundo lusófono fazem parte dum histórico referente de reintegração (uma elaboração de iguais que se pretende contatar, prezar e de quem se pretende aproximar) do galeguismo com diferentes dimensões. O peso e apreciação relativos dos elementos e bases em que se alicerça essa consideração determinam ou condicionam potencialmente a evolução sistêmica e contribui para interpretar os interesses em jogo. Os modos e repertórios, neste sentido, estarão em interação com forças e agentes intra e extra-sistêmicos e contribuirão para caracterizar as orientações pretendidas para o sistema: na sua relação com outros sistemas, na sua ubiquação inter-sistêmica e na conseqüente instrumentalização e possibilidades que se oferecem ou negam aos utentes do sistema. Igualmente, Portugal pode funcionar como um referente de analogia ou não em função da sua evolução político-social.

Por último, e para além dos objetivos intrínsecos indicados ao longo da presente comunicação, queremos indicar um outro, cujo quadro apresentamos aqui: o de aprofundar na adaptação de pressupostos tomados das teorias polissistêmica e de campo literário para análises de fenômenos como a que propomos; nesse sentido, propomos o quadro teórico-metodológico anterior; e outro, extrínseco, que entendemos benefício extrínseco que se deriva da proposta investigadora que aqui expomos: a que se concretiza na fundamental componente de planificação cultural que dele se deriva: para os fatores sistêmicos caracterizados, para os agentes em causa e para qualquer âmbito público ou privado que queira intervir no mesmo. Investigações e aproximações anteriores realizadas por membros do Grupo de Investigação GALABRA que têm permitido levar a cabo eventos culturais de importância na Galiza, facilitando o desenvolvimento de projetos conjuntos e de colaboração entre elementos dos diferentes sistemas e aberto um campo de relações com entidades públicas e privadas interessadas no relacionamento galego-luso-afro-brasileiro, assim o mostram. Ações de assessoramento e gestão também carecem de

estudos deste tipo. Eis um caminho que os estudos literários e culturais atuais devem, em nossa opinião, empreender decididamente.

[1]

Este trabalho faz parte do projeto “Portugal e o mundo lusófono na Literatura Galega dos últimos trinta anos” do Grupo GALABRA – USC, parte do qual subsidiado pela Junta da Galiza.

Pionerismos esquecidos e esclarecer o esclarecimento:

O caso de Teresa Margarida da Silva e Orta

e *Máximas de virtude e formosura* ^[1]

Eva Loureiro Vilarelhe

Galabra – USC

Pretendemos apresentar as idéias ilustradas que transparecem na obra de Teresa Margarida da Silva e Orta publicada, sob o pseudônimo Dorothea Engrassia Taveda Dalmira, em 1752: *Máximas de virtude e formosura* – obra mais conhecida pelo título das posteriores edições *Aventuras de Diófanes* –, atribuída na edição de 1790 a Alexandre de Gusmão, amigo íntimo de Teresa Margarida da Silva e Orta. Obra que passa por ser a primeira de ficção em Portugal em que planeia a sombra das Luzes da Razão, e não de uma forma qualquer, senão imitando a estrutura de um texto tomado em numerosas ocasiões como modelo de literatura pedagógica, como é *Aventures de Télémaque* de Fénelon. A presente comunicação visa conhecer a sua constituição, esclarecer o sentido da sua proposta/resposta dentro do sistema cultural português da época e fixar alguns dos pontos de partida do Iluminismo luso, desde o mesmo século XVIII esquecidos ou negligenciados.

A obra começa com a viagem que empreendem Diófanes e Climenea, reis de Tebas, com dois de seus filhos, Almeno e Hemirena, por motivo do casamento desta última com Arnesto, príncipe de Delos. A viagem acaba com o assalto da comitiva, em cujo combate morre Almeno, e o resto da família real acaba em mãos dos inimigos de Argos. A partir daqui Diófanes, Climenea e Hemirena seguem caminhos diferentes ao serem feitos escravos e só se cruzam em contadas ocasiões, encontros em que não se reconhecem por terem mudado de nome e aspecto físico devido aos trabalhos e perigos a que se vêem expostos. Assim, Diófanes passa a ser Antionor; Climenea, Delmetra; e Hemirena, adotando trajes de homem para evitar melhor os perigos, Belino. Por sua vez, Arnesto deixa Delos na procura da prometida e da sua família sob o nome de Albênio. Depois de muitas peripécias em que Diófanes e Arnesto servem de conselheiros do governo, Climenea de educadora e Hemirena gaba-se das suas virtudes, acabam por reencontrar-se finalmente e, retomando os seus papéis iniciais, acaba a obra celebrando-se a boda de Hemirena e Arnesto.

A autora de *Máximas de virtude e formosura* nasce em São Paulo em 1711 ou 12, filha da brasileira Catarina Dorta e do português José Ramos da Silva. O seu pai emigrara para o Brasil, onde conseguira uma boa fortuna. Em 1716 voltou para Portugal, instalando-se em Lisboa com a pretensão de continuar sendo o homem destacado que era no Brasil. Lutou muito devido a essa ânsia por alcançar o prestígio social que o nascimento lhe negara, e não duvidou em gastar parte da sua fortuna para consegui-lo a fim de melhorar a reputação que legaria ao seu filho Matias Aires, para o que decidiu sacrificar as filhas, isto é, enviou-as pequeninas a um convento para que professassem e assim evitar a despesa de dotes nupciais.

É assim que Teresa Margarida chega ao Convento das Trinas onde seria educada. Mas a clausura conventual nesta época ficava em entredito, e Teresa Margarida com 16 anos de idade pretendia casar-se com Pedro Jansen Moler Van Praet, com quem namorara nas grades do convento. Isto provoca um litígio entre as famílias, que ao aduzir que Teresa Margarida estava grávida acaba com o casamento dos jovens, fato que desencadeia a ira do pai, que deserda a filha. Os problemas econômicos do matrimônio foram constantes, ao que não ajudou a numerosa prole que gerou, doze filhos no total, que contaram com padrinhos de prestígio que dão a medida de viver do casal e das suas relações e amizades, que provavelmente já vinham do Convento das Trinas onde fora criada Teresa Margarida entre as filhas das mais ilustres famílias da época. [\[2\]](#)

Mas a personagem fundamental deste círculo de amizades é, sem dúvida, Alexandre de Gusmão, que além de apadrinhar os filhos de Teresa Margarida preocupou-se deles como se fossem próprios, e foi o principal promotor da idéia de enviar o filho primogênito do casal amigo a estudar a Paris de onde voltaria melhor que de outra parte, “ornado de prendas cavalheirescas mas muito mais de ciências”.

Este tipo de informações permitem reconhecer que o contato de Teresa Margarida com um âmbito cultural elevado lhe facilitaria aceder sem problemas às idéias ilustradas de que seu amigo Alexandre de Gusmão era tão familiar dada a sua condição de *estrangeirado*.

Teresa Margarida entregou *Máximas de virtude e formosura, com que Diófanes, Climenea, e Hemirena, Príncipes de Thebas, vencerão os mais apertados lances da desgraça* aos censores em 1750, ano da morte de D. João V e não foi publicada até dois anos depois, apesar do beneplácito do tribunal censor. Não sabemos as razões que motivaram o atraso da publicação da

obra; um dos motivos que se esgrimem é que as entidades encarregadas da impressão do texto preferissem esperar para saber o rumo que tomaria o novo monarca para determinar se o texto podia receber o beneplácito da censura. Talvez no futuro ajude a esclarecer a questão, a comparação entre as obras publicadas sob a coroa portuguesa nos anos de 1750 e 1752, data final da primeira edição da obra, que tencionamos fazer.

Possível vinculação entre as edições da obra e o estado de campo do poder e cultural

No caso do ano 1750, resulta evidente que se a maioria das publicações se realizam em Lisboa (salvo dois casos em Coimbra e três em Évora, Porto, e Valença respectivamente), também não se estranha que grande parte delas se dediquem a honrar a morte de D. João V ou, embora em menor número, a celebrar a coroação de D. José I. O resto das obras são, de tipo religioso, jurídico-legislativo, ou dedicadas a louvar casas nobres. São escassas as obras que não tratam estes temas, e só há dois compêndios de tipo sintático-gramatical. Duas obras são publicadas em latim (uma de tipo religioso e outra em louvor de D. José I). ^[3]

Em 1752 continua a centralização das publicações em Lisboa (só duas em Coimbra, outra no Porto e outra em Valença). Mas o volume de obras publicadas neste ano é muito mais diverso quanto à temática que o de 1750. Embora predominem as obras de tipo religioso, abundam as literárias de diferente temática, como as históricas, políticas, jurídicas ou de louvor a determinadas personalidades nobres. Também continua havendo elogios a D. João V e D. José I, mas em menor medida. Uma das obras literárias está escrita em espanhol, assim como três religiosas e uma dedicada a D. João V em latim. Destacamos a publicação do semanário esclarecido *O Anonymo*, e duas obras críticas sobre o *Verdadeiro método de estudar* de Verney que, passado já um lustro da sua publicação continua sendo de interesse para os estudiosos. ^[4]

Após a publicação da obra, os problemas económicos de Teresa Margarida não se resolveram, pelo contrário, enviuvou em 1743, e dez anos mais tarde perdeu o seu amigo Alexandre de Gusmão, a sua situação económica piorou ao não poder fazer frente às despesas provocadas pela desastrosa empresa do Maranhão – que o seu marido construíra seguindo o conselho de D. João V –, a que não ajudaram os litígios que manteve com seu irmão até a morte

deste, e depois dela, ao ter que interferir legalmente contra seus sobrinhos, que esbanjavam a fortuna que lhes legara o pai.

Mas os seus trabalhos não foram só referentes à economia, pois em 1770 seria encarcerada por ordem de Pombal ao considerar-se que mentia a fim de conseguir um bom matrimônio para o seu filho mais novo, que tinha relações com uma moça de família endinheirada interna no mosteiro da Encarnação, e cuja família se negava ao casamento com o filho de Teresa Margarida, pelo que esta última decidira enviar uma carta ao rei utilizando o mesmo argumento graças ao qual ela conseguira casar, a gravidez, argumento que, ao demonstrar-se não ser certo, provocou sua prisão no mosteiro de Ferreiros, embora ela se defendesse aludindo que fora enganada.

Prisão durante a qual teria escrito a carta assinada com o pseudônimo que legitimaria a autoria do romance, assim como compôs o poema épico-trágico, a *Novena do Patriarca S. Bento*, e a *Petição* feita a D. Maria, graças à qual conseguiu ser perdoada em 1777. Nesse ano vem à luz a segunda edição da obra, de que não cremos tivesse conhecimento Teresa Margarida.

Nesta edição eliminam-se as notas marginais presentes na de 1752, e apresentam-se toda uma série de erros reiterados em edições posteriores ao tomá-la como base, e não só muda o título para o mais conhecido atualmente, *Aventuras de Diófanés*, senão que conta com duas capas com subtítulos diferentes: *Aventuras de Diófanés ou Maximas de virtude e formosura, com que Diófanés, Clymeneia, e Hemirena, principes de Thebas, vencerão os mais apertados lances de desgraça* e *Aventuras de Diófanés, imitando o sapientíssimo Fénelon na sua viagem de Telemaco*.

A chegada ao poder de D. Maria coincide, segundo os dados que maneamos, com uma maior centralização das publicações em Lisboa (só o Bispo de Beja publica duas obras religiosas na sua diocese). Também neste ano parece haver uma exagerada proliferação de odes, élogos e demais tipos de composições que celebram os acontecimentos políticos (uma delas em latim e duas em italiano): a maioria dedicadas a aclamar D. Maria e outras dedicadas a ambos os esposos, ou somente a D. Pedro III. Uma pequena parte celebra as bodas dos príncipes do Brasil. Continua havendo também elogios de nobres e um claro predomínio das obras de tipo religioso. Mas há um surto considerável de obras literárias de caráter bucólico, fato que poderia explicar a edição da obra de Teresa Margarida. De resto, publicam-se catálogos sobre os livros à venda em determinadas livrarias, uma gramática luso-anglicana ou um dicionário francês-português. Os

dois tratados sobre versificação portuguesa parecem indicar que a mudança de governo, que levou a volta ao anterior sistema político, afeta a todos os âmbitos.

A terceira edição de 1790, atribui a obra ao melhor amigo, já morto, da quase octogenária Teresa Margarida, Alexandre de Gusmão, que fora conselheiro de D. João V e cuja promoção para o governo de D. José I acreditou ver explícita neste romance boa parte da crítica, atribuição que constitui o início da disputa sobre a autoria desta obra devido ao prefácio que acrescenta o editor em que se explicam os motivos pelos quais Alexandre de Gusmão utilizaria o pseudônimo feminino: a saber, por tratar-se de uma obra de juventude e procurar ocultar os erros cometidos, explicação que não nos satisfaz, nem tampouco a Jaime Cortesão, que manifesta a sua oposição aos comentários do editor baseando-se numa análise comparatista do estilo de *Máximas de virtude e formosura* com outras obras de Gusmão, mesmo algumas de juventude, concluindo que a atribuição ao célebre político carece de todo o fundamento.

1790 parece ser um ano de abertura da licença editorial, já que além de uma obra publicada em Valença, contamos com sete em Coimbra e onze no Porto. A temática religiosa continua tendo preeminência, seguida da histórica e da legislativa. Os louvores de personalidades destacadas continuam sendo habituais, em especial com motivo da morte do príncipe do Brasil, D. José, ou comemorando os anos de D. Maria. Continua havendo bucolismo na literatura mas sem tanta presença como em 1777, embora haja um dicionário de elipses freqüentes em autores clássicos.

Agora o que se dá é uma proliferação da publicação de espetáculos musicais e comédias ou tragédias teatrais. Há uns quantos tratados sobre as artes mais diversas (arquitetura, agricultura, cirurgia, música...), e o interesse pelas línguas vê-se na publicação de uma gramática grega, duas latinas (uma delas de Verney), outra macarrônea latino-portuguesa e outra francesa. Em latim publicam-se duas obras religiosas, uma histórica e um dos elogios ao príncipe D. José. O italiano volta a ter presença devido ao influxo da ópera vinda deste país.

Assim publicam-se em italiano dois espetáculos musicais e três elogios, um deles a D. Maria. O número de traduções também aumenta; neste sentido, destacamos a tradução da *Arte poética* de Horácio e três tragédias de Voltaire. Destacamos também a publicação de duas obras sobre a mulher, uma comédia e um tratado sobre a igualdade dos sexos. ^[5] A edição da obra de

Teresa Margarida de 1790 não se encontra em nenhuma biblioteca portuguesa das consultadas nos resultados da BN, mas segundo Gonçalves Rodrigues se encontraria no catálogo de bibliotecas particulares.^[6] Segundo também Rodrigues, neste ano de 1790 parece que há uma tendência a empregar a palavra *virtude* nos títulos das obras traduzidas,^[7] fato que contrasta com que *Máximas de virtude e formosura*, apareça editada com o título adotado na segunda edição.

A edição da obra de Teresa Margarida que só apresenta os dois primeiros livros, saiu em 1818, vinte e cinco anos após a morte da autora. Em 1818 a coroa portuguesa continuava radicada no Brasil, desde a sua fuga em 1808 por motivo das invasões francesas. Este fato explica que não só haja uma obra publicada no Porto e quatro em Coimbra, senão também duas na Bahia e onze no Rio de Janeiro. Continua sendo predominante o tema religioso nas obras publicadas, mas é significativa a numerosa presença de contos morais, às vezes denominados histórias morais, fato que nos pareceu determinante à hora de compreender a edição truncada de *Aventuras de Diófanés*, dado que se publicou como *História de Diófanés*, a brevidade que apresenta este tipo de histórias explica que só apresente os dois primeiros livros.^[8] De resto, continua havendo elogios a grandes personalidades, como os reis e os príncipes do Brasil, por motivo das festas de anos dos primeiros e do casamento dos últimos. Também há diversas publicações relativas à jurisprudência, alguns tratados sobre temas variados, e catálogos de livros à venda nas lojas. Quanto às obras de caráter filológico, publica-se uma gramática francesa, outra grega, duas latinas, uma delas em latim, como também em latim estão duas obras de ficção, um catálogo de livros e um elogio. Destaca-se a quantidade de obras relativas à língua portuguesa: uma gramática, um dicionário e sete ortografias, sendo três delas silabários para os meninos; como também relativas às crianças são duas obras sobre a educação. Isto parece indicar que se levam a cabo considerações como as de Verney sobre o ensino das línguas. De interesse para o nosso estudo é a tradução da *Arte poética* de Boileau que se publica neste ano, e duas obras sobre a mulher (lembre-se que sempre remetem para as elites),^[9] que manifestam o calado das idéias ilustradas no âmbito cultural português, que mesmo em plena invasão francesa continua mostrando o seu caráter francófilo.

Em 1945, Ruy Bloem decide editar *Aventuras de Diófanés*, seguindo a edição de 1790, defendendo a autoria de Teresa Margarida da Silva e Orta.

Em 1993, ano em que se comemora o bicentenário da morte de Teresa Margarida, Ceila Montez edita *Obra reunida* de Teresa Margarida da Silva e Orta, volume onde se reúnem, além de *Aventuras de Diófanés*, aqueles manuscritos que a autora escreveu durante a sua prisão no Mosteiro de Ferreira de Aves (1770-1777).

Discussão bibliográfica

Atendendo à discussão bibliográfica sobre todas as questões que atingem Teresa Margarida e *Máximas de virtude e formosura*, a crítica divide, em geral, as suas opiniões em três ordens de discussões, como já assinalou Maria da Santa Cruz em 1990 na sua tese de doutoramento sobre *Máximas de virtude e formosura* ^[10]: a discussão da brasilidade da autora e da obra; a discussão da prioridade do romance (primeiro romance/novela brasileiro/a?, primeiro romance luso-brasileiro escrito por uma mulher?); e a discussão de uma autoria posta em causa desde a edição de 1790, controvérsia esta que parece basear-se, mais do que em dados contrastados, em preconceitos a respeito do que é considerado por muitos como repertório de autoria feminina, por parte daqueles críticos que parecem não admitir que uma mulher possa ser a autora de uma obra de forte ideologia política.

Quanto à evolução cronológica dos estudos dedicados a pesquisar sobre Teresa Margarida e *Aventuras de Diófanés*, resulta evidente que é no século XX quando há um maior interesse pelo tema. Concretamente nos meados do século são anos chave 1938 com os estudos de Bloem e Ennes, 1945 com a edição da obra por parte de Bloem, e 1952 (bicentenário da primeira edição da obra) com o maior estudo levado a cabo sobre a biografia da autora por Ennes, o segundo volume de *Dois paulistas insignes* inteiramente dedicado a Teresa Margarida. Na segunda metade do século há que esperar aos estudos de Santa Cruz dos anos 1989 e 1990 (bicentenário da terceira edição da obra) já mais centrados no romance, e finalmente a edição da *Obra reunida* por Montez em 1993. Visto isto, está claro que o tema não foi objeto de um estudo contínuo, senão que só em dois momentos fundamentalmente resultou de interesse para algum crítico, isto pode ser devido à escassa repercussão da questão de ser uma mulher a figura em foco, aliás escritora de um século bastante ignorado e, em geral, pouco tratado pela crítica. Ainda que também é de

assinalar que, se não podemos saber se a edição de 1790 teve mais sucesso ao levar o nome de Alexandre de Gusmão na capa, este fato pode contribuir em boa medida para incentivar a atenção que foi prestada a este romance.

Compêndio de modelos clássicos

Centrando-nos já na obra, *Máximas de virtude e formosura*^[11] constitui um compêndio de modelos clássicos de todos os pontos de vista, no sentido de retomar um bom número de exemplos presentes na Antigüidade Clássica, depurados pelo Renascimento ou à luz de modelos classicizantes do Iluminismo, como as *Aventures de Télémaque* de Fénelon.

A autora reconhece abertamente no prólogo não ter preconceitos à hora de imitar (segundo o uso retórico da *imitatio*^[12]), e alude ao modelo seguido mais de perto denominando a sua obra *Aventuras de Diófanés*, algo que cremos ser mais uma declaração explícita da obra que imita que um título para a sua, já que não é este o que lhe dá – e que foi adaptado nas ulteriores edições, supomos que pelos editores – por não recolher o protagonismo que na sua obra partilham Diófanés, Climenea e Hemirena.

Sabido é que o mundo pastoril transparece na literatura de tipo bucólico, neste romance também é freqüente a aparição de pastores num mundo natural idealizado, embora as descrições sejam parcas e sintéticas, mas não é, por assim dizê-lo, o quadro geral do romance, senão que a sua presença está motivada pela vontade de opor a corte corrupta e lugar de vício ao mundo idealizado do retiro na natureza também idílica.

Máximas de virtude e formosura recolhe também outros modelos utilizados profusamente na literatura européia, como é o caso das novelas de aventuras, do mesmo modo também se pode inserir no modelo de novelas bizantinas.

Seguindo nesta linha, a utilização de mitologia clássica que se dá na obra de Teresa Margarida, sendo tão habitual desde o Renascimento, não se pode atribuir a um influxo direto de Fénelon, mas há aspectos que remetem inequivocamente para ele, como a ambientação do romance na Ásia Menor, ou a descida ao Hades de Arnesto (livro VI) em paralelo à de Telémaco. Neste sentido, o romance de Teresa Margarida apresenta uma maior variedade de personagens, coisa evidente ao serem três os protagonistas e não apenas um, como no caso de Fénelon. As

idéias que em *Aventures de Télémaque* eram desenvolvidas por Mentor – o tutor moral de Telêmaco, na realidade Minerva disfarçada –, transparecem como máximas pelas que reger-se em boca dos diferentes personagens, ao não haver um tutor moral comparável ao presente na obra de Fénelon: Diófanes e Arnesto, encarregados das máximas sobre o bom governo; Climenea, como educadora; Hemirena, que se conduz segundo as máximas de virtude inculcadas pelos progenitores; e um elenco de personagens secundários entre as que se nos apresentam mais máximas sobre o bom governo, por parte de Beraniza e Ibério, ou o falecido Almeno, e outros modelos sobre o bom e mau agir representados por diferentes personagens.

Se Diófanes e Climenea representam a sabedoria e a experiência alcançada com os anos, respeito pelas canas tão próprio da Antigüidade Clássica, Arnesto e Hemirena são a imagem dos heróis jovens como Telêmaco. Em Arnesto – e eventualmente em Belino – está presente o ideal das letras: “eu me aplicava em tristes poesias”^[13] e das armas: “como aventureiro, fui ao campo, onde [...] tomei as armas”^[14], neste sentido está muito presente o ideal do cavaleiro prestigiado entre outros muitos autores por Camões.

O caso de Hemirena resulta mais complexo. Já que se Climenea é a sábia idosa, e Beraniza a sábia por muito estudo. Hemirena guia-se pela vida com o aprendido dos pais, mas ante os perigos de estar só pelo mundo adota traje de homem e comporta-se como tal apesar de ser mulher, coisa que não lhe impede de lutar como soldado ou mesmo salvar a vida do próprio Arnesto camuflado em Albênio. Mas resulta interessante destacar que, apesar de ser um apoio fundamental em todo o romance para o desenvolvimento da história, no livro VI some-se sem voltarmos a ter notícias dela no reencontro com os pais, ou bem por isso mesmo, ao tornar ao âmbito familiar e retomar o seu rol de mulher fica relegada à vontade paterna enquanto solteira e à do marido uma vez casada. Algo que não está em desacordo com o expresso no romance quanto à mulher e que manifesta a consciência da dominação a que está submetida, de que falaremos mais adiante.

Uma nota final a ter em conta é que a estrutura da primeira edição estava constituída por cinco livros como partes tem a tragédia clássica, circunstância que se mudou com a segunda edição, dividindo-se o livro quarto em dois, ficando o romance com seis, como hoje o conhecemos.

Intenção moralista

A intenção moralista, patente em todo o romance, já está expressa no prólogo:

representar a figura dos doutos no teatro deste livro [...] procuro infundir nos ânímos daqueles [doutos], por quem devo responder, o amor da honra, o horror da culpa, a inclinação às ciências, o perdoar os inimigos, a compaixão da pobreza, e a constância nos trabalhos. ^[15]

Como já comentamos, também no prólogo, presente em todas as edições, justificam-se os erros da obra ao ser mulher a autora, pois a impossibilidade de aceder ao estudo como fazem os homens propicia a ignorância que ajuda a cometê-los. Ao mesmo tempo esclarece-se que embora a obra não consiga o efeito desejado, já teria cumprido o seu objetivo pois se tomou como remédio para “divertir cuidados”.

Depois afirma não ter preconceitos para imitar obras de outros autores, como já comentamos anteriormente; sem temer a crítica, já que se sentiria orgulhosa de ver construídos “polidos edifícios” ainda que só fosse com o intuito de maltratar a sua obra; assim como legitima a escolha da ficção para apresentar estas idéias – neste sentido é o primeiro romance que introduz as idéias iluministas em Portugal e no Brasil – seguindo modelos de espanhóis, franceses e italianos.

Duas posições mais adota a autora neste prólogo. Em primeiro lugar declara-se estrangeira – como já assinalamos – algo que se justificaria pelo seu nascimento em São Paulo, e também pela vontade de legitimar os comentários feitos ou a sua posição crítica, como tinha feito do mesmo modo Verney no *Verdadeiro método de estudar*, dada a sua condição de *estrangeirado*. No fim declara viver numa “choupana vizinha da Serra da Estrela, aonde não chegam novidades da Corte” do mesmo modo que Rodrigues Lobo na *Corte na aldeia*. Estas duas atitudes remetem para o posicionamento da filosofia da *Aufklärung* de retomar o ponto de vista perspectivado desde a distância, próprio dos inícios desta disciplina na Grécia Antiga, daí que tanto ser estrangeira como estar longe da corte sejam posicionamentos que se situam fora do que se vai analisar, proporcionando um maior grau de objetividade ao exercício racional.

Por outro lado, tendo em conta a adscrição da obra ao Iluminismo, cabe assinalar que o substantivo *luzes* aparece repetidas vezes referido à razão ou a algo que tenha a ver com ela (uma

vez no Prólogo, duas no livro I, quatro no II, três no III, duas no IV, uma no V, e três no VI), assim como o adjetivo *ilustrada* referido por Antionor a Delmetra (livro IV), *ilustrado* que refere Diófanos de si próprio (livro V), e como *ilustrados* e nobres designa Beraniza os sentimentos de Hemirena (livro I).^[16]

Para darmos uma idéia aproximada da carga ideológica que apresenta o romance podemos constatar, segundo Santa Cruz (1990), que há mais de quinhentas máximas nesta obra referidas a diferentes temas (sobre a ordem social, a vida na corte, o medo, a liberdade, a arte de governar, educação e saber, o trabalho e o lazer, a mulher, o amor e o desejo, o ciúme e o decoro, o casamento, o destino e a vontade, as aparências, a verdade...).

Além deste tipo de máximas, as idéias iluministas manifestam-se nele reiteradamente em alguns casos, como o do elogio da vida pastoril em detrimento da vida na corte, este eco renascentista aparece por toda a parte, e o retiro ao meio natural é um recurso adotado por quase todas as personagens quando querem sarar as *enfermidades* que provoca viver na corte, foco de vícios.

Seguindo esta ideologia iluminista, justifica-se a necessidade da monarquia, pois a liberdade nunca deve ser total pelo bem da humanidade. Assim, há uma defesa da ordem estabelecida que manifesta um certo conservadorismo, e ecoa Francisco Manuel de Melo, acorde ao pensamento dessa época, como podemos ver no comentário de Arnesto (livro VI):

seria danosa a igualdade entre as gentes; porque o que entendemos ser a origem do ódio, e inveja, é o que quase sempre mais fortemente nos liga; porque o muito que uns dependem dos outros, faz que seja necessidade o nosso afeto, pois carece o forte do sábio, para que o ajude; o sábio do forte, para que o defenda; o pobre do rico, para que o sustente; e este do pobre, para que o sirva^[17]

Outra das características deste pensamento é a introdução de determinados conceitos que tomam um novo valor e significação importante a modo de universais, como é o caso de Virtude e Beleza, que som apresentadas ao longo da obra como resultado de um compêndio de qualidades do intelecto, comportamento, e atitudes que se refletem em quem os segue, assim como a Verdade face às aparências. A razão e os paradigmas da *aurea mediocritas* clássicos estão por trás destes conceitos que representam os valores neoclássicos da pureza, equilíbrio e racionalismo.

Ideais que regem todo o romance, como pode ver-se na frase final, zênite do ideal clássico do belo, verdadeiro e justo: “que sempre é vencedora a verdade, e que a formosura triunfa, quando é constante a virtude.”^[18]

A ideologia iluminista aparece também na concepção do amor, que segue o mesmo critério que Fénelon: são rejeitados como inapropriados e conduzentes à irracionalidade o desejo e a paixão provocados por um sentimento que deixa de parte o entendimento, e prefere-se o amor que provém do reconhecimento das virtudes e qualidades da outra pessoa, que não ofusca a razão, pois é um amor refletido e racional. Do mesmo modo que Telémaco foge do amor apaixonado e prefere admirar as virtudes da mulher que escolhe para esposa, Hemirena foge da paixão de Ibério e admira as qualidades que vê em Arnesto como as apropriadas para seu esposo.

Mas são dois os campos maiormente tratados que representam a mudança de mentalidade que se estava a produzir na época. Por um lado a educação, que vem da mão de Climenea, com abundantes reflexões sobre a mulher. E por outro a arte de governar, neste caso partilhada por Diófanos e Arnesto principalmente, e Beraniza e Ibério em menor medida.

Máximas para a educação

Partindo da base de que os iluministas consideravam a natureza feminina e masculina como diferentes, as funções que os homens deviam desenvolver eram distintas às das mulheres, portanto, era lógico que a educação fosse também diversa, algo que se refletia nos tratados sobre educação, onde se defendia a permanência da mulher no âmbito do privado apoiando-se na análise da natureza feminina.^[19]

Em Portugal a concepção da mulher como esposa e mãe é algo aceito, assim os tratados sobre o casamento são uma fonte para o estudo do papel social da mulher, do seu estatuto e da sua imagem, dos padrões de comportamento aceitos e aprovados, visto serem, mais do que outra coisa, recomendações escritas por homens para que outros homens saibam escolher, (re)educar e tratar a mulher que mais lhes convém. Embora haja algum que outro tratado teórico que *elogie* as virtudes do sexo feminino, a maioria das obras sobre as mulheres portuguesas são listas de mulheres que se destacaram em algum âmbito, como as que estavam na moda fazer na França nesta época.^[20]

Em *Máximas de virtude e formosura* é Climenea a encarregada de apresentar as máximas que se devem seguir para a educação das mulheres e dos filhos, informação que se concentra no livro III, embora apareça reiterada em vários pontos do romance.

Climenea reconhece que a mulher está sujeita a convenções sociais e deve reger-se por normas mais estritas para salvaguardar a honra. Assim recomenda-se que na corte não utilize enfeites que só indicam vaidade, e que a sua conversa seja modesta e discreta porque só o espírito aprazível faz belo o rosto. Nas relações sociais não há lugar para a ostentação, e deve evitar a conversação com os homens, pois resulta prejudicial, nomeadamente no caso das casadas para exemplo das donzelas. No amor devem sopesar-se as virtudes do eleito, e preocupar-se por cultivar o intelecto, pois: “Nós não temos a profissão das ciências nem obrigação de sermos sábias; mas também não fizemos voto de sermos ignorantes.”^[21]

E daí a dedicação ao que sirva para a “boa direção dos costumes”, mas prestando atenção ao que se lê:

Nem digo que seja útil o lerem toda a casta de livros, pois são perniciosos os que tratam das paixões, que insensivelmente costumam introduzir-se nos ânimos; porque ainda que se pintem com agradáveis cores, elevado estilo e invenções honestas, nem assim nos convém lê-los, e basta que nos apliquemos aos que nos enchem de documentos admiráveis, e fazem temer os efeitos do ócio.^[22]

Crítica semelhante à feita por Cervantes sobre os livros de cavalarias, ou à que farão mais de um século depois os realistas dos romances românticos.

Reivindica o direito à instrução que tenham as mulheres:

Não resplandece em todas a luz brilhante da ciências; porque eles ocupam as aulas, em que não teriam lugar, se elas as frequentassem, pois temos igualdade de almas, e o mesmo direito aos conhecimentos necessários^[23]

Algo já expressei, em certo sentido, por algum que outro autor nos tratados sobre educação feminina, entre eles Verney no *Verdadeiro método de estudar*, que considera a importância da educação feminina ao serem elas as primeiras educadoras dos filhos.^[24]

Quanto à educação dos filhos destaca a moderação entre o carinho e o rigor como virtude a seguir por toda a mãe. O respeito deve ser-lhes inculcado desde o início evitando brincar com eles desde muito pequeninos.

Segundo as opiniões de Climenea, há que reparar bem nos criados que acompanham os filhos durante o tempo que não estão com os pais, para assim impedir que floresçam neles vícios evitáveis com a procura de melhores companhias que ajudem a instruir os meninos contando histórias sobre as ações de Alexandre e outros grandes reis, ou da Guerra de Tróia e demais heróis, pois: “Este é o melhor modo de se lhes fazerem amar, e decorar as ações mais nobres, porque as ouvem com gosto, e assim conservam na memória as melhores instruções, e máximas convenientes”.

Estes são, a grossos traços, os ensinamentos que Climenea defende e põe em prática no romance, mas também há outro tipo de referências sobre o tema na boca de outras personagens, ou do próprio narrador, que apresenta as mudanças que levarão a cabo os reis ao voltar a Tebas, defendendo o direito da mulher à educação: “A Academia das ciências, que em Palácio se fazia, onde eram admitidos homens, e mulheres a darem conta do progresso de seus estudos”.

Academia que só seria criada em Portugal em 1779 por Pombal, mas com entrada ainda restrita no caso das mulheres, não mediante uma proibição expressa, mas veladamente suposta.

Máximas para bem governar

Diófanos e Arnesto são os principais locutores destas idéias, presentes em tratados que desde *O príncipe* proliferaram por toda a Europa da mão de algum conselheiro que dirige as suas reflexões ao próximo monarca, mas que desta vez aparecem na fala de personagens de ficção num romance – neste caso também dedicado a uma futura rainha, a princesa D. Maria. Diófanos ao exercer de conselheiro do rei Anfiarau foi visto como imagem de Alexandre de Gusmão, enquanto Anfiarau como de D. João V, ao que ajuda o retrato que aparece dele no livro IV onde se lhe atribui o qualificativo próprio deste rei português:

Anfiarau era dócil, compassivo, *magnânimo*, e entendido; mas a estas, e outras virtudes escureciam o ser demasiadamente crédulo, e inconstante; o que produzia inclinações, e aversões pueris, que lhe delustravam o talento; erros, que haviam introduzido em seu ânimo, os que com atrevimento iam à sua presença cheios de vícios ^[27]

As idéias que apresentam tanto Diófanes como Arnesto regem-se pela razão e a justiça para lograr o bem público, algo que anuncia o espírito do Despotismo Esclarecido posto em prática posteriormente por Pombal.

As principais noções que apresentam ambos para chegar a dominar a arte de bem governar começam pelo reconhecimento das limitações do ser humano, isto é da impossibilidade de uma cabeça dirigir um Estado sem ouvir os conselheiros de que se há de rodear, e oferecem diversas táticas para diferenciar os bons dos maus. Neste sentido, o monarca não deve temer que uma figura se destaque sobre as demais – como sucederia com Pombal – o que implica um ataque frontal ao Absolutismo monárquico praticado por D. João V.

Além disto o rei deve tratar os vassalos como filhos, pois neles reside o poder que detenta, e por isso tem que procurar contentar o povo na maior e melhor medida do possível.

Uma das prioridades é manter a eficiência da administração de justiça, castigando os atrasos que demorem em excesso a resolução dos litígios, algo prioritário para o bom funcionamento do Estado, que Arnesto leva a cabo em Delos.

Segundo Arnesto, impulsionar o comércio e a indústria é fundamental para o bem do país (a ilha de Nácsia, que simbolizaria o Brasil), para o que se adotaram medidas de privilégios para companhias e facilidades de instalação de estrangeiros no território a fim de conseguir o acréscimo econômico necessário para a fertilidade da Nação.

A educação é matéria de importância evidente para ilustrar o povo e elevar o país intelectualmente – como se explicita em várias ocasiões –, diferenciando entre colégios para os que tenham maiores capacidades e escolas para os que menos. Aconselha-se trazer professores estrangeiros para renovar intelectualmente o país com as novas idéias que introduzam. Facilitar a saída do país dos jovens promissores mediante bolsas para estudar no estrangeiro considera-se medida indispensável para trazer a ciência e o progresso, tendo em conta que é recomendável ir a um país *estranho* como recomenda Diófanes-Antionor ao rei Anfiarau ^[28], isto poderia ver-se – pensando no âmbito português – como não ir à Espanha, cujo poderio cultural estava em claro

retrocesso desde meados do século XVII, ante o impulso da França e dos países protestantes. Medida que Verney defendeu no *Verdadeiro método de estudar* e que devia ser um ideal de todo *estrangeirado*, dado o influxo de Gusmão na decisão de enviar o filho de Teresa Margarida a Paris. [\[29\]](#)

Uma das idéias mais inovadoras que não aparece na obra de Fénelon é a da abolição da escravidão, uma medida que também, mas se calhar por motivos exclusivamente econômicos, levou à prática Pombal em 1761 em Portugal.

O exército constitui um dos pilares em que se apóia a grandeza do Estado, no sentido de ser elemento dissuasor para a guerra e propiciador de alianças com as nações fortes (preservar a paz estando prestes para a guerra), coisa que repercutirá na consideração internacional do país. Por isso recomenda-se manter contentes os soldados para que estejam dispostos a lutar pelo seu rei e país em qualquer momento, já que o melhor é um exército nacional e *voluntário*.

Beraniza e Ibério, embora mais brevemente, dialogam sobre a arte de governar, e assim discutem sobre a moderação que deve ter em consideração o príncipe para preservar a sua pessoa. No caso de Beraniza moderar o esforço no estudo para não prejudicar a sua saúde; e no caso de Ibério moderar a sua exposição no combate, sem parecer nem cobarde nem tampouco temerário. Do mesmo modo que fizeram Arnesto e Diófanes noutras ocasiões, elogiam o justo reparto de prêmios e castigos como uma das maiores virtudes do monarca, porque a compaixão nem sempre é virtude, e o rigor sem chegar à tirania também é necessário.

Alexandre de Gusmão promovido para o novo governo?

Ennes acredita que o verdadeiro intuito do romance seria o de promover Alexandre de Gusmão para fazer parte do conselho de D. José I. Se bem é certo que o fincapé que se faz no positivo que resulta que o rei esteja rodeado de bons conselheiros, ou mesmo que tenha um da sua confiança sem recear das invejas dos que o vejam como uma voz demasiado influente no monarca, é reiterado em várias ocasiões – tanto por parte de Diófanes como de Arnesto, nomeadamente no livro VI – é-o também que Diófanes-Alexandre de Gusmão é um homem respeitado e virtuoso que parece saber sempre como se deve agir.

Mas confessamos que as alusões são bastante veladas em comparação com as abertas declarações do *Testamento político* sobre o apropriado da eleição de Sebastião José para

conselheiro de D. José I, a que já fizemos referência anteriormente, pelo que pretender ver esse o fim último do romance parece-nos excessivo, embora não deva ficar posto de parte como um dos objetivos mais dele; se não de recomendação para o próximo reinado, se de reconhecimento ao seu labor junto do rei, que poderia ter sido mais destacável – como aconteceria com o tandem Pombal-D. José I – se D. João V tivesse uma tendência mais *iluminista*.

A mulher: consciência da dominação

El triunfo de la Ilustración no alteró la representación que la cultura europea tenía de las mujeres. En todo caso justificó a través de explicaciones “racionales” la imagen tradicional que desde tiempo inmemoriales se había otorgado a lo [\[30\]](#) femenino.

Esta justificação do rol dado à mulher durante séculos parece a opinião geral dos autores que trataram o tema da mulher no Iluminismo. Assim, a pretensa defesa das mulheres por parte desta corrente de pensamento semelha que acabou por ser discriminação, ao relegar a mulher ao âmbito do privado para poder sustentar o âmbito público masculino. [\[31\]](#)

Representadas, como em épocas anteriores, como seres próximos à natureza, as mulheres deviam ser educadas para lograr a virtude e assim controlar o florescimento das paixões inerentes ao seu ser feminino. Ocupadas e virtuosas, as mulheres habitariam o âmbito privado e assim seriam úteis à comunidade. A educação possibilitaria manter-lhes a virtude doméstica e isso era imprescindível para os homens públicos do Século das Luzes. [\[32\]](#)

Assim, não estranha que Rousseau chegue a sustentar que a educação da mulher é totalmente orientada no sentido da felicidade do homem (esposa dele e mãe e educadora dos filhos dele), em última instância, “o homem é a causa final da mulher”. [\[33\]](#)

Essas idéias iluministas transparecem na obra anônima publicada em 1790 *Tractado sobre a igualdade dos sexos ou elogio do merecimento das mulheres oferecido e dedicado às senhoras illustres de Portugal por hum amigo da Razão*, onde bem se defende a igualdade dos sexos:

As Mulheres são iguaes aos Homens na capacidade da alma, facilidade, e faculdade de adquirirem conhecimentos, e applicallos a hum fim racionavel, sabio e justo, segundo os seus projectos e intentos? ^[34]

Acaba-se por acentuar, se convir, como opina Crampe-Canabet, as às vezes com as melhores intenções, a desigualdade dos papéis entre os sexos. ^[35]

Em *Máximas de virtude e formosura* transparece, expressa em exemplos dispersos por todo o romance, a consciência sobre a situação de dominação a que está sujeita a mulher na sociedade, que parece não poder mudar-se contrariamente ao que acontece com a situação educativa da mulher, que se critica abertamente reivindicando o direito feminino neste sentido.

Afinal, quanto ao comportamento feminino no romance sempre se advoga por uma adequação à sociedade e aos hábitos de imposição e submetimento masculinos, o que parece indicar que Teresa Margarida não via remédio para solucionar essa situação, resultando melhor não ir contra corrente, se calhar, porque o peso de séculos de tradição não foi aligeirado nem pelas luzes da Razão.

Sirva de exemplo, o que considera Climenea sobre o que devem fazer as mulheres que sentem amor:

É certo que naturalmente nos amamos, e desejamos ser amados; mas é tão delicada a boa reputação das mulheres, que para se conservar o culto, que merece a sua estimável modéstia, não só devem ocultar bem nascidos pensamentos, mas nem confiá-los aos mesmos, que muito estimam. ^[36]

Mas Climenea opina que não há qualquer distinção entre homens e mulheres, e que a diversidade de comportamento provém do peso exercido pela sociedade. Assim, criticando os homens que atribuem às mulheres os defeitos de ignorância, maldade e loucura:

Estes discursivos se não dizem que as almas têm sexo, para que forjam distinções que não têm mais subsistência que na sua corrupta imaginação, pois foram igualmente criadas, e a disposição dos órgãos (de que dizem provém a bondade do espírito) é tão vantajosa nas mulheres, com nos homens? ^[37]

O peso social vê-se no trecho em que fala sobre o recato na mulher, onde também se manifesta a dupla moral em vigor segundo se for homem ou mulher:

o recato é o melhor dote das mulheres, com que as formosas adquirem adorações, as bem parecidas amor, e as feias estimação [...] pois é tão melindrosa a estimação de uma discreta dama, que de muitos anos de cuidado perde o merecimento em um dia de descuido; e quando não houvessem razões tão nobres para conservarem a senhoril gravidade, bastaria que refletissem, que em deixando de desprezar as oblações dos rendimentos, passam logo a ser indignas de bem nascidos sacrificios, sendo nelas infame desaire, o que é neles timbre de mocidade. ^[38]

Ao mesmo tempo Climenea tem opiniões mais conservadoras quanto às estruturas sociais do que Diófanes, algo que possivelmente está motivado pela maior consciência de classe que se costuma constatar mais habitualmente na mulher, como se vê no diálogo que têm sobre o decoro: Diófanes defende que devem zelar por ele tanto as ilustres como as pastoras, algo com o que discrepa Climenea,

porque as que nascem em superior jerarquia, devem também nos créditos especificamente distinguir-se das de inferior nascimento; porque os encargos da nobreza mais gravemente lhes recomendam a honra, docilidade, e moderação, com que se fazem distintas, e pelo que só lhes é permitida a vanglória de darem exemplo, às inferiores; pois pela decência senhoril, com que ais se negam aos olhos dos homens, as advertem de que o veneno, ainda que se disfarçe em açúcar, sempre mata, se a quantidade não é pouca. ^[39]

O que se expressa unanimemente no romance é a aceitação do desígnio paterno em questões de matrimônio dos filhos, algo que se vê na afirmação de Hemirena: “Antes quero perder a vida, que mudar de estado, sem que os meus o determinem” ^[40]

O respeito pelos pais também é expressado por Hemirena do seguinte modo: “Só me animava a inocente vanglória de haver cumprido com os preceitos de minha obrigação; porque assim como devemos o ser aos pais, somos obrigados a tolerar todo o trabalho, que conduz para mais os honrar”. ^[41]

Mas isto vê-se matizado mediante a dura crítica feita por Climenea àqueles pais que casam as filhas movidos pela ambição, em que se poderia ver refletida a experiência biográfica da autora:

A perfeição dos casados consiste naquela generosa paixão de amor decente, que com sua boa ordem esmalta as virtudes, e alegremente conserva a felicidade dos matrimônios, porque o gosto dá sempre asas ao amor.

Disso se não lembram os pais, que cegos pela avareza, e encantados pela suavidade de seus interesses, casam as filhas dotadas de vivacidade, e mais graças do Céu, com maridos cheios de vícios, e achaques. Estas merecem que o aplauso universal lhes laureie o sofrimento, pois desde sua tenra idade se reservaram para amar um monstro; quando a lei da natureza permite desejarem bons maridos, e as do matrimônio exortam a sofrê-los: se os amam pelos Deuses, que o determinaram facilmente o conseguem; mas se por si mesmas querem amá-lo, parece moralmente impossível. Têm-se visto donzelas inconsideradamente entregues pelos seus maiores a maridos tão asquerosos, que fora melhor conduzi-los ao leito, que encaminhá-los ao tálamo; porque em seus muitos anos, e mal ordenados costumes só se exercitaram em tudo o que destrói a saúde; mas nem assim deixam as prudentes de lhes assistir, amá-los, e curá-los, sendo este um dos milagres do nosso sexo ^[42]

A consideração da mulher casada não fica aí, pois se adverte aos maridos a não serem ciumentos, e a elas cultivar o estudo para evitar as infidelidades do matrimônio, algo que Verney também faz, increpando os homens a reconsiderar a postura sobre a educação feminina, alegando que melhor seria poder desfrutar da conversa da esposa, do que procurar divertimentos *pouco inocentes*. ^[43]

A problemática do gênero pode também ver-se refletida na utilização dos adjetivos *varonil* ^[44], como positivo referido tanto ao ânimo de homens como de mulheres, e *afeminado* ^[45] como qualidade negativa para todo o que for referido.

Os paradoxos nesta obra quanto à mulher chegam à própria autora, que não querendo desvendar o seu nome adota um pseudônimo, embora feminino, com o que a crítica à utilização considerada imprópria do repertório, pois é mulher, não se evitava. Destaca também, neste sentido, por pôr um exemplo, visto que o repertório feminino *próprio* de uma mulher do século XVIII não passa pela política, que em *Máximas de virtude e formosura* também intervêm as mulheres sobre este tema, pois se bem Climenea se dedica a dar conselhos sobre o amor e a

educação, não faltam nela como tampouco em Beraniza ou Hemirena, opiniões e manifestações sobre temas políticos, sendo a princesa Beraniza tão importante como conselheira política que não se toma no seu reino nenhuma decisão sem antes consultar o seu parecer.

Todas estas cousas parecem indicar que talvez o intuito da autora fosse reivindicativo, no sentido de adotar uma postura de confrontação direta: eu, como mulher, escrevi este livro apesar da *ignorância própria* do meu sexo a que estamos relegadas por vós homens. Mas isto só são conjecturas.

Em definitivo e para concluir, Teresa Margarida da Silva e Orta irrompe no sistema literário português em 1752, dois anos mais tarde do previsto – anteriormente falamos do atraso da edição da obra, já pronta em 1750 – devido à mudança de monarca que se produz nessa época. Passou-se, do entendimento por parte de alguns setores, de um governo absolutista com uma corte corrompida e incapaz de solucionar os problemas do país, apesar do ouro do Brasil (ou precisamente por culpa desse ouro) a um sistema de governo partilhado entre D. José I e Sebastião José de Carvalho, que defenestrou de vez o Antigo Regime para pôr em prática os parâmetros do Despotismo Esclarecido.

Esta nova ideologia vinha já minando o reinado de D. João V desde inícios de século, algo que se fez sentir paulatinamente no sistema literário português da época, em que, como vimos, iam aparecendo obras que denunciavam a necessidade de mudança de mentalidade, cujo maior exemplo seria o *Verdadeiro método de estudar*; e não só, já que não é gratuita a proliferação de tratados sobre os mais diversos assuntos imbuídos de uma consciência inaugural de marcado carácter iluminista, nem a importância que tomavam as Academias, cujo ataque ao Barroco, que nem sempre evidencia um afastamento excessivo dos seus postulados (vejam-se, por exemplo, os títulos das odes que compunham os seus membros), apesar de tudo forjou o gosto pelos novos repertórios iluministas.

Repertórios estes que adotou Teresa Margarida, algo que não resulta estranho dado o seu *habitus*, mas que não deixa de ter um marcado carácter transgressor, ao tratar-se ela de uma mulher. Mesmo chegou a negar-se a sua autoria da obra devido a esta questão de gênero, ao não crerem capaz a uma mulher expressar semelhante ideário político presente em *Máximas de virtude e formosura*.

Neste sentido cabe lembrar que dito ideário é o defendido pela roda de amizades de Teresa Margarida, nomeadamente pelo seu íntimo amigo Alexandre de Gusmão, cuja atribuição da obra, se não fosse tal senão autoria mesmo, simplesmente por tratar-se de um homem e prestigiado, levaria este romance a um outro lugar dentro do sistema literário. Relevante lugar, sem dúvida, pois achamos importante tratar-se de uma publicação inaugural no sentido de ser a primeira obra de ficção em português em que aparecem explícitas as idéias iluministas – já nos referimos ao seu caráter inaugural de gênero literário que motivou a soliviantada e controvertida adscrição a uma literatura nacional e/ou outra, que ainda dará muito jogo. Também tem interesse que se trate de uma imitação de *Aventures de Télémaque* de Fénelon, uma das obras mais imitadas internacionalmente, apesar das críticas que lhe foram imputadas de barroquismo e pesadez de estilo – porque não se diz o mesmo da obra imitada, sendo a de Teresa Margarida, aliás, muito mais despojada de descrições e páginas. Imitação que apresenta novidades importantes a respeito do ideário do Arcebispo de Cambrai, como é a defesa da abolição da escravatura, ou a nova visão brásilica que reconhece o direito dos povos a governar-se autarquicamente.

Por outro lado merece lugar destacado a plena consciência da situação feminina, que se manifesta no romance, onde o submetimento a que se vê relegada a mulher parece não poder resolver-se de modo algum, pelo que as suas afirmações foram sentidas por certos estudiosos como conservadoras ou mesmo reacionárias (e por outros como feministas), não deixa de ser interessante que se apresente de forma tão explícita e sem dissimulações a dominação em que vive instalada a mulher de superior hierarquia de Setecentos que – dada a continuidade desta situação em muitos sentidos na atualidade –, não deveria estranhar que fosse vista como um obstáculo insalvável naquela época, mais complicado que lograr a abolição da escravatura, por exemplo.

A importância de *Máximas de virtude e formosura* no sistema vem dada pela sua adscrição à nova corrente de pensamento que chega da mão do Iluminismo, pensamento inserido dentro de um tipo de literatura que estava no apogeu nessa época, devido à importância dada à educação pelos iluministas, como é a literatura moral, ajudada pelo bucolismo que também parece ser um dos gostos imperantes no repertório neoclássico.

Por todos estes motivos, e os anteriormente expostos, deduzimos que o lugar no sistema literário português na época da sua publicação deveria ter sido destacado, como provam as

edições posteriores, devido ao interesse que tem este romance, tanto política como socialmente, ao refletir as linhas de força que imperavam no momento, assim como as novidades que vinham de fora sem deixar de parte um certo conservadorismo próprio dos momentos de mudança e indecisão.

[1] O trabalho em que baseamos esta comunicação insere-se dentro de um projeto que se está a desenvolver no grupo de investigação Galabra da Universidade de Santiago de Compostela, que foca as mulheres das elites culturais do século XVIII. Teresa Margarida foi uma delas.

[2] ENNES, Ernesto. *Dois paulistas insignes*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952. v. II.

[3] Destacamos duas obras em que já desde o título vemos claramente a pegada do Iluminismo: *Nova progmatica opia que a Junta do Bom Governo faz resuscitar da Roma antiga à Lisboa da moda: para reformation dos abusos das mulheres*. [Lisboa: s.n., 1750?] *Relação do segredo da abelha, descoberto com as luzes de Apollo, ao som da sua afinada lyra...* /por hum anonymo do Monte Parnaso. [Lisboa: s.n., 1750?].

[4] *Carta apologetica de hum amigo a outro em que lhe dá conta do que lhe pareceo... o Verdadeiro methodo de estudar*. Lisboa: Off. de Pedro Ferreira, 1752 BNL. MELLO, Francisco de Pina e de. *Balança intellectual em que se pezava o merecimento do "Verdadeiro Methodo de Estudar..."*. Lisboa: Off. de Manoel da Silva, 1752.

[5] Comédia intitulada *O poder do lindo sexo, ou Amazonas*, de Luís Nicolau. Lisboa: Officina de Antonio Gomes, 1790. *Tractado sobre a igualdade dos sexos, ou elogio do merecimento das mulheres*, offerecido, e dedicado as senhoras illustres de Portugal, por hum amigo da razão. Lisboa: Francisco Luiz Ameno, 1790.

[6] RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992. v. I (1495-1834).

[7] Por exemplo: *Carolina de Lichtfield ou o triunfo da virtude; Pamella Andrews ou a virtude recompensada; A mais heróica virtude ou a virtuosa Pamella; A virtude sempre triunfa, ou Perseo e Andrômeda*. In: Rodrigues. Op. cit. 1992. p. 203-5.

[8] ORTA, Teresa Margarida da Silva. *Historia de Diofanes, Clymeneia e Hemirena, Principes de Thebas: historia moral/escrita por huma senhora portugueza*. Lisboa: Typ. Rollandiana, 1818.

[9] *O amigo das mulheres*. Lisboa: Typ. Rollandiana, 1818. *As mulheres célebres da revolução franceza ou o quadro energico das almas sensiveis*. Lisboa: Typ. Rollandiana, 1818.

[10] SANTA CRUZ, Maria de. *Crítica e confluência em Aventuras de Diófanos (1752)*, Tese (Doutorado em Literatura Brasileira), sob a orientação de Fernando Cristóvão, 1990.

[11] Seguimos para as citações a edição de MONTEZ, Ceila. *Obra Reunida de Teresa Margarida da Silva e Orta*. Rio de Janeiro: Graphia, 1993.

[12] Segundo DEMÉTRIO, Estébanez Calderón. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alizanza Editorial, 1996. p. 557-8: "Imitación. Término de origen latino (*imitatio*: reproducción, semejanza; de la misma raíz que *im-ago*: copia), que en Teoría de la literatura se utiliza en doble acepción: la primera, referida a la formación del estilo (imitación de modelos) [...] la imitación de modelos tuvo una gran importancia en las escuelas latinas de retórica [...] Esta imitación de los modelos clásicos será especialmente notoria en el Neoclasicismo, no sólo en lo referente al estilo (recuérdese la insistencia de tratadistas y escritores en ciertas cualidades clásicas del estilo: la *puritas* o pureza lingüística, la *perspicuitas* o claridad, y las referidas al *ornatus*: elegancia, ingenio, armonia, etc.), sino también, a temas y géneros: cultivo de la poesía bucólica y anacreóntica, de la fábula, de la tragedia llamada, precisamente "neoclásica", etc.

[13] MONTEZ. Op. cit. p. 169.

[14] Id. Ibid. p. 181.

[15] Id. *ibid.* p. 56.

[16] Por exemplo, o comentário de Diófanes: “pois nasci recomendando-se-me os braços soberanos de meus antigos; e sou ilustrado, para que as minhas ações resguardem as glórias de seus nomes, o que consiste em não consentir manchas na honra, e grandeza de ânimo, em temer só aos Céus, em amparar os perseguidos, e valer aos inimigos.” Id. *Ibid.* p. 136.

[17] Id. *Ibid.* p. 170.

[18] Id. *Ibid.* p. 195.

[19] Como explica GUARDIA HERRERO, Carmen de la. Eudoxia, hija de Belisario. In: CANTÓ, Pilar Pérez e CASTELLANOS, Elena Postigo (Eds.). Madrid: Univ. Autónoma de Madrid, 2000. p. 250: “Los tratados sobre educación fueron muchos en la Europa del Siglo de las Luces. Todos coincidieron en que la educación de los varones debía ser distinta que la educación de las jóvenes. Si tradicionalmente, en el mundo cristiano occidental, las mujeres mantuvieron paral los pensadores ilustrados, su vinculación con el mundo de lo particular. Continuaron siendo imaginadas como seres pasionales, pero ahora representaban todo aquello temido y marginado por la cultura ilustrada. Reproductoras y no creadoras debían permanecer en el ámbito doméstico. También la naturaleza masculina era obvia para los tratadistas ilustrados. A los varones, representados siempre como seres básicamente racionales, les correspondía el ámbito de lo público, organizado por los ilustrados como un espacio delineado para respetar el derecho a la vida y a la libertad, premisas básicas para conseguir la ansiada felicidad o, lo que era lo mismo, la armonía con ese orden natural que la razón había comprendido.”

[20] Seguindo as indicações de SILVA, Maria Regina Tavares da e VICENTE, Ana. Mulheres Portuguesas. Vidas e obras celebradas – vidas e obras ignoradas. *Distos & Escritos*, Lisboa: n. 1, 1991. As obras que tratam o estatuto da mulher casada seriam *Espelho de casados* (1540) de João de Barros, *Casamento perfeito* (1630) de Diogo de Payva D’Andrada e *Carta de guia de casados* (1651) de D. Francisco Manuel de Melo. Duas obras que elogiam as virtudes das mulheres são: *Dos priuilegios & praerogatiuas q ho genero feminino t%e por direito comu & das ordenações do Reyno mais que ho genero masculino* (1557) do Ldo. Ruy Gonçalves e *Tratado em loor de las mugeres y de la castidad, onestidad, constancia, silencio y justicia* (1592) de Cristovam da Costa. Catálogos de mulheres seriam: *Descrição do reino de Portugal* (1610) de Duarte Nunes de Leão, com três capítulos dedicados a mulheres portuguesas; *O jardim de Portugal, em que se dá notícia de algumas Sanctas, e outras molheres illustres em virtude, as quais nascerão ou viverão, ou estão sepultadas neste Reino, e suas cõquistas* (1626) de Fr. Luís dos Anjos; *Portugal ilustrado pelo sexo feminino: Notícia Histórica de muytas heroínas Portuguezas que florecerão em Virtude, Letras e Armas* (1734) de Diogo Manuel Ayres de Azevedo; e *Theatro Heroino: Abecedario Historico, e Catalogo das Mulheres Illustres em Armas, Letras e Acçoens heroicas, e Artes liberaes* (1736, vol. I – 1740, vol. II) de Damião de Froes Perim. Mais adiante falaremos do anônimo *Tractado sobre a Igualdade dos Sexos ou Elogio do Merecimento das Mulheres offerecido e dedicado às senhoras illustres de Portugal por hum amigo da Razão* (1790). Já do séc. XIX são: *A mulher e a vida ou a mulher vista debaixo dos seus principais aspectos* (1872) do Dr. José Joaquim Lopes Praça e *A mulher em Portugal* (1892) de D. António Costa às quais, mesmo escapando da nossa perspectiva (séc. XVIII), não quisemos deixar de fazer referência.

[21] MONTEZ. Op. cit., p. 90.

[22] Id. *Ibid.*

[23] Id. *Ibid.* p. 92.

[24] VERNEY, Luís António. *Verdadeiro método de estudar*. Lisboa: Sá da Costa, 1746. p. 126. “elas nos dão as primeiras ideias das coisas. E que coisa boa nos hão de ensinar, se elas não sabem o que dizem”.

[25] MONTEZ. Op. cit. p. 99.

[26] Id. *Ibid.* p. 184.

[27] Id. *Ibid.* p. 124. Grifo nosso.

[28] “mandando moços nobres, e bem instruídos para Reinos estranhos, onde se apliquem ao político, e ao militar”. MONTEZ. Op. cit., p. 122.

[29] ENNES, Op. cit., p. 44-5.

[30] GUARDIA HERRERO. Op. cit., p. 249.

[31] Como manifesta DELGADO, Itziar Lado. Relaciones de género y matrimonio en el siglo XVIII. In: CANTÓ E CASTELLANOS. Op. cit., p. 290: “La Razón ilustrada no se revestirá de su pretendia universalidad, sino que dejará a las mujeres al margen; así, durante la Ilustración la definición biologicista de las mujeres y su identificación con la Naturaleza y la Pasión seguirá presente. Las mujeres mantendrán prácticamente intacto su papel de esposas, madres y

complementos del hombre. La Ilustración, en definitiva, no responde a sus propios planteamientos ya que la tan apasionadamente defendida Razón no será en realidad universal; la mujer quedará excluida de la prometida liberación, y su posición de sujeto dominado por el hombre se mantendrá. Este control sobre lo femenino se ejercerá a partir de la definición de un espacio propio, el ámbito privado y doméstico, que apartará a las mujeres definitivamente de la esfera pública.”

[32] já que “Un hogar bien llevado, un hogar virtuoso, permitía a los Belisarios del siglo XVIII discutir y razonar sobre esos derechos universales, de los que muchos, no sólo las mujeres, quedaban excluidos.” Cf. GUARDIA HERRERO. Op. cit., p. 256.

[33] CRAMPE-CASNABET, Michèle. A mulher no pensamento filosófico do século XVIII. In: DUBY, Georges e PERROLT, Michelle (Dir.). *História das mulheres*. Porto: Afrontamento, 1994. v. 3. p. 406.

[34] Apud. SILVA E VICENTE. Op. cit. p. 21.

[35] *Tractado sobre a Igualdade...* “Os deveres dos dois sexos, sendo nos seus géneros respectivos diversos, são, em quanto ao seu fim, os mesmos; pois que igualmente se encaminharão à virtude, e à glória: logo preenchidos estes pelos diversos individuos, fazem o merecimento igual. O Monarca no Throno, o Magistrado no Tribunal, o Cidadão na Corte, o Soldado no Campo, & c. a todos estes manda a razão, e a honra desempenhar as funções do seu ministério no lugar, no posto que occupão; donde lhes resulta a sua glória, e o seu merecimento. Como ordinariamente só os homens nascerão para o Throno, para o Tribunal, & para o Campo; nada mais fazem, quando desempenharão com glória estes lugares, senão cumprirem com os deveres que a Natureza, e a razão lhes impõem: logo a Mulher, cujos deveres igualmente impostos pela Natureza, e pela razão, são o ser honesta, virtuosa, olhar pelo próprio crédito, vigiar sobre a família, fazer a felicidade do seu Esposo, attender à economia da casa, criar os filhos em respeito, e virtude, & c. estes deveres, que fazem a sua glória, e o seu merecimento, as põem no seu género, a par do Soberano, do Magistrado, do Cidadão, do Soldado, & c. pois que, igualmente como estes, satisfazem às leis da Natureza, e da razão. Isto concedido, eis aqui estabelecida a igualdade dos sexos no desempenho dos seus deveres, e matéria bastante para o Elogio do Merecimento das Mulheres, pelo que pertence aos seus talentos, facilidade, e faculdade de adquirirem conhecimentos, e idéas de tudo o que as cerca.” Id. Ibid. p. 19

[36] MONTEZ. Op. cit., p. 97

[37] Id. Ibid. p. 92

[38] Id. Ibid. p. 145.

[39] Id. Ibid. p. 105.

[40] Id. Ibid. p. 70-1

[41] Id. Ibid. p. 141.

[42] Id. Ibid. p. 95-6.

[43] “Persuado-me que a maior parte dos homens casados que não fazem gosto de conversar com suas molheres, e vão a outras partes procurar divertimentos pouco inocentes, é porque as acham tolas no trato [...] Certo é que uma molher de juízo exercitado saberá adoçar o ânimo agreste de um marido áspero e ignorante, ou saberá entreter melhor a disposição de ânimo de um marido erudito, do que outra que não tem estas qualidades.” Id. Ibid. p. 126.

[44] Por exemplo, o comentário de Climenea sobre uma mulher a quem cuida os filhos: “Vós vos sabeis portar com eles, discreta, prudente, e varonil, e não careceis do que me tem ensinado a experiência” Id. Ibid. p. 100.

[45] Por exemplo, as palavras de Hemirena: “conhecendo que era oposto às minhas obrigações o afeminado afeto, a que me via rendido” Id. Ibid. p. 181.

O teatro como identidade na tradição e na literatura em Moçambique ^[1]

Fernanda Angius

Em *Memória ao Conservatório*, por ocasião da estréia de Frei Luis de Sousa, Garrett diz qual a importância da função social do teatro como elemento estruturante da consciência de cidadania e da própria identidade.

O teatro, a música, a dança, a escultura e a pintura são as manifestações artísticas espontâneas e freqüentes da cultura moçambicana. E podemos afirmar que o teatro congrega-as sempre, na medida em que se torna impossível assistir a uma representação teatral sem que as componentes essenciais dessa representação sejam a forma, em movimento e som, como modo de dizer a ação.

Como fugimos à designação de literatura oral para nos referirmos à narrativa tradicional (tão antiga quanto a fala), consideramos que a literatura (tão antiga quanto a escrita) só irá aparecer e aperfeiçoar-se com o aparecimento e aperfeiçoamento da escrita como meio de expressão artística em Moçambique.

E, tal como a narrativa oral implicava a projeção dos problemas e visões da vida em sociedade para cada grupo, também as representações teatrais começaram com a celebração da festa da vida, dos ritos em torno das fogueiras, dos apelos à defesa do grupo contra inimigos, etc., o mesmo aconteceu com a história do teatro ocidental, começado como manifestação litúrgica.

Em Moçambique, a dança e o conto tradicionais continuam a ser, ainda hoje, a forma de expressão representativa da alegria ou da tristeza coletiva, e o meio de transmissão dos ensinamentos morais e culturais que alimentam a memória coletiva.

Em um país com alfabetização reduzida e ligada ao sistema missionário e colonial (por vezes de interesses contraditórios) e onde a multiplicidade de etnias produz diferentes expressões culturais e lingüísticas, a expressão corporal das respectivas culturas, por gesto ou verbo, foi, em consequência, muito anterior à expressão escrita.

Ainda não se investigou a quando remonta o mapico, dança tão característica do norte de Moçambique, em que o movimento dos corpos e a música encontram-se, em harmonia perfeita

entre o erotismo e a serenidade intemporal, e nos conduzem a uma alegria diferente da que experimentamos ao ouvir um samba.

Do mapico à marrabenta, a movimentação do corpo foi, desde sempre, o lugar onde o espetáculo começa e acaba, sendo a palavra a voz procurada pelo gesto primordial.

A escultura, a pintura, a dança e o canto antecederam, pois, de muitos séculos, a literatura que só irá aparecer com a colonização e a conseqüente alfabetização, quer, em português, quer em línguas africanas.

A literatura moçambicana nasce com a escrita em Moçambique e, se não afirmo que tem a sua primeira expressão na língua portuguesa é porque existem textos literários escritos em línguas africanas anteriores aos textos publicados em português. Pelo contrário, o teatro é muito anterior, contemporâneo da narrativa tradicional, sendo esta, sempre, uma forma de dramatização da palavra, portanto uma forma de teatro.

Em 1980, o INLD (Instituto Nacional do Livro e do Disco) publica, na sua coleção Teatro, a peça intitulada *A Sagrada Família*, em que se pode observar a presença dos elementos que reportam à forma narrativa tradicional, através do aparecimento em cena da expressão *Karingana wa karingana* a qual entremeia a apresentação feita pelo narrador introdutor da história que se vai representar. Como se a peça não gozasse de autonomia suficiente para se iniciar por seu próprio pé... e precisasse preparar o espectador para acompanhar o desenrolar da ação que irá acompanhar, depois desta ter sido introduzida.

No entanto, já no início do século XX, Carlos Silva levava à cena a opereta tragico-cômica *Os amores de Krilolu* que, segundo Antonio Rosado, foi representada no Teatro Mousinho de Albuquerque. Nela entraram como protagonistas: Joao Albasini, que imitava o português estropiado dos “canários” de Goa, Silva Carvalho, que cantava, e Wenk Martins que era a ingênua. Na mesma peça, Torre do Vale fazia o papel de preto, recitando o prólogo ^[1].

O fato de, na África, aparecer um branco fazendo o papel de um preto é, por si, bem revelador do ambiente da época.

Em 1936, Fernando Baldaque e Arnaldo Silva escrevem a peça *O Império das Laurentinas* seguida, em 1939, de *Palhota maticada*.

Na década de 40, Caetano Montez, oficial do exército, leva à cena *O Mato*, tentando mostrar a vida do colono fora da cidade.

O argumento é situado em Moçambique, mas a vida e a visão dela é a vida e a visão do colono.

Em 1951, Rodrigues Júnior escreve que *o teatro colonial poderia fazer-se mesmo sem a intromissão do indígena*; e o mesmo autor afirma noutro ponto, falando de Lourenço Marques: *na cidade, o único traço de África existente é o preto que passa... o preto e o calor são os únicos sinais de África*. Ainda não é com as peças anteriormente referidas que nasce o teatro moçambicano, pelos óbvios motivos...

Para além do teatro infantil que animava as festas escolares, no verão, vinham da metrópole companhias teatrais que traziam aos colonos os espetáculos passados em Lisboa.

A primeira companhia profissional nasce quando um ator português (radicado em Moçambique após a passagem da sua companhia por Lourenço Marques), fundou o Teatro Popular de Moçambique. Chamava-se Henrique Santos e isto acontece no início dos anos 60. Deste grupo de teatro fizeram parte Jorge de Sousa, Carlos Andrade e Alfredo Ruas.

Foi, aliás, este grupo que conseguiu construir, na baixa laurentina, um pequeno teatro, o Avenida, onde os seus espetáculos eram representados.

Estava-se então no início da tomada de consciência de uma identidade própria que não era apenas feita de cultura importada da velha Europa, mas que já necessitava de se ver reconhecida na sua especificidade de cultura africana, com um sotaque no português que distinguia a sua fala da europeia. E será no Teatro Avenida que se afirmará, em 1988, a primeira companhia de teatro moçambicano após a Independência: o Mutumbela Gogo.

Fundado e conduzido até há dois anos, por Manuela Soeiro, com a colaboração de Mia Couto e de um grupo de atores que hoje representam o sólido património da cena teatral moçambicana, o Avenida guarda nas suas paredes a história do teatro moçambicano como as do Teatro Nacional de Lisboa conservam ligado ao seu nome o de Garrett e de Gil Vicente.

É portanto, nesses anos de 60 que o teatro moçambicano começa a ter voz própria e a afastar-se do falar lisboeta para tomar acento moçambicano e, em português, fala de uma cultura em que as regras de conduta, as tradições e os gestos quotidianos obedecem a códigos diferentes. Esse teatro chama a atenção para aspectos da vida moçambicana que só a Moçambique

pertencem. O código utilizado é a língua portuguesa mas para decodificar a mensagem já se torna necessário estar dentro do contexto que a determina.

Quase em simultâneo às representações do grupo profissional de Henrique Santos, aparece em Lourenço Marques o TEUM (Teatro dos Estudantes Universitários de Moçambique) que se esforça por apresentar peças de cariz interventivo e socialmente empenhado, revelando o lume de revolta que ia começando a ferver entre as populações estudantes do império colonial português. Peças de Stau Monteiro e Branquinho da Fonseca vêm à cena. Com o TEUM coexiste o TALM (Teatro Amador de Lourenço Marques) que representa mais ou menos os mesmos temas do grupo universitário e cujos membros não eram estudantes universitários. E é neste grupo que vem à cena a primeira peça de temática e raiz moçambicanas, “*Os noivos ou conferência dramática sobre o lobolo*”, de Lindo Nlhongo, encenada por Norberto Barroca.

O lobolo é a forma tradicional de casamento no sul de Moçambique e Nlhongo abre, com esta, a porta ao teatro moçambicano, trazendo para o palco assuntos que pertencem à esfera de uma cultura que nada tem a ver com a portuguesa, e cujos valores e códigos vão colidir com dogmas e preconceitos quanto ao casamento e seus costumes.

Segundo Machado da Graça, Nlhongo declarou, a propósito da sua peça à revista *Tempo*: *Falar do lobolo é falar dos nossos casamentos; muito antes de pensar no Registo Civil e no sacramento que se recebera na Igreja. O lobolo também é um sacramento que os nossos antepassados nos deixaram.* [2]

Pela primeira vez o teatro põe em cena questões da vida moçambicana sem ser sob a perspectiva do colono. *O moçambicano deixa de ser quase só paisagem*, como afirmara Rodrigues Jr., *para passar a ser gente de carne e osso, com problemas e cultura própria.* [3]

Nlhongo escreve outra peça, *As trinta mulheres de Muzelini*, em que coloca a questão do encontro/choque entre a cultura africana e cultura européia. A peça provoca polémica pois, para alguns, como para o jornalista Albino Magaia, o seu autor teria adotado a estética da negritude de Shenghor, que ele considera “coisa ultrapassada”.

Em 1973, *Feitiço e religião*, de João Fumane, propõe à consideração do espectador o conflito ainda hoje existente (na minha modesta opinião, estruturante da filosofia africana), que tem lugar no interior de cada africano colonizado, e que se debate entre o homem cristianizado/

europeizado e o homem que não abandona a crença tradicional que lhe ficou indelevelmente fixada na alma pelos arquétipos da memória ancestral.

Após 1975, a Independência de Moçambique levou ao país muitos cooperantes na área da economia, da técnica e da cultura que colaboraram com os dinamizadores de bairro e promoveram atividades na sociedade colonial, do passado recente, denunciando os erros que começavam a aparecer na nova sociedade em formação. Entre as peças representadas destacamos *A Sagrada Família* que mereceu *honras* de primeira censura por parte das autoridades governamentais, recordando velhos tempos e anunciando um regime que começava a decepcionar os ideólogos da revolução, e que se iria exprimir em atos de autoritarismo mal disfarçado, infelizmente, com as conseqüentes repressões de imprensa que hoje se conhecem e as que levaram à morte alguns agentes da palavra livre, como Carlos Cardoso.

Publicada em 1980 pelo INLD, no prefácio dessa peça tomamos conhecimento dos métodos seguidos para sua criação, desde a concepção ao seu aparecimento no palco. Tudo era coletivamente feito: autoria, encenação e representação. O artista apagava-se para nascer a arte útil, a mensagem pedagogicamente estruturada.

Transcrevemos o parágrafo final do referido prefácio: *Estamos portanto, perante um teatro de circunstância, que, como tal, conscientemente se assume. Perante um teatro marcado de imediatismo, um teatro de intervenção.* E segue-se a assinatura: INLD. Apagam-se os autores para se libertarem do culto da personalidade.

Entre 1975 e 1988 alguns são os grupos amadores que se dedicam ao teatro, devendo destacar-se a constância da ação levada a cabo pela Casa Velha, onde as peças de autores teatrais internacionalmente conhecidos alternam com produções locais de autores jovens, sendo algumas faladas em changana.

Mas só em 1988 aparece a primeira peça teatral escrita por autor moçambicano que transita da intervenção ideológica e social, ao serviço de um regime político e governamental, para um teatro de intervenção em que o fator estético literário tem tanta importância como o sentido sociopolítico da mensagem, envolvendo o espectador e apelando a todas as suas potencialidades como homem e como cidadão para uma atitude crítica.

Trata-se de *4 peças para um cenário roído ou o funeral de um rato* e foi a primeira peça levada à cena pelo então emergente grupo, Mutumbela Gogo a partir de quatro contos do livro *Vozes anoitecidas* de Mia Couto, que o próprio autor adaptou ao teatro.

Desde 1991 que o grupo Mutumbela Gogo se afirmou como o primeiro grupo profissional em Moçambique, a sair a fronteira e levar até à Europa a sua arte de representar. Deve a sua origem e sucesso a três fatores indissociáveis: ao empenhado esforço e iniciativa de Manuela Soeiro, uma mulher a quem o teatro e a atividade artística em Moçambique muito ficarão a dever; ao interesse e generosa disponibilidade de Mia Couto, um então também emergente escritor (autor dos primeiros textos e supervisor de quase todos durante muitos anos); e ao talento e persistência de um grupo de atores. Foram esses três elementos conjugados que fizeram do grupo um viveiro de onde saíram muitos dos que deram origem a outros grupos que hoje animam a cena teatral da vida moçambicana e a levam além fronteiras em festivais e encontros de teatro.

A literatura sempre deu ao atual teatro moçambicano contributos importantes desde a sua primeira hora, mas chegou o momento de o escritor moçambicano começar a escrever diretamente para o teatro.

Orlando Mendes (biólogo como Mia Couto) escreveu teatro; Manuela Soeiro adapta e encena textos de poetas e escritores como: Rui Knopfli (poema *9 hora*), Luis Bernardo Honwana (*As mãos dos pretos*), e outros textos são produzidos pelo próprio grupo sob a direção do dramaturgo sueco que há anos vem sendo o orientador cênico de atores e supervisor de encenação.

Outros grupos

Na ausência de dramaturgia escrita, vai-se buscar na poesia e na narrativa, mais liricamente ligadas ao real dramático do quotidiano, de hoje ou de ontem, os temas que o teatro deve levar a um público a quem o livro não chega.

Mas para que o discurso literário passe a discurso dramático, tem de se transformar, abandonando a erudição, a retórica e os modelos do teatro clássico europeu, deitando mão a recursos tradicionalmente ligados aos códigos de comunicação usados entre os espectadores para que a função catártica do teatro se cumpra.

Foi desse modo que os grupos de teatro, apoiados em textos escritos para serem lidos por um leitor e funcionarem no íntimo de uma consciência individual, chegaram à produção de peças reconhecidas, em simultâneo, como retratos do tempo por quantos desse tempo participam.

Dentro desse espírito, *Meninos de ninguém* aparece e apresenta ao mundo uma das chagas mais dolorosas do Moçambique flagelado pelas consequências da guerra: as crianças das ruas de Maputo. Peça que mereceria muitos prêmios, se fosse presente em concursos internacionais exigentes, cumpre rigorosamente as funções a que o teatro aspira e quem a viu representar dificilmente a poderá esquecer. Mas não foi publicada, como não o foram quase todas as que se têm produzido naquele país onde hoje já se afirmam vários grupos como consumidores necessitados de quem lhes escreva o que gostam de representar.

Em abril de 2002, Lisboa assistiu à representação da peça *Vim-te buscar*. Luís Carlos Patraquim, poeta, ensaísta, crítico literário e jornalista moçambicano, inicia o teatro escrito moçambicano no século XXI. Alarga as fronteiras desse teatro fazendo representar a sua primeira peça no país que lhe legou a língua como riqueza e como desafio para a afirmação da sua identidade.

A peça *Vim-te buscar* trata exatamente do problema da identidade de um povo que se procura dentro e fora das fronteiras de Moçambique, amarrado às contradições e às conseqüentes memórias legadas pela tradição, pelo sistema colonial, pela guerra e, finalmente, pela globalização mundial e desumanizante em curso.

O espaço em que a ação se desenrola é representativo de situação mista e conflituosa: Lisboa/Maputo/Portugal/Moçambique/Tradição/Modernidade/Passado/Presente. Trata-se de um processo que se desenvolve dentro e fora das personagens, em que espaços e tempos se

degladiam na busca de um ponto estável em que o coração da jovem moçambicana encontre uma possibilidade de fundar o lugar para a compatibilização do seu presente lisboeta com a sua origem moçambicana. A velha tia, trazendo o seu código de bem-estar conquistado à custa dos favores concedidos ao colono, apimenta a peça com o seu filosofar de mulher africana e censura a sobrinha que não soube, como ela, utilizar a sensualidade para alcançar a segurança. (Onde se situa a sua identidade de africana?)

Patraquim toca, na verdade, o principal problema do nosso tempo e universaliza a comum angústia de todos os que, vivendo na diáspora, se encontram diante de um futuro em que a identidade será para cada um, cada vez mais, feita de mosaicos culturais e de cedências pré-conceituais.

No teatro moçambicano, a criatividade improvisada do ator está sempre presente com a sua tradição gestual, reveladora de um estar no mundo que denuncia, de forma inequívoca, o sujeito de uma cultura em que a música, a dança e a palavra fazem uma só coisa significativa. Encontramos sempre esses elementos em cena, convergindo na construção de figuras como a alegoria, sempre alimentadas pela ironia e pelo humor.

São esses elementos de manutenção do interesse do espectador que não se revelam tão fortes na primeira peça de Patraquim. Com mais sentido humorístico e menos discurso retórico, as personagens jovens ganhariam em força e o espectador não sentiria um certo delongar do tempo.

Patraquim dará muito mais ao teatro, estou certa, mas seria o momento de os lusitanistas começarem a recolher os contributos que o teatro deu aos atuais países africanos de língua portuguesa e verificar em que medida esses contributos se concretizam hoje em uma projeção da realidade cultural de cada povo que utiliza a língua portuguesa para exprimir os seus desejos, sonhos e frustrações.

-
- [1] ROSADO, Antonio. *Como era Lourenço Marques há 50 anos*. [s. l.]: Oficina de Notícias, 1949.
- [2] GRAÇA, Machado. *O Teatro em Moçambique*. Maputo, INLD, 1980.
- [3] Id. Ibid.

A escrita de Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann entre a palavra e o silêncio

Gerhild Reisner
Universität Salzburg

A linguagem é meu esforço humano. Pelo destino tenho que ir a procura, e pelo destino volto com o inexplicável. O inexplicável somente me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falta a construção é que obtenho o que ela não conseguiu

Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*

Esta pesquisa comparativa tenta situar a escrita de Clarice Lispector (1920-1977) e da autora austríaca Ingeborg Bachmann (1926-1973) entre a palavra e o silêncio, entre o que se diz e o que está implícito em seu dizer. Para recuperar a vida concreta através da sua escrita, as autoras oscilam entre os dois pólos vida e morte, tentando reuni-los, reconquistando o “um” no “outro”, o “tu” no “eu”, descobrindo assim o mundo na dispersão dos fragmentos. Vários aspectos nos romances *A Paixão segundo GH*, de Clarice Lispector^[1] e *Malina*, de Ingeborg Bachmann^[2] vão ser abordados, abrangendo desde o uso da linguagem, o indizível, a oscilação entre a palavra e o silêncio, o foco narrativo e a interiorização do discurso narrativo. A busca das duas autoras pela síntese entre vida, amor e arte na sua obra literária vai ser outro assunto deste trabalho.

Juntamente com seu contemporâneo Thomas Bernhard e a mais jovem Elfriede Jelinek, Ingeborg Bachmann (1926-1973) é a mais conhecida representante da literatura austríaca desde 1945. Enquanto Bernhard goza de uma recepção aprofundada no Brasil, a de Bachmann destaca-se pela escassez de críticas e de material secundário. Esta pesquisa focaliza o romance *Malina* (1971) do Projeto *Todesarten* que consiste de mais dois fragmentos *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldmann* (1978). Os fragmentos inacabados foram publicados somente após a morte da Bachmann em 1973. A publicação das Obras, em 1978^[3], resultado do acesso ao acervo das obras inéditas da autora, seguiu decisões tomadas sob a iniciativa dos editores da editora Piper (Zurique e Munique). A versão definitiva dos fragmentos, não se encontra mais restrita à edição de 1978, mas ampliada pela Edição Crítica de 1995^[4]. A publicação da Edição Crítica representa um avanço na recepção da obra da autora e traz mudanças consigo tanto em termos quantitativos

[5] como na cronologia. As críticas expressas pelos organizadores da nova Edição Crítica referem-se, em primeiro plano, à organização e seleção dos fragmentos. Os dois fragmentos de Bachmann (*Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldman*) foram menos recebidos pela crítica e pelos estudos de teoria literária do que seu único romance concluído, *Malina*. O romance *Malina* está inserido na mesma temática e inaugurou o Projeto *Todesarten*. Assim, este romance desempenhará um papel importante para a análise dos outros dois fragmentos, pois nos textos *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldman* há uma explicitação dos temas abordados em *Malina*. Diferentemente de *Malina*, em que "eu" é também o "outro" em *Der Fall Franza* o "eu" é colocado em confronto com o "outro" sob a forma dos conflitos feminino-masculino e branco-europeu / não-europeu. Em *Requiem für Fanny Goldman*, por sua vez, o tema da alteridade é tratado por Bachmann sob o aspecto de um dualismo mais restrito ao confronto homem-mulher.

Quanto ao conteúdo temático, as três fases de recepção podem ser distingüidas por, primeiramente, uma busca pela dimensão subjetiva-autobiográfica no romance *Malina*; mais tarde, a segunda fase, direciona-se intensamente para questões de identidade feminino-masculina de discursos, aproximando-se de uma interpretação de inspiração feminista. Na recepção da segunda fase, encontra-se uma explícita contextualização dos textos, e um afastamento do imanentismo. Essa fase foi muito influenciada por teorias de outros campos de ciências, como a teoria crítica, teorias pós-estruturalistas, pela psicanálise e pela filosofia. A terceira fase constitui uma retomada de um trabalho mais ligado aos textos, que busca mostrar a marcante continuidade na obra de Bachmann. Quando o romance *Malina*, de Ingeborg Bachmann, foi publicado em 1971, as críticas oscilaram entre elogios e desprezo. Naquela época, o romance com contexto político-social estava na moda e a interiorização do *plot* do romance não foi bem recebida pela crítica. Resumidamente, pode-se dizer que Bachmann iniciou sua produção publicada com a lírica nos anos 50 e no começo dos anos 60, para culminar no gênero narrativo nos anos 60.

Os motivos a que Bachmann recorre na composição literária do Projeto *Todesarten* fazem referência, direta ou indiretamente, à realidade social: são diretamente tematizados contextos sociais, como por exemplo o tratamento literário do nacional-socialismo e do fascismo. De forma indireta, é encenada uma crítica social, em um plano alegórico, no qual a predominância do masculino é uma constante, como mostram a instrumentalização das figuras femininas pelas figuras masculinas e a perda da possibilidade de comunicação dessas figuras femininas, em

oposição à fluência do discurso masculino, " [...] a razão masculina fria e calculista diante do mundo de sentimentos das figuras femininas"^[6]. Outros motivos ligados a uma crítica social aguda, trabalhados em um plano alegórico, são a destruição da identidade e o medo. Os delírios, as alucinações e o onírico são marcas desse plano simbólico e sinalizam uma crítica social implícita.

O romance *Malina*, apesar de ter sido escrito depois de *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldman*, é o primeiro texto da EO, e também foi o primeiro a ser publicado, em 1971.

Neste romance é contada a história de um "assassinato" da figura feminina "Eu". Não se trata de um assassinato no sentido comum do termo. À primeira vista, o romance trata do relacionamento da figura feminina principal, "Eu", com duas figuras masculinas, Ivan e Malina. A relação entre "Eu", Ivan e Malina não parece ser um triângulo amoroso convencional. Malina, apesar de estar mais perto de "Eu", não demonstra nenhum envolvimento com a relação de "Eu" e Ivan. As relações de "Eu" com Ivan e de "Eu" com Malina parecem operar em diferentes dimensões: "Ivan e eu: o mundo convergente. Malina e eu, porque somos um: o mundo divergente"^[7]. Apesar das duas relações possuírem caráter diferente, é evidente a dependência de "Eu" das duas figuras masculinas quando "Eu" diz: "Eu preciso de minha vida dupla, minha vida-Ivan e do meu campo-Malina." (M, p. 229). De diferentes formas tanto Malina quanto Ivan contribuem para o aniquilamento de "Eu": a retirada de Ivan de sua vida afetiva é de alguma maneira a 'assassina' de "Eu", mas é Malina que a induz a desaparecer na parede.

Não é apenas em nível temático que o romance é pouco convencional. Também a estrutura narrativa destaca-se por ser diferente. O romance é dividido em quatro partes: uma espécie de prólogo, contendo informações sobre o tempo, o espaço e a identidade das figuras centrais, e mais três capítulos intitulados "Feliz com Ivan", "O terceiro homem" e "Dos fins últimos", sendo que cada um deles atua em uma determinada dimensão da consciência. O primeiro capítulo é situado no mundo exterior; o segundo é composto em larga escala pelos sonhos de "Eu" e por diálogos, nos quais Malina analisa estes sonhos, que descrevem situações marcadas pela violência do pai contra "Eu"; o terceiro abandona quase por completo o mundo exterior, concentrando-se nos pensamentos e nas percepções de "Eu", a narradora. A estrutura do romance é experimental, pois se compõe de diferentes modos de escrita e alude a vários gêneros

literários: diálogos dramáticos, contos de fada, conversas telefônicas, cartas, entrevistas, motivos musicais, e variadas formas de discussões em prosa, desde considerações filosóficas até seqüências oníricas.

A narração é feita pela figura feminina "Eu", uma escritora, que ama Ivan desesperadamente e, ao final, parece sucumbir a esse amor. A ação, parcialmente contada na forma de monólogos e diálogos fracassados, é transposta para o interior da figura principal. Somente no final do romance é insinuada mais fortemente a idéia de que a figura "Eu" e a figura Malina compõem uma personagem dupla: esta personagem estaria dividida em um ego feminino e um alter masculino. Não cabe aqui falar de esquizofrenia, mas sim da existência de dois princípios, um princípio masculino e um princípio feminino, na figura principal. Bachmann constrói essa divisão do "Eu" e expõe, assim, a dominação masculina, que acaba por aniquilar o eu feminino. A figura feminina "Eu" é, no final do romance, assassinada pela figura masculina Malina, um assassinato narrado com uma mistura de realismo e alegoria. Trata-se de uma morte dúbia, em que "Eu" também possui uma participação ativa, pois ela encaminha-se para a parede e lá desaparece. Porém, tampouco pode-se deduzir um suicídio, é clara a intenção de Bachmann em caracterizar a ação como sendo um assassinato, quando a figura "Eu" esclarece: "se ele não me detiver, será assassinato". No final do romance, ela sentencia: "Foi assassinato" (M, p. 270).

Além disto, no final, a vítima não é somente morta: ela está tão morta como se nunca tivesse estado viva; ela está separada de qualquer tempo, de um futuro – pois morreu – e de um passado, pois "aqui nunca houve ninguém com esse nome" [Malina] (M, p. 270). O que é narrado é um não-ser pré-embrionário, isto é, um ser que não pode ser pensado historicamente ^[8].

A paixão segundo G.H. ^[9], editado em 1964, é o primeiro romance de Lispector na primeira pessoa. Enquanto que em *Malina* encontramos uma personagem dupla, no romance de Lispector a personagem narradora, uma escultora, é identificada pelas iniciais G.H. Ela conta uma experiência tormentosa a um interlocutor imaginário (tu) sendo o espelho da personagem. Esse recurso que visa cindir o tom monológico é, antes, uma estratégia criada para sustentar a possibilidade narrativa, já que o romance não alcança em nenhum momento o estágio de diálogo efetivo. Esta segunda pessoa, para quem G.H. realiza a experiência narrativa, aparece também no discurso da autora que se dirige aos seus possíveis leitores já na abertura do livro. G.H. é alguém

sem nome que vive no 13º andar de um edifício elegante, uma cobertura classe média-alta. Um dia, como sua empregada tivesse deixado o emprego, G.H. resolve fazer uma limpeza no quartinho antes que ele fosse ocupado por uma nova empregada. Para chegar ao quarto, ela tem de passar por um corredor escuro — espécie de limiar — a partir do qual a composição da paisagem ganha um outro traçado. G.H. abre a porta do quarto, esperando encontrar ali um amontado de jornais e quinquilharias mas para o seu espanto, depara com um quarto inteiramente limpo. ^[10]

O primeiro passo da Paixão ^[11] dá-se a partir da sua entrada no quarto da empregada que havia deixado o emprego. O quarto era um quadrilátero de luz branca. Esta visão que contrariava as suas expectativas e a sua onipotência, criara um vazio dentro dela. Encontra na parede branca do quarto um grafite feito pela empregada, a única tendo um nome em toda a narrativa: a Janair. A Janair teve a ousadia de fazer um esboço da patroa junto com um homem e um cão. No contorno, ela percebe uma escrita que lhe revela um ódio e que a leva a pensar, pela primeira vez, naquela que vivera com ela durante seis meses como uma presença transparente. Este acontecimento insólito no mundo de G.H. precipita-a na busca arqueológica de si mesma e do inalcançável real.

O segundo passo caracteriza outro momento de epifania:

G.H. encontra, dentro do guarda roupa da empregada, uma barata que se desloca lentamente. A barata obsoleta e atual, a barata anterior aos dinossauros. A barata animal que há 350 milhões de anos já existia e que resistirá ao apocalipse. A barata torna-se ícone, e foco de meditação. A barata tão velha como toda a matéria viva do mundo "como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs" (P, p. 65).

No estreito quarto da empregada, onde G.H. se sente prisioneira, a presença daquela barata desorganiza o seu quotidiano, normalmente organizado em equilíbrio e beleza, leva-a dar um passo de ruptura com o sistema da sua vida leve e social. "E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma" (P, p.55).

Benedito Nunes salienta que "nessa visão carnal (da barata) o objeto despido de sua forma familiar e reconhecível, apresenta-se como um sujeito em face de outro. Ligadas pela existência

impessoal de que ambas são sujeitos, a mulher e a barata ocupam um mesmo espaço ontológico"

[12]

. Para G.H. a barata, animal repugnante, leva-a a colocar-se ao nível da natureza, e a liberar o ódio e a vontade de matar, contidos pelas leis da cultura. Fecha a porta sobre o corpo do animal que continua vivo, piscando os olhos, cada olho a reproduzir a barata inteira. Porém, do centro do seu corpo espremido sai uma massa branca. Essa visão envolvente, repulsiva e, ao mesmo tempo, fascinante, essa experiência do grotesco a fará encetar a ascese. A partir da visão incômoda, do medo ancestral e da repugnância, G.H. indaga sobre seu viver. "Diante daquele ícone sente abrir-se ali uma longa vida de silêncio. Sua ascese, dali em diante, será no sentido de abandonar toda a esperança na qual havia fundamentado sua vida, como Dante diante da porta do inferno" [13] Para G.H. ter esperança significa inventar um destino. E ela agora propõe-se a desconstruir todas as verdades construídas até então, a entrar no inferno da matéria viva. Aos poucos, G.H. põe-se a revelar que: a vida mais profunda é antes do humano e antes de todo o sentimento. Apenas no neutro do amor, antes da palavra amor, estaria a grande alegria contínua do amor. A desconfiança é total em relação à palavra, tanto que G.H. imagina que uma prece perfeita pareceria-se com a cabala da magia negra, um murmúrio neutro.

Dada a sua desconfiança em relação à palavra, e visando a sua liberação, GH não poderia parar por aí, porque seu segredo estava no "escrínio". Escrínio significa cofre, armário, escrivaninha. Seu segredo estava no armário, era a coisa, a coisa da barata: ou estava na escrivaninha onde se escreve e, nesse caso, era a palavra. "E no escrínio o faiscar de glória, o segredo escondido. O segredo mais remoto do mundo, opaco, mas me cegando com a irradiação de sua existência simples [...]" (P, p. 139-140). O que era a coisa então? A narradora fornece algumas pistas: "A coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia a coisa? Pois a coisa nunca pode ser tocada. O nó vital é um dedo apontando-o – e aquilo que foi apontado desperta como um miligrama de *radium* no escuro tranqüilo" (P, p. 141).

Partindo de Bachmann para nos aproximarmos de Clarice Lispector, poderíamos falar de um transtorno gradual de inversões, quer dizer, uma transformação de uma vida morta em uma vida viva, uma aproximação de uma vida enterrada com uma realidade diferente. Quando Lispector inicia o seu caminho de transformação da sua vida, esse processo é acompanhado por uma abertura de espaço. Ela quer fazer renascer a sua vida anterior e, assim, tem que procurar a

intimidade maior das coisas e entregar-se a elas. A entrega à presença do momento pode-se ler em Lispector como aproximação ao seu lado oposto, ao seu contrário ^[14]. Ela reconhece que "[...] só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já inumano" (P, p. 216). Quando ela avança para aquilo que já não é mais dela, aproxima-se daquilo que sempre estava presente em si sem percebê-lo. Aquilo que define como "entrega verdadeira" parece ser uma entrega ao seu lado animal, no sentido de vida mundana e assim à possibilidade de encontrar o "outro". Ao abrir o novo espaço da vida, ela entra na "presença infinita" deste mundo. Ela entra no hoje que abre o espaço da vida. E como "Eu" em *Malina*, G.H. está com medo "[...] dessa desorganização profunda" (P, p.7). G.H. permite que a sua forma de vida anterior seja removida ou até enterrada. Ela vê a sua vida como desilusão e supõe que "talvez desilusão seja o medo de não pertencer a um sistema" (P, p. 10). É outro tipo de decepção que "Eu" sofre quando percebe, no percurso do seu amor por Ivan, que ela vai perdendo a sua capacidade de viver, o seu conceito de vida e amor, por se ter enganado com ele. Ela pensa que pertencer a um sistema aniquila a sua personalidade e os seus pensamentos. Tanto Bachmann como Lispector estão procurando o seu espaço na vida, e as maneiras como elas tentam integrar-se no seu espaço são muito parecidas mas, ao mesmo tempo, muito diferentes. "Eu" desaparece na parede com as palavras "É assassinato", enquanto G.H. fala da sua decisão de ser a sua própria assassina: "Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma" (P, p. 197). Ela olhou para o quarto e buscava uma saída "[...] procurava escapar, e dentro de mim eu já recuara tanto que minha alma se encostara até a parede [...] onde eu me incrustava no desenho da mulher[...] meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra" (P, p. 75)."Eu" no entanto é trancada dentro da parede separada de Malina, sobrevivente mesmo que seja na parede cercada por seu quarto. O retirar-se para a parede, para G.H., significa uma entrada completa na vida verdadeira, enquanto o desaparecer de "Eu" na parede significa uma saída definitiva da vida. G.H. vai em direção da presença do "outro", enquanto "Eu" dirige-se à ausência do seu oposto. Assim, para G.H., o espaço da vida abre-se para que perceba a realidade do "outro" : "Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que não me escapa pois enfim a vejo fora de mim" (P, p. 76) . No caso de "Eu", *Malina* se fecha diante do aniquilamento de uma mulher; G.H. sente uma resistência entrando nesse novo espaço. Ela sente-se atraída e ao mesmo tempo assustada, sendo enfrentada com essa

situação e começa a aproximar-se devagarinho dele, lutando por uma vida terrivelmente dinâmica. É o reino do presente que o "Eu" tem que abandonar após ser vencida por Malina. A violência que agride o "Eu" parece uma inversão daquela outra violência que G.H. enfrenta aproximando-se da vida.

Duas realidades incombíveis estão surgindo dessa comparação. Quando Malina deixa esse espaço de medo, ele já está liberado do seu "alter ego". Quando G.H. entra no quarto da sua empregada e vai aproximando-se, ao engolir a massa branca da barata, ela se decidiu pelo contato com o seu oposto com o qual está ligada, com o divino, sendo isso a realidade desse mundo para ela. O êxtase vem sendo preparado, ao longo da narrativa, pelas noções do anterior ao humano, do neutro, do inodoro, do sem beleza. Malina sobrevive na superação do "Eu" que sempre estava em atrito com ele, enquanto G.H. vive na preparação do êxtase, ao enfrentar o seu lado oposto. G.H. não pede pela salvação mas também aceita a condenação e a desesperança que a guiam à realidade divina. Uma cadeia de significantes a encaminham para o ato do sacrifício pessoal na "comunhão". Assim, continua afirmando que o erro básico de viver era "ter nojo". Ter nojo da barata, ter nojo de beijar o leproso. "Ter nojo me contradiz" (P, p. 195), diz G.H. Mais adiante, procura racionalizar o nojo, perguntando-se se não havia bebido do branco leite de sua mãe e se não chamara a isso amor. Precisa realizar a comunhão: botar na boca a massa branca da barata; esta representa o neutro em si, a hóstia.

O ato íntimo, como diz, se realiza: comunhão negra, que ritualiza a suprema deseroicização:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma — eu cuspi mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que tivesse cuspidido minha alma toda (P, p. 200).

Após o choque do neutro, G.H. passa a apontar para um futuro desconhecido, de totalização da verdadeira humanização pela qual anseia. Anuncia que somos inumanos, pois "Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento" (P, p. 207). Nos últimos momentos de *A paixão segundo G.H.*, o ritual meditativo, do eu sacrificado da personagem,

conduz a narrativa para o silêncio e para indistinção e aponta para a metáfora suprema das relações entre a literatura e a realidade humana, entre o sujeito e a linguagem. É o ápice da Paixão, em nível humano, aqui mimetizado por uma espécie de gaguez : "Pois poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão assim: a vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro" (P, p. 217)

Na verdade a experiência mística é uma busca de totalidade que se alcança simbolicamente por uma sublimação religiosa profunda e que se sabe impossível, em nível humano. É o impossível desejo de que o signo não fosse apenas a marca de uma ausência e sim a coisa mesma.

Esse tipo de contato não existe no espaço da vida de "Eu", o *Ungarngassenland* é a única passagem que menciona o ato de comer; trata do 'contorno' que alude à renúncia da sua mãe. Quando o "Eu" desaparece finalmente na parede, morre como mulher excluída e intocada. G.H. sente novamente no gosto ruim da massa da barata uma estranha graça de vida e se pergunta: "Estou falando da morte? Não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato" (P, p. 207).

Como "Eu", em *Malina*, pensava que a vida e o amor se ligassem com o contato, ela tinha essa experiência dolorosa que o sistema em que vivia inclinava à separação. Isso é mortal para o princípio feminino dela. Ao contrário da situação dela, G.H. precisa provar e gostar das suas próprias raízes. Lispector escreve-se na "magia negra" (P, p. 121) que nasce da memória das raízes da vida, escrevendo o percurso da vida sem esperança. Bachman, entretanto, segue o caminho da separação e elabora o esquecimento: a visão da salvação reprime a visibilidade da sua autenticidade.

Em todos os três textos do Projeto *Todesarten*, a temática central é a morte das personagens femininas principais. Apesar de essas mortes serem diferentes umas das outras, em nenhuma delas trata-se de assassinatos reais, indubitáveis.

Em *Malina*, a figura feminina "Eu", entendida aqui como o princípio feminino, é substituída pelo princípio masculino, o seu alter ego Malina. Bachmann concebe essa divisão entre um ego feminino e um alter ego masculino, explorando, assim, a dominância do masculino sobre o feminino. Não se dá propriamente a morte da figura literária, mas é o princípio, com suas

formas específicas de sentimentos, que é assassinado pelo princípio masculino. Sigrid Weigel, em sua interpretação do Projeto, chama a esse crime uma "vitória do 'Ele' sobre o 'Eu' " ^[15]

As diferentes variações do motivo do duplo, oferecidas por Bachmann, ao lado dos motivos do medo e das formas de morrer, como assassinatos, constituem o terceiro motivo central do Projeto: o motivo do duplo trata da questão da "limitação do sujeito literário" ^[16]. Resumidamente, em termos de motivos, pode-se afirmar que os textos do Projeto *Todesarten* giram em torno da morte das figuras femininas, ou de um princípio feminino, pelas figuras masculinas, ou por um princípio masculino. Outros motivos constantes nos textos são a perda da identidade feminina, o medo, e a pergunta pela origem da destruição, do aniquilamento das figuras femininas.

Respondendo à pergunta se *Malina* poderia ser lido como uma autobiografia, Bachmann disse não se tratar de uma autobiografia no sentido tradicional, mas que poderia ser entendido como uma autobiografia imaginária, intelectual ^[17]. A própria Bachmann, ao dar uma entrevista, afirmou: "eu vejo o romance como uma aventura intelectual [...]. A ação é transposta para o interior" ^[18]. Porém, ela apressou-se em acrescentar que toda ação "é interior, interna ela não é de forma alguma" ^[19]. Esta aparentemente pequena diferença entre "innerlich" (no sentido do sujeito interno) e "inwendig" (no sentido do ser interior) é de extrema significação para a interpretação não só de *Malina*, mas talvez de toda a sua obra. O termo "inwendig" significa algo diferente da busca pelo esotérico, pelo miraculoso no próprio 'eu', marca de muitos dos autores da chamada "Nova Subjetividade".

A atenção para o 'eu' feminino, na segunda fase da recepção, pode ser considerada como um certo avanço, sobretudo quando esta é associada à questão da fala, do discurso feminino. Os trabalhos de Hélène Cixous e Luce Irigaray, que com a pergunta 'quem fala?' iniciaram a busca pela voz feminina na literatura, são modelos para uma leitura dos textos de Bachmann sob essa ótica ^[20].

Vanderbecke, por exemplo, reconstrói o romance *Malina* diferenciando-o do gênero policial convencional. A coisa mais importante nele é a narração, pela própria vítima, da história

da sua morte. Uma outra diferença reside no destino final da vítima, cujo fim não é resultado do uso de violência, mas do seu desaparecimento na parede.

Malina é uma personagem construída de forma ambígua: no segundo capítulo do romance, no qual "Eu" narra Malina seus sonhos, ele assume ares de um psicanalista, fazendo perguntas e ajudando à compreensão do significado daqueles sonhos. Nessa análise, Malina é o detentor do saber, enquanto "Eu" aparece como confusa, vulnerável e sem discernimento: "Malina: Isso não explica nada. [...] "Eu": Sofri demais, não sei mais nada [...]" (M, p. 179). "Eu" reconhece que Malina "é o mais sabido, [...] sempre sabe tudo, [a] deixará doente com essa sua onisciência" (M, p. 145). Ao mesmo tempo, Malina parece preocupar-se com "Eu": "Malina me ampara, é ele quem diz: Fique calma!" (M, p. 159) É ele quem "acende a luz", quem "traz a água" (M, p. 159), quem conta os seus soníferos tranquilizantes, para que "Eu" não os tome em demasia (Cf. M, p. 261).

No último capítulo, esses cuidados cedem lugar a diálogos cada vez mais ásperos, mais provocadores, em uma luta verbal. Malina mostra gradativamente que domina essa luta e que será o vencedor. Ele declara a "Eu", quando ambos conversam sobre a morte: "Só que provavelmente você não terá opção, mesmo agora você já não tem outra opção." "Eu" percebe as intenções de Malina: "Sim, é isso mesmo que você quer. (piano) Presenciar mais esta derrota. (pianíssimo) Mais esta" (M, p. 236). Malina não abre espaço para o pensamento de "Eu", ele age como alguém que sabe onde quer chegar: ao desaparecimento de "Eu". Malina é mais um assassino sublime, cujas armas são a sua frieza e seu racionalismo, em oposição ao amor e ao sofrimento vivenciados por "Eu". Ele destrói aquilo que havia dado a ela alegria de viver e criatividade, negando assim um dos significados da sua existência. Malina sobrevive triunfante e nega que um dia "Eu" tenha existido. "Aqui não tem nenhuma mulher. (...) aqui nunca houve ninguém com esse nome" (M, p. 271).

Essa oposição entre razão e loucura, construída pela modernidade no contexto do respectivo discurso dominante, é apresentada por Bachmann como uma compulsão para a opressão do outro que ameaça a ordem e que representa a loucura. Essa compulsão para a opressão do outro provoca a destruição deste. A razão encontra-se inevitavelmente ligada à dominação.

A figura feminina, em *Malina*, é descrita por Bachmann como "feliz" (M, p. 48) e "triste" (M, p. 39) a um mesmo tempo. No decorrer do romance, a figura "Eu" é acometida por uma "doença" (M, p. 62). Progressivamente ela é descrita como estando "sem fala", "sem forças" (M, p. 261), "com uma angústia imensa" (M, p. 263), e "suando de claustrofobia" (M, p. 137); por fim, o medo da morte a "sufoca de medo" (M, p. 135). Em seguida, o medo dá lugar à reações que caracterizam uma quase entrega, uma quase capitulação: "Eu" sente-se "morta de cansaço" (M, p. 62) e "começa a tremer" (M, p. 158). A partir daí, dá-se início a um processo de destruição não somente psíquico, mas também corporal. A figura "Eu" escreve: "não posso mais dormir" (M, p. 263) e está "pele e ossos e não pode manter-se em pé" (M, p. 163). Por último, ela começa a perder qualquer tipo de controle, está "totalmente emudecida" (M, p. 254) e teme estar "perdendo a razão" (M, p. 158). "Eu" teme perder o controle: "Preciso cuidar para que não caia com o rosto sobre a chapa do fogão, para que não me mutila, não me queime" (M, p. 269). A doença da figura feminina "Eu" é provocada claramente por uma acentuada divisão de personalidade, em que é possível seguir os passos que levam à destruição: primeiramente "Eu" sente-se agredida por algo externo a ela, o que se expressa na forma dos medos; em um segundo passo, "Eu" sente que a ameaça está dentro dela, é ela mesma; e, por fim, se dá o assassinato.

Em *Malina*, constata-se uma crescente perda de comunicação, por parte da figura feminina "Eu", que pode ser observada nas cartas, nos telefonemas, nos quase diálogos com Malina e Ivan. Nas cartas, "Eu" não se identifica, assinando como "uma desconhecida". Se por um lado há necessidade de contar, o que se evidencia pela quantidade de cartas e pelas conversas com Malina, por outro lado percebe-se a dificuldade da personagem em articular-se, em expressar-se. As frases soltas, as idéias dispersas revelam uma comunicação marcada pela emoção. Há uma negação desse tipo de expressão por Malina e Ivan. Ivan não entende e critica a forma como "Eu" se expressa: "Que há com você, por que está com esse sorriso tão imbecil?" (M, p. 62). "Eu" acha que nunca poderá contar algo a Ivan sobre ela (Cf. M, p. 39). Até que ela "emudece totalmente". "Eu", apesar de ser escritora, após ter a sua estória criticada por Ivan – que lhe pede para escrever uma estória alegre, com final feliz (Cf. M, p. 43) – negligencia sua carreira, mal consegue escrever as cartas e seus diálogos com Ivan são povoados de "meias frases" (M, p. 29).

Bachmann compõe sua escrita, utilizando intensivamente adjetivos e substantivos, que apontam para sintomas e estágios de uma doença, uma história de sofrimento e medo psíquico e físico das figuras femininas centrais em *Malina*, *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldman*. Em um primeiro plano, a doença da figura "Eu", em *Malina*, é compreendida dentro do espaço do psíquico, dos sentimentos e do imaginário. Essa doença pode ser lida, em um segundo plano, através da ótica social na qual se inscrevem nas práticas cotidianas as relações de razão e dominação. Fazendo referência ao entrelaçamento desses dois planos, Weigel interpreta a frase final de *Malina*, "Foi um assassinato", como a penetração do espaço do real no espaço do imaginário do romance ^[21]. A fala feminina, que sempre ameaça ser sufocada, aparece no Projeto em metáforas de desaparecimento, engolimento, apagamento e afundamento. ^[22]

A ordem patriarcal - incorporada sobretudo pelo pai, o "terceiro homem", que aparece quase como um protótipo do pai da família patriarcal – condena a figura feminina à perda da fala: ele domina a família na sequência de sonhos de "Eu" que se lembra dos seus tempos de juventude. Os sonhos revelam uma violentação da filha pelo pai. O violento incesto vem acompanhado de uma interdição: "Eu" é proibido de falar no assunto. Nessa experiência de violência patriarcal e de poder está situado o início da perda da fala feminina pela proibição da fala ^[23].

G.H. contrapõe-se à ordem patriarcal, da eternidade paterna, e se aproxima do tempo-espaço da vida e do presente. Ela decide-se pelo vivo até pelo preço da idéia da vida eterna. Ela prefere viver no momento do presente.

Entende, morrer eu sabia de antemão e morrer ainda não me exigia. Mas o que eu nunca havia experimentado era o choque como o momento chamado "já". Hoje me exige hoje mesmo. Nunca antes soubera que a hora de viver também não tem palavra. A hora de viver, meu amor, estava sendo tão já que eu encostava a boca na matéria da vida. A hora de viver é um ininterrupto lento rangido de portas que se abrem continuamente de par em par. Dois portões se abriam e nunca tinham parado de se abrir. Mas abriam-se continuamente para — para o nada?" (P, p. 93)

Assim, G.H. retorna ao espaço de vida, ao hoje, que "Eu", em *Malina*, não podia encontrar mais. Essa revitalização da vida, ela consegue através do contato com a matéria, comendo da "fruta proibida" como recorrência ao pecado original.

"Eu", na sua função de escritora, incorpora o conceito da síntese entre a vida e a arte em *Malina*. "Eu" quer escrever um livro bonito, um *Exsultate Jubilate*, que dê felicidade aos seres humanos; a vida ardente devia tornar-se uma escrita inflamada. Mas "Eu" já carrega dentro de si a destruição, gerando maneiras diversas de morrer – *Todesarten*. Encontramos o conceito do enlace íntimo entre a arte e a vida também na obra de Clarice. "Avec ma main brulée, j'écris sur la nature du feu"^[24] cita "Eu" – Flaubert – em *Malina*. Antes de reconhecer a natureza do fogo, e poder escrever sobre ele, é preciso ter queimado a própria mão.

O enlace íntimo de arte e vida, autobiografia e ficção, e mais a exigência diante da arte de querer o máximo dela, evidentemente só se realiza pela representação do desequilíbrio interior.

O não-real, o imaginário e o espiritual são muito mais reais, em *Malina*, do que a própria realidade que só se manifesta, na visão de "Eu", de maneira bastante transformada. Esse processo não só é tematizado mas também se reflete na estrutura narrativa como, por exemplo, na montagem de vários tipos de textos como sonhos, contos de fada, cartas, entrevistas e passagens parecidas com a ópera. Nada disso é coincidência mas, sim, conceito estético.

Para "Eu" – escritora – viver e escrever são uma unidade existencial. Do seu amor para Ivan "o livro bonito" deve nascer^[25]. Mas depois de ter trabalhado a sua memória, depois de um processo de conscientização, durante o qual ela perdeu tanto o seu amor como o seu 'eu', este mesmo 'eu' tem que deixar os seus planos de escrever o livro. Como última consequência ela não só perde a capacidade de escrever, mas também a vida, ela desaparece – em um ato de auto-extinção – em um muro: "um eu acaba-se narrando."

A mimese do endurecido e alienado^[26], segundo Adorno, constituinte da arte moderna, encontra aqui a sua última realização: "Eu", na procura da sua própria identidade, torna-se um "não-eu". Ingeborg Bachmann, porém, não desiste da salvação da vida e da arte. A personagem *Malina* – o alter ego, o "outro" – sobrevive e compromete-se a terminar as histórias de "Eu".

As dificuldades deste romance baseiam-se nos processos interiores de "Eu". Os conflitos na vida do 'eu' feminino, como escritora, estão ligados transparentemente aos problemas da sua produção artística. A polaridade intrapsíquica, entre feminino e masculino, refere-se ao contraste sociocultural e histórico entre homem e mulher.

Malina, que representa a superioridade do espírito e a objetividade artística, revela-se no romance como elemento do princípio da trindade patriarcal, cujas outras partes são Ivan, o namorado de "Eu", e o pai dela.

No terceiro capítulo do romance, *Malina* insiste em acelerar tudo. O que significa derrota e queda, para o "Eu" feminino, para ele é aceleração na criação de arte, alcançando a referência pura na obra de arte, da qual Rilke diz: "Malina: [...] An der richtigen Stelle hast du nichts mehr zu wollen. Du wirst dort so sehr du sein, daß du dein Ich aufgeben kannst. Es wird die erste Stelle sein, auf der die Welt von jemand geheilt ist"^[27].

Malina não argumenta de maneira diferente do 'eu' lírico na poesia de Rilke, a partir da posição certa na qual o 'eu' funde-se na arte e deixa de existir. Na obra literária de Ingeborg Bachmann, a voz de "Eu" enuncia-se cada vez mais fortemente, negando o discurso estético objetivo da obra de arte. Irreconciliável, a vida extinta é lembrada como preço de criar uma obra de arte. A última frase em *Malina* – "Foi assassinato." (M, p. 270) – resume rigorosamente a grande variedade de maneiras de morrer que "Eu" tinha sofrido até chegar à posição certa.

Na aproximação de sua vida neutra à vida da barata, Lispector concentra na sua escrita do outro, ao exprimir a sua fala lamentosa, saudosa e enfurecida, limite da experiência humana:

Pois a barata me olhava com sua carapaça de escaravelho, com seu corpo rebentado que é todo feito de canos e de antenas e de mole cimento — e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior de nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera. — Então — então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida. Eu entendia que meu reino é deste mundo. E isto eu entendia pelo lado do inferno em mim. Pois em mim mesma eu vi como é o inferno (P, p. 144).

Quando G.H. abre as portas da danação com suas palavras, ela quer dar palavras ao espaço que não tem lugar na palavra paternal. O homem na sua duplicidade, com o seu lado vivo infernal, é expulso do seu espaço de amor-vida. Na palavra decide-se a opção pelo contato apaixonado. Com isso, pode-se explicar a impossibilidade de "Eu" encontrar a síntese entre vida, escritura e amor que se baseia – em contraste com G.H. – na sua luta de apanhar a palavra paternal. "Eu", compreendendo-se como personagem dupla, já é separada do seu outro lado e também de si mesma. Partindo de algo que não conhece, a palavra, G.H. diz: "Seremos a matéria

viva se manifestando diretamente, desconhecendo palavra, ultrapassando o pensar que é sempre grotesco" (P, p. 207). Ela quer voltar novamente à palavra através da escrita. "Eu", em *Malina*, quer se despedir de tudo que não se manifesta na palavra amorosa. E isso corresponde à sua extinção como corpo vivo. Ela segue a palavra paternal de amor, combatendo a ira que busca um mundo antes da palavra. A palavra paternal incorpora e domina tudo. Lispector, no entanto, tenta abrir sua escrita àquilo que transcreve a palavra paternal e a faz invisível. Ela não quer vencer apanhando dessa fala, tendo a opção de fracassar: "Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair - só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz" (P, p. 211). Ela fala da alegria de perder-se, não vivendo da palavra da vida: "Frui-se a coisa de que são feitas as coisas – esta é a alegria crua da magia negra. Foi desse neutro que vivi – o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno" (P, p. 121). A forma da sua escritura "[...] contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos" (P, p. 11). O que G.H. quer alcançar é "a tentação do prazer". "A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível. E eu procurava a danação como uma alegria. Eu procurava o mais orgíaco de mim mesma" (P, p. 153).

Escrevendo, tanto Lispector como Bachmann, continuam à procura de renascer e de renovar a vida. Para Lispector isso significa um contato recorrente com o terrivelmente vivo, enquanto para Bachmann significa um vencer, às vezes afirmativo e às vezes questionável.

Há vários momentos de utopia no romance *Malina* que se destacam através de itálicos. Eles nascem no contexto de experiências vividas pela protagonista de uma felicidade utópica. Os fragmentos do "livro bonito" correspondem à experiência vivida do "Eu" – escritora –, sendo um estado no qual se pode viver uma vida estupenda e ser capaz de escrever na admiração na qual vida, trabalho e amor sintetizam-se.

A libertação, na utopia literária do "livro bonito", significa renunciar à dominação da natureza, restituir o secreto às coisas, sublimar a exploração capitalista. Os aspetos de sentido do culto ritualizado como revelação, pureza e salvação devolvem a dignidade inviolável aos homens e às coisas:

Enquanto "Eu" sonha com a síntese entre beleza e liberdade do homem, G.H. muda o seu conceito de beleza na sua iniciação. Ela sente-se liberada da sua exigência exclusiva. Ela percebe que não receia mais a falta de estética: "Quanto eu devia ter vivido presa para sentir-me agora mais livre somente por não recear mais a falta de estética" (P, p. 19). E mais adiante ela diz:

Não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la. O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético, nem mesmo o plano estético da bondade, e isto antes me chocaria. A coisa é muito mais que isto. O Deus é maior que a bondade com sua beleza (P, p. 190f.).

Desejando a identidade, G. H. contrapõe-se a uma arte que se distancia do grandioso, do vivo que a cerca, por causa do medo: "É uma vida tão maior que não tem sequer beleza (P, p. 193). Ela nega a decisão pela palavra paternal completa, renunciando à beleza e dedicando-se ao feio e nojento. G.H. deixa-se tocar, tentando compreender a crueldade da matéria. "Porque também sei que em plano somente humano, inocência é ter a crueldade que a barata tem consigo própria ao estar lentamente morrendo sem dor"(P, p. 185).

A figura de "Eu" procura a experiência ritualizada na sua relação amorosa com Ivan de maneira que reconstitui o tabu, do sacra contra o profano, como proteção à profanação mortal da vida.

G.H. procura o rito da vida através de um amor "[...] tão grande que não resistirei à minha vontade de entrar no tecido misterioso, nesse plasma de onde talvez eu nunca mais possa sair (P, p. 119) e que a aproxima à sua "divinidade humana" (P, p. 152) porque "o divino para mim é o real" (P, p. 201).

"Eu" despede-se do seu estado de ira e raiva por causa do amor por Ivan, enquanto G.H. aproxima-se de um estado no qual "[...] tem mais divergências" (P, p. 138). Quando uma pessoa é o próprio núcleo, ela é a solenidade de si própria e não tem mais medo de consumir-se ao servir ao ritual consumidor – "o rito é o próprio processar-se da vida do núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente" (P, p. 139).

Malina e Der Fall Franza, as partes mais importantes do Projeto *Todesarten*, tocam-se na intenção de defender as experiências mágico-miméticas em uma linguagem que reduz os homens e as coisas a objetos trocáveis e exploráveis. Essas correlações, dentro das áreas semânticas

mágico-miméticas, também se refletem na relação estrutural desses romances tanto na construção dos capítulos, como na constelação dos protagonistas dessas duas obras.

Quando solicitada sobre o seu romance *Malina*, Ingeborg Bachmann se referiu ao capítulo que trata dos sonhos de "Eu" como sendo o centro do romance, ao qual se referem tanto a história de amor – "Feliz com Ivan" –, quanto o capítulo – "Dos fins últimos" – que trata da discussão sobre a obra de arte. Sem essa relação secreta com os sonhos não se revelam os dois capítulos mencionados. No capítulo dos sonhos concentra-se o teor histórico, tudo o que acontece de terrível no mundo de hoje ^[28]. Os sonhos, aparentemente privados, facilitam para a autora a concretização histórica do terrível em nosso tempo, aumentando incrivelmente a sua capacidade de imaginação. A própria Ingeborg Bachmann fala da série dos sonhos que mostram como e porque "Eu" já é tão destruída. Ela mesma se sentiu muito exposta, escrevendo contra essas experiências horríveis. Esse capítulo pertence uma das obras mais importantes da arte contemporânea, no sentido que tenta arrancar do silêncio os terrores sem nome da história do nosso tempo.

A importância do sentido histórico e estético do Projeto-*Todesarten* pode-se aproximar melhor, na sua leitura metafórica e na série de imagens semânticas, a uma travessia pelo Hades da nossa época. Apresenta-se também como testemunha lingüística de possibilidades de enunciação híper-expressiva do indizível, especialmente na parte central do romance, no "Traumkapitel", em que "Eu" tem que percorrer cada tipo de tortura, de deterioração e de aflição representados na figura do pai super-poderoso. Em *Malina* o que a sua sombra, e "alter ego", é capaz de fazer é salvá-la da queda física, psíquica e da auto-destruição. A violência do pai no sonho atira na diferença, no olhar diferente, na voz diferente do "eu" feminino. Nenhum outro gesto dela sente-se tão reprimido nas seqüências de sonho como o seu grito e quase nenhum desejo tão desiludido como aquele de ser ouvido. Como ato de resistência contra esse silêncio, ela tenta chamar sua mãe e sua irmã.

Além das correspondências com as séries de imagens do sufoco na areia e do desaparecimento silencioso no muro, podia-se também refletir aqui a situação do artista como foi vista pela autora Ingeborg Bachmann nas suas *Frankfurter Vorlesungen* ^[29], sobre a arte poética, falando da comunicação arriscada do artista com a sociedade. Nas suas considerações sobre as

condições de escrever, hoje em dia, transmite o medo de não se ser ouvido mais e não se alcançar mais ninguém.

O receio de Lispector, que as energias semânticas dos homens se pudessem perder, é dividido por Ingeborg Bachmann quando ela reflete, cada vez mais conscientemente, a intenção de conservar e manter essa potência semântica que se perde na comunicação de massa através de uma vida em segunda mão. Ela tenta escrever contra essa tendência destruidora na linguagem.

Walter Benjamin pensa que a potência semântica da qual os homens desfrutam para dar sentido ao mundo e para experimentá-lo foi mitificada e por isso devia ser liberada daquela mitificação – mas que essa potência não pode ser aumentada mas somente transformada. ^[30]

A narrativa e a constelação dos protagonistas dos romances *Malina* e *Der Fall Franza* integram o conflito da mulher que escreve, o problema autobiográfico da qualidade do autor e a noção de gênero na obra de arte. Esse momento muito subjetivo na obra de Bachmann, juntamente com uma tensão dilacerante entre o "Eu" feminino e o seu "alter ego" masculino, dá à sua escrita um tom radical na compreensão do conflito central da civilização patriarcal e a sua consolidação no mais íntimo do 'eu', que vai além dos conceitos da travessia pelo Hades de nosso tempo. Nenhum autor contemporâneo europeu expôs-se tanto na revelação das origens e consequências da destruição guerreira no próprio eu, como ela. Ninguém se expôs, completamente desprotegido na sua escrita, à violência para dar uma mensagem de resistência.

Bachmann acha que o emprego criminoso da língua não a destruiu porque a língua não foi danada em nível de *parole* (o nível sistemático da língua), mas só em nível de *langue* (o uso concreto dos sinais lingüísticos). Assim, surge a esperança da autora de que a língua possa ser liberada do silêncio de uma forma nova e enriquecida:

Wir, befaßt mit der Sprache, haben erfahren, was Sprachlosigkeit und Stummheit sind – unsere, wenn man so will, reinsten Zustände! –, und sind aus dem Niemandsland wiedergekehrt mit Sprache, die wir fortsetzen werden, solange Leben unsre Fortsetzung ist. ^[31]

A confiança de Bachmann na língua, que veio da terra de ninguém depois da guerra, baseia-se na convicção que o silêncio é a condição prévia de uma elevação espiritual e também

uma forma eficaz de resistência. Essas duas características juntas criam um silêncio autêntico e se distinguem do silêncio covarde.

Bachmann refere-se aqui a uma idéia de Wittgenstein: tudo depende do uso de uma metáfora, do contexto exterior da referência não do autor e nem da forma. A utopia que Bachmann esboçou baseia-se no conceito da intertextualidade. Na sua opinião todos os símbolos e metáforas podem ser reformulados e renovados e assim aumentam a riqueza da língua. As relações intertextuais entre as obras literárias também contribuem para o enriquecimento da língua. Bachmann integra as catástrofes políticas e históricas nas suas reflexões literárias. ^[32] Combatendo a resignação, ela conta com a força utópica que acha na voz humana que, apesar da sua imperfeição e contingência, é um fundamento vivo e também muito importante na sua busca da verdade:

Auf diesem dunklen Stern, den wir bewohnen, am Verstummen, im Zurückweichen vor zunehmenden Wahnsinn, beim Räumen von Herzländern, vor dem Abgang aus Gedanken und bei der Verabschiedung so vieler Gefühle, wer würde da — wenn sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt — nicht plötzlich inne, was das ist: Eine menschliche Stimme ^[33] .

Seguir a escrita de Lispector e Bachmann significa seguir uma "magia negra" (P, p. 121) das palavras a que "Eu" teve que abandonar sendo vencida por Malina, quer dizer, dar espaço àquilo que não tem lugar na palavra paternal, escrevendo o presente – perder-se no presente constituído pelo eu e o vivo. É o espaço que se abre para G.H., na forma do quarto de empregada, e se fecha para "Eu", na forma de uma parede, onde ela desaparece para sempre.

Tanto Bachmann como Lispector imergem na vida interior de suas personagens e preocupam-se com o "estar no mundo" e a problemática da existência humana no universo, com a busca do relacionamento com o "outro" e com a impossibilidade de comunicar-se. As duas escritoras emanciparam o autor de sua identidade, em um trabalho de autenticidade no processo de criação. Devolveram o processo de desestruturação da narrativa tradicional, considerando as palavras como forças tradicionais. Refletindo a natureza da criação artística e as possibilidades da linguagem, elas propõem uma nova escrita-leitura. Escrever para elas é um processo de conscientização, um mergulho introspectivo e uma descoberta da verdade existencial.

Como diz G.H.: "O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu" (P, p. 212).

A trajetória de G.H. termina no silêncio e no vazio, na desistência da linguagem. Enquanto "Eu", em *Malina*, desaparece na parede, G.H. se despersonaliza, perdendo a sua dimensão humana para chegar a uma maior objetivação.

¹ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 1964.

[2] BACHMANN, Ingeborg. *Malina*. In: KOSCHEL, Christine; VON WEIDENBAUM, Inge; MÜNSTER, Clemens (Orgs.). *Ingeborg Bachmann*. München; Zürich: Piper, 1978.

[3] KOSCHEL, Christine et alii. Op.cit. Daqui em diante será usada uma referência abreviada para a Edição das Obras: EO. As referências aos volumes e às páginas seguirão no corpo do texto.

[4] ALBRECHT, Monika e GÖTTSCHE, Dirk (Orgs.). Direção de Robert Pichl. *Ingeborg Bachmann. Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe*. Zürich: Piper, 1995. Werke I-V Daqui em diante será usada uma referência abreviada para a Edição Crítica: EC.

[5] Na Edição das Obras de 1978, os vários textos relativos ao Projeto somaram no total 563 páginas. Na Edição Crítica de 1995, os cinco volumes chegaram a 2.862 páginas.

[6] PAIVA, Beatriz Mariz Maia de. *Razão, dominação e resistência no Projeto Todesarten de Ingeborg Bachmann*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 33.

[7] BACHMANN, Ingeborg. *Malina*. Trad. Ruth Röhl. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 101. M: sigla a ser usada para indicar a obra *Malina*.

[8] VANDERBEKE, Birgit. Kein Recht auf Sprache? Der sprachlose Raum der Abwesenheit in *Malina*. In: WEIGEL, Sigrid (Org.). *Ingeborg Bachmann*. München: Text und Kritik, 1984. p. 110.

[9] LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

[10] Cf. WALDMANN, Berta. *Clarice Lispector A paixão segundo C.L.* São Paulo: Editora Escuta, 1993. p. 72.

[11] Paixão vem de *passio* do latim que significa sofrimento.

[12] NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973. p. 50f.

[13] RODRIGUES, Selma Calasans. A paródia sacrílega e as máscaras da ficcionalidade em *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 4, 1995, Rio de Janeiro. *Anais*, Rio de Janeiro: [s.e.], 1995. p. 169.

[14] Cf. SCHMITZ, Heike. *Von Sturm- und Geisteswut*. Königstein;Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 1998. p. 177f.

[15] Cf. WEIGEL, Sigrid. Zur Polyphonie des Anderen. Traumatisierung und Begehren in Bachmanns imaginärer Autobiographie. In: PATILLO-HESS, John e PETRASCH, Wilhelm (Orgs.). *Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte*, Wien, Wiener Urania, Schriftenreihe 3, p. 10, 1993.

[16] GUTJAHR, Ortrud. *Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur dialogstruktur literarischer subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns Der Fall Franza Würzburg*: Königshausen und Neumann, 1988. p. 39.

[17] BACHMANN, Ingeborg. "Gespräch mit veit mölter". In: STOLL, Andrea (Org.). *Ingeborg Bachmanns Malina*. Frankfurt; Main: Suhrkamp, 1992. p. 84

[18] _____. "Gespräch mit Ilse Heim", In: STOLL. Op. cit. p. 97.

[19] Idem.

- [20] Cf. Comentário em VANDERBECKE, Birgit. "Kein recht auf sprache? Der Sprachlose raum der abwesenheit in *Malina*. In: WEIGEL, Sigfud (Org.). *Ingeborg Bachmann*. München: Text und Kritik, 1984. p. 118. "[...] o curto trabalho de Irigaray *Der Spiegel, von der anderen Seite*, é [...] tão surpreendente, porque nele encontram-se, encenados de forma semelhante, vários motivos de *Malina*: as estruturas de espaço, a função do telefonema, o fogo, a transformação em gelo, a petrificação, o encarceramento, o muro, a parede e [...] o espelho."
- [21] WEIGEL. Op. cit. p. 11.
- [22] HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmann. Das werk. Von den frühesten Gedichten bis zum todesarten – zyklus*. Frankfurt; Main: Athenaüm, 1993. p. 238.
- [23] Cf. VANDERBEKE. Op. cit. p. 109.
- [24] KOSCHEL, et alii. Op. cit. p. 95.
- [25] Cf. GRIMKOWSKI, Sabine. *Das zerstörte Ich*. Würzburg: Verlag Königshausen, 1992. p. 82.
- [26] ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theoria*. Frankfurt: Von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 1980, p. 39.
- [27] BACHMANN, Ingeborg. *Malina*. p. 313. Werke III.
- [28] Cf. HÖLLER Op.cit. p. 274.
- [29] BACHMANN, Ingeborg. *Frankfurter Vorlesungen*.
- [30] HABERMAS, Jürgen. Bewußtmachende oder rettende Kritik - die Aktualität Walter Benjamins. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt; Main: Suhrkamp, 1972. p. 202.
- [31] BACHMANN Op. cit. p. 60.
- [32] LARCATI, Arturo. "Am Nullpunkt der Literatur". *Moderne Sprachen*, n.46/1, p. 253. 2002.
- [33] BACHMANN, Ingeborg. p. 62. Werke IV.

Sistema literário galego e mundo lusófono primeira metade de setenta: Portugal para quê?

*

Gonçalo Cordeiro Rua
Maria Felisa Rodríguez Prado
Grupo Galabra – Universidade de Santiago de Compostela

Nos primeiros anos da década de setenta, o Sistema Literário Galego na Galiza, desenvolvendo-se sob a ditadura do general Franco, conhece como problema fundamental o da sua própria sobrevivência. Nessa encruzilhada, as relações e contatos extra-sistêmicos, particularmente com Portugal – situado na proximidade geográfica e experimentando os efeitos do 25 de Abril nos modos de olhar e no relacionamento entre os elementos dos dois sistemas – e o mundo lusófono – com respeito ao qual se invocam vínculos lingüísticos e socioculturais importantes – permitem definir e compreender a sua situação.

Quadro geral

Em primeiro lugar, resulta necessário desenhar o quadro galego, marcado (I) pela permanência de um estado ditatorial, (II) por um mercado pressionado pela edição em espanhol e no qual destaca a atuação do grupo Galáxia e (III) pelos debates sobre a questão da língua.

I. O regime franquista, após a queda da Segunda República, perseguira a homogeneização dos territórios e para isso tinha efetuado uma profunda reforma, caracterizada por uma enérgica centralização do poder político e por um controle vertical sobre o aparato do Estado, e tinha procedido à supressão de qualquer atividade, em nível lingüístico ou cultural, que resultasse divergente do espanholismo dominador. Esta situação muda muito pouco no longo período compreendido entre a derrota militar (1939) e a morte do ditador (1976). O galeguismo ficou despossuído dos avanços conseguidos anteriormente e as forças do movimento viram-se diminuídas, separando-se os que permaneceram no país e os que puderam escolher o exílio. O destino destes, até aos anos setenta, seria a metade Sul da América, onde se organiza a luta

política e cultural. Suárez Picallo e Antón Alonso Ríos, entre outros, junto com Castelão — que será reconhecido como ministro legítimo da República —, estabelecem o Conselho da Galiza em Buenos Aires — conhecida como a “quinta província galega”; incrementa-se a produção de revistas e a organização de editoriais.

Na Galiza, no entanto, a situação era outra, já que a resistência política, finalizada com a auto-dissolução do Partido Galeguista no mesmo ano em que Castelao falece em Buenos Aires (1950), é substituída pelo conhecido como “culturalismo”, quer dizer, a adoção de estratégias de ordem cultural — e não política — na linha que segue a fundação do grupo e da editoria Galáxia. Os primeiros movimentos significativos desta estratégia só vão chegar na década de 60: em 1961 nascem as associações culturais. O Galo (Compostela) e O Facho (Corunha); 1963 é uma data fundacional, já que nesse momento se inicia o processo de institucionalização da literatura galega com a celebração do Dia das Letras Galegas — autorizado à Real Academia Galega para comemorar o centenário da publicação de *Cantares Gallegos*, de Rosalia de Castro, que cada ano é dedicado a um escritor morto.

No fim dessa década e no início da seguinte situam-se dois acontecimentos sociais fulcrais: a revolta estudantil de Março de 1968 e os conflitos operários de Vigo e Ferrol, acontecidos em 1972. Alentando a revolta universitária e a organização de sindicatos estudantis à margem do sindicato vertical oficial encontram-se organizações políticas como o Partido Comunista Galego, filial do Partido Comunista Espanhol, e a União do Povo Galego (UPG), surgida em 1964; os efeitos dessas ações foram notáveis: origina-se o movimento da Nova Canção Galega — canção-protesto de êxito popular, apoiada maioritariamente pelo PC — e a proliferação de revistas de conteúdo político, de baixa qualidade técnica, mas que criaram um espaço para a difusão da poesia social. Por sua vez, as greves do pujante setor da construção naval de Ferrol e Vigo em 1972 — em que morrem dois manifestantes —, constituem a pedra de toque para setores da sociedade que aderem ao levantamento dos operários e que contestaram o autoritarismo do governo até o trânsito para a democracia, em 1977.

II. O grupo Galáxia, desde a sua constituição em 1950, revela-se a instituição mais decisiva do sistema galego, na medida em que:

a) é o principal agente editorial, exercendo o controle do mercado com quase metade da produção total;

b) articula substantivamente a configuração de um cânone da literatura galega através da reedição e antologização dos textos dos nomes mais significativos do “Ressurgimento” – a renascença na Galiza da literatura galega e em galego, acontecida no século XIX –, isto é, Rosalia de Castro, Curros Enríquez e Pondal. A estes nomes soma-se o de Castelao, cujas obras estavam proibidas ou circulavam com dificuldades. Também cabem, no entanto, novos trabalhos no campo da poesia, com a coleção "Salnés", e no da narrativa, com a coleção "Illa Nova", em que são publicados autores que fazem parte das gerações mais novas: Casares, Alfaia, Alcalá, Durán, e Carro entre outros;

c) exerce o controle do código lingüístico. Apesar da ausência de uma norma oficial para o galego, funcionam algumas normas de uso interno, de tal modo que os seus produtos se caracterizam pela nivelção e coesão internas;

d) mantém a sua prevalência também no terreno das publicações periódicas, no qual *Grial* é referência obrigatória no panorama galego e de ultramar e é espaço de intervenção dos agentes mais prestigiados, galegos e de outros sistemas, tratando questões de índole diversa – lingüística, literária, filosófica – e referidas ao mundo cultural galego-luso-brasileiro.

O acima referido entende-se por dois motivos:

— porque participam na sociedade Galáxia destacados representantes da Geração Nós e do galeguismo republicano — Otero Pedrayo, Cuevillas, Cabanillas, Maside —, aos quais se juntam indivíduos das gerações mais novas — X. Isla, X. Ledo, E. Álvarez Blázquez —, quer dizer, a maioria do galeguismo ativo da época, e

— porque a estratégia “culturalista” corresponde-se com uma estratégia editorial de ciclo longo, não dominada por um mercado exíguo e de perspectivas pouco favoráveis a curto prazo. O seu objetivo principal é o de acumular poder simbólico, antes de econômico.

O panorama editorial galego completa-se com um reduzido número de editoras: **Castrelos**, dirigida pelos irmãos Álvarez Blázquez, conta com as coleções "Pombal" — ensaio, poesia e

narrativa — e "O Moucho", de grande aceitação, tanto pela temática de tipo popular como pelo pequeno formato e baixo preço dos seus livros, que favorecem a sua difusão entre setores populares ou pouco atraídos pela leitura literária; **Ediciós do Castro** concorre com Galáxia no mesmo segmento de mercado, cultivando o ensaio, a poesia e a narrativa, e contando com a participação de artistas de renome no seu desenho gráfico e no quadro diretivo — Seoane, R. Patiño, Díaz Pardo, etc.; **SEPT**, centrada no campo da edição de textos religiosos, dirigida por um homem de Galaxia, Isla Couto; **Xistral**, foca a sua atividade na poesia de tipo social-realista, com a coleção "Val de Lemos" que dirige o nacionalista de esquerda e poeta vinculado à UPG, Manuel Maria Fernández Teixeiro, um dos fundadores da editora; **Celta** virada sobre os textos para crianças e **Akal**, sediada em Madrid, com a série "Arealonguiña" — de conteúdo predominantemente social-realista — dirigida por Alonso Montero, professor de um liceu de Lugo e estudioso da cultura galega vinculado ao PC.

Dos centros galegos de Buenos Aires e Montevideu chegam clandestinamente os livros de **Galicia**, **Nós** e do **Patronato da Cultura Galega**, em que se publicam obras como o *Sempre en Galiza* de Castelao, proibido no Estado Espanhol.

As editoriais **Do Rueiro** (ensaio) e **Pico Sacro** (teatro) surgem já em 1975 e, de resto, há somente algumas entidades a imprimir livro galego em uma proporção muito pequena: **La Región** publica os livros de poesia das irmãs Pura e Dora Vázquez; o **Patronato Rosalia de Castro** e a **Universidade de Santiago** somente por motivo do Dia das Letras Galegas (DLG), nos 17 de Maio, como a **Real Academia Gallega**, que tem como norma a coincidência com a comemoração do DLG e do autor a quem lhe dedicam, por acordo acadêmico, tal data.

Detecta-se, pois, uma evidente insuficiência do SLG: o organismo que tinha a função hipotética de liderá-lo no plano institucional, a Real Academia Gallega, para além de designar entre os candidatados o autor a que se dedica o DLG, quase não tem incidência sobre o mesmo. De fato, o seu boletim oficial recolhe artigos que, maioritariamente, não são literários nem lingüísticos — pelo menos no referente a questões de atualidade — mas de tipo histórico e arqueológico. Além disso, as *Normas ortográficas* promulgadas por ela são celebradas e recensionadas pelas publicações da época, mas também são imediatamente contestadas e corrigidas por outras instituições que se posicionam dentro do campo político-cultural e

científico, como o Instituto de la Lengua Gallega criado em 1971 na Universidade de Santiago de Compostela, colocando uma interrogação e sobre a sua autoridade.

No que diz respeito aos enclaves galegos na emigração, mantendo vínculos importantes com o sistema literário galego na Galiza, seria esperável um posicionamento deles — através das suas instituições — contra a situação de repressão cultural e política na Galiza, por estarem livres da censura franquista, mas este não se produz. Os seus órgãos de expressão, boletins ou revistas, estão criados para refletir a vida societária e, quiçá, por isso não ativem mecanismos de denúncia, antes mostram uma forte desgaleguização, já que os conteúdos são praticamente redigidos em espanhol na sua totalidade, e tratam a problemática galega de uma ótica muito próxima a do poder estabelecido, com claro domínio dos repertórios derivados do folclore, a tradição, a beleza da paisagem, a excelência turística e gastronômica, etc. Apenas podem ser indicados dois casos que se afastam dessa linha: a revista *A Nosa Terra* de Bos Aires e o *Xornal d'a Nosa Galiza* de Genevra, publicados integralmente em galego e que fazem seus os princípios de Castela em *Sempre em Galiza*, o título de referência do nacionalismo galego na época.

Dada a situação sociocultural desenhada, o mercado da Galiza desta época está submetido à pressão da edição em espanhol, que não só é esmagadora como se encontra reforçada pela instabilidade que o sistema mostra no que diz respeito às normas que devem delimitá-lo. Descontando, pois, o peso das editoras forâneas, as galegas focam a sua atividade na reedição de textos, na maior parte poéticos — quiçá o gênero que a censura franquista consentia melhor com a presença do galego. O ensaio é o terreno dominado pelo espanhol, limitando-se o uso da língua do país ao tratamento de questões de cultura galega. A maioria dos textos narrativos, que ocupam o segundo lugar em termos de produção, publica-se em galego, como acontece com o repertório que será dominante até ao fim da década: a poesia social-realista. O seu êxito tinha sido crescente desde os últimos anos 60, graças à adoção de um tom geral de denúncia de falta de liberdade:

Hoxe, máis que nunca e por razóns obvias, o poeta ten que ser denantes que nada un home. Caducou xa o tempo da creación lírica labrada somente na maxia verbal, separada do pobo, alhea a etnia, monologando o seu egoísmo, facéndose a xorda e lavándose as maus cando escoita os berros das vítimas. Hoxe a poesía é algo somente cando se proclama un instrumento pra erguer ao home e liberalo. [...] Do contrario, un poema non é outra cousa máis que un vago

e confortabel idealismo que endexamáis se integrará na verdade poética do noso tempo, por moito que as «modas» impostas polos botafumeiros ao servicio da cultura de consumo, alenten a súa supervivenza. ^[1]

As reedições de poesía do XIX – Curros, Pondal, Rosalia de Castro – e de textos de Castelao responden tamén a esta conjuntura do mercado, pois deles se faz uma leitura nestes termos. Há editoras – por exemplo, Xistral, com a coleção “Val de Lemos”– que dedicam os seus esforços à publicação de poetas novos cujos nomes querem somar aos dos dois mais conhecidos pelo público: Manuel María Fernández Teixeiro e Celso Emilio Ferreiro. Os registros lingüísticos destes novos produtores correspondem-se bem com os pressupostos sobre os quais opera a maioria das editoras galegas:

Manuel María sabe da vida labrega dende dentro. Posibelmente é o único escritor galego da súa xeneración que naceu, formouse e viviu a realidade de agro. O seu lingoaxe nada ten de forzado ou deprendido. E a fala normal da aldea con moi medidos ecos literários. Pero desta fala labrega fai Manuel María un instrumento literario de sorprendente eficacia. Narrador de grandes posibilidades, Manuel María pode ser o escritor galego que devolva á multitude de galegofalantes o aprecio literario da lingua na que son analfabetos. ^[2]

Ora bem, esta orientação conta com detratores. Carvalho Calero, acadêmico e membro com origem em Galáxia, expunha-o com clareza um ano mais tarde:

Neste bulir de ideas sobre a lingua galega que hoxe reina en Galicia, tense aberto camiño en certos ambientes a orientación popularista como solución ao problema da expresión literaria. [...] Os escritores teñen traballado desde o Renacemento para devolver ao pobo, na medida do posible, a autenticidade idiomática. Considerar que debe respeitarse relixiosamente a fala popular no estado en que se atopa, é benzoar a desfiguración histórica do idioma, é consagrar a dialectalización dunha lingua pola lingua estatal. É decidir entusiásticamente que o pobo galego debe axionllarse ante o fado histórico que desgaleguizou a súa lingua. O cal é, certamente, unha actitude francamente antipopular. ^[3]

Os traços próprios da poesia social-realista favorecem que os produtores galegos sejam publicados em alguns outros mercados. Assim, Celso Emílio (*Autoescolha poética*) e Manuel Maria (*Noventa e nove poemas*) são adaptados para português na coleção de poesia "Razão Actual" em 1972, onde apresentam os seus textos em forma de antologia. A língua empregada é a original, com pequenas mudanças no nível ortográfico a fim de se favorecer a leitura ao público a que são destinados.

Contudo, é no sistema literário espanhol que uma grande parte destes autores vão conhecer maior difusão, em função das homologias encontradas nesse sistema e, sobretudo, graças aos intermediários e à acessibilidade deste sistema para o SLG. Encontra-se um precedente na *Antologia poética/Escolma poética* de Manuel Maria, ao cuidado de Basilio Losada em uma edição da madrileña RIALP, dentro da coleção "Adonais", e um claro exemplo na antologia bilingüe de M^a Victoria Moreno *Los novísimos de la poesía gallega/Os novísimos da poesía galega* ^[4], na qual aparecem Farruco Sesto Novás, Lois Diéguez, Alfredo Conde Cid, Xosé Vazquez Pintor, Lois Álvarez Pousa, Xesús Rábade Paredes, Margarita Ledo Andión, Darío Xohán Cabana, Félix Vergara Vilariño e Xavier Rodríguez Barrio. Todos eles ocupam nessa época uma posição periférica dentro do sistema galego e caracterizam-se por uma posição política anti-franquista. Os textos em galego são situados na margem esquerda, reservando para a direita as correspondentes traduções para espanhol, idioma em que aparecem, igualmente, as “autopoéticas”. A estes critérios respondem, em maior ou menor medida, as antologias e/ou edições bilingües – às vezes mesmo em outras línguas do Estado, como catalán e euskara – que editam nestes anos, ao cuidado de Alonso Montero, Akal e Júcar em Madrid e diferentes editoriais catalanas, como Ocnos ou Salvat, com que o galego Basílio Losada colabora com frequência. Nesta linha, também são traduzidos Castelao ^[5] ou Lamas Carvajal. ^[6]

Porém, um autor como o galeguista histórico Paz-Andrade, sem iguais interesses no campo, dá a luz um livro pentalingüe de homenagem, por motivo do 25º aniversário da morte de Castelao. Trata-se de *Pranto Matricial*, publicado em Ediciós do Castro em 1975, com o qual indicia a sua posição fortemente autônoma no campo, marcando uma vontade iberista e encomendado a adaptação do seu texto para português a Guilherme de Almeida.

III. A questão da língua no (Protos-)sistema literário galego. Ao longo dos anos setenta a questão da configuração da língua literária ocupa uma posição central. Na discussão, à problemática da falta de unificação lingüística há que se acrescentar as dúvidas e controvérsias sobre qual o tipo de codificação a realizar e mesmo a consideração – ou não – da língua como norma do sistema para a elaboração da cultura. No artigo intitulado "O galego que se escribe" aparecido na memória anual 1968-1969 da Casa de Galicia-Unidade Gallega de Nova Iorque, Carballo Calero, que era na época, para além de académico, o primeiro catedrático de Lingüística e Literatura Galega da Universidade de Santiago, falando na autoridade da RAG relativamente à fixação ortográfica e à conveniência de simplificar ao máximo o processo – utilizando as normas do espanhol de modo supletório –, exprime-o nos seguintes termos:

[...] Non sería axeitado daquela un cientifismo aristocrático, nen un portuguesismo iñorante das diferencias fonéticas que hoxe afastan aos idiomas irmáns. Propomos un pragmatismo que aproveite, perfeccionándoo, o existente, e que deixe para un futuro problemático a solución da problemática futura.

Ora, as opiniões vão em dois sentidos. De um lado estão os que, argumentando com um carácter popular da cultura galega, opinam que:

A cultura galega terá de estar concebida, espresada, comunicada e recibida en galego. Non pode ser doutro xeito. O renunciarmos á nosa lingua coma medio de expresión supoñería coutar as nosas posibilidades de desenrolo cultural. [...] A cultura, a verdadeira cultura, ten de ser popular. A obra saída das mans do artista ou do estudoso ha de ter posibilidades de chegar a un gran porcentaxe de xente pra que poidamos pensar na efectividade da obra. [...] Temos tamén unha ortografía non unificada. Eu coido que este feito, lonxe de ser unha dificultade, é unha ventaxa. Nestas circunstancias aínda abalantes da nosa ortografía temos a posibilidade de crear unha moito máis sinxela e máis apertada á realidade fonética das que se empregan normalmente noutras linguas. ^[7]

Do outro encontram-se os que não acreditam nas bondades de uma situação normativa assim concebida, não aceitando a homologação do registro popular como base para a elaboração da língua literária:

Pero – penso eu – non estamos aínda en condicións de pensar nas escolas. Explicome: desde un punto de vista técnico. Como tí ben díis, é necesario antes unificar a lingua, facer unha laboura importantísima: un galego para todos. [...] Téñoche fama de "purista", seino ben, entre algunhas persoas. Pois para éstas, como paradóxicamente, para moitos escritores do XIX, a lingua consiste, sinxelamente, no xeito de falar do pobo e, como tal, debe de ser levada á escritura. É dicir, que se o pobo non foi insinado na súa propia lingua, como é realidade, ese feito non conta: o importante é o que hai, o que existe, esteña ben ou mal. Esta mentalidade paréceme peregrina e sómente propia dunha ignorancia acuciada.

[8]

En resumen: a distinción saussoriana entre lingua e fala non ten senso ningún para esta xente, dado que a coñezan.

Contudo, o asunto non só non ficará resolvido com a publicación das *Normas ortográficas* acordadas pela Real Academia Gallega, mas ainda se vai agudizar, patenteando a divisão entre os diferentes agentes culturais. No fundo encontra-se, como já foi apontado, a falta de reconhecimento da *auctoritas* da Academia, pois no mesmo ano em que apresenta o acordo de unificação da ortografia este é "corrigido" em vários dos seus aspectos por uma equipe de membros do Departamento de Filologia Românica da Universidade de Santiago vinculado ao ILG:

A fixación ortográfica dunha lingua ha de aspirar sempre a recoller, en canto se poida, todos aqueles feitos que se dean de xeito xeral na lingua falada. [...] Compre reconocerlle á Editorial Galaxia o mérito de empezar unha tentativa de unificación que, por outra banda, non soubo aproveitar, sendo, como foi, a editorial máis importante de Galicia durante tantos anos. Coidamos que unha policía rigurosa houbera acabado radicalmente coa anaquía ortográfica.

As normas tácitas de Galaxia duran hastra 1970, en que se dan á publicidade as Normas ortográficas da RAG. Estas normas, no noso ver, supuxeron un franco retroceso, en canto alonxan máis a lingua escrita da falada do que o viñan facendo calquera das grafías empregadas hastra daquela.

No intre de decidí-la convención ortográfica a adoutar, tiñamos dúas solucións:

- 1) Segui-las normas ortográficas da RAG íntegramente.
- 2) Facer algunhas modificacións que
 - a) estivesen xustificadas pola lingua falada na maior parte de Galicia, e
 - b) tivesen unha tradición dentro da literatura.

A solución foi segui-las normas académicas menos en dous puntos nos que a realidade lingüística non era cabal ou era erróneamente interpretada. Dado o problema de escoller unha ortografía que representase a realidade falada e outra que non o fixera, outamos polo primeiro camiño. ^[9]

O contexto em que tem lugar estas afirmações é o da apresentação de um método para o ensino do galego, *Gallego I*, destinado a servir como manual e guia perante a promulgação, em Agosto de 1970, da *Ley General de Educación*, que possibilitava o ensino das (não *em*) outras línguas “nativas” do Estado.

Quanto à questão lingüística, pois, o panorama literário é configurado à volta de dois parâmetros que se mostram como uma constante no SLG nesta etapa inicial de determinação dos seus limites:

- é incorporada a língua como traço fundamental na caracterização do sistema literário e como norma sistêmica;
- mantém-se aberta a questão de qual o modelo de língua que convém para a produção da literatura.

O mundo lusófono no Sistema Literário Galego (1970-1975)

O período de crise que se está vivendo, com as "teses de morte" sobre o futuro do galego, e os problemas de codificação lingüística, que impedem a normal evolução da língua literária, fazem com que muitas vozes e olhares se virem para o Sul. Portugal, histórico referente de reintegração para alguns galeguistas, é o ponto de encontro com uma Idade de Ouro perdida e agora reencontrada.

A utilização que os diferentes intervenientes do SLG efetuam sobre os materiais e cumplicidades que vêm da outra margem do Minho são de uma tipologia certamente variada e variável.

I. Língua

O primeiro motivo pelo que se observa a presença de elementos de um sistema afim culturalmente, é o de reforçar o próprio sistema, acuciado pela pressão a que o sistema espanhol o submete. Invoca-se, pois, em primeiro lugar, uma série de vínculos históricos, que dizem respeito à filiação genética entre ambas as línguas:

A nosa fala, rítmica e melodiosa, en que nos somella falar coa i-alma dos nosos devanceiros, é o lazo espritoal máis forte que nos une con outros pobos dos que nos separou o decorrer da historia. [...] A língoa galega é o lazo máis forte e máis entranable que nos liga a Portugal, e o Brasil. I esta língoa, a galega, é o tesouro máis preciado que herdou o pobo portugués, que soupo facer dila unha rica xoia, mentres nós deixámola que se fora lixugando esquecida no currunchido do faiado. Gracias a Portugal, máis que a nós mesmos, a nosa língoa, vestida cos máis vistosos traxes da cultura, espállase polos cinco continentes da terra. Témolos galegos a obriga de recadar pra nós parte do traballo de desenrolar artística e culturalmente, en forma e en beleza, iste preciado tesouro cultural. ^[10]

A proclamação da irmandade ou da unidade lingüística galego-portuguesa, invocada como abertura de possibilidades de comunicação com o mundo lusófono, cujas dimensões ultrapassam mesmo a consciência da comunidade galego-falante é uma idéia exprimida em muitos lugares:

Algunhos ainda non se decataron de que o galego é un medio de comunicación máis universal que outras muitas linguas europeas. Eu poido afirmar, con cumprida esprenxia, que unha persoa culta, coñecedora do galego, se entende perfectamente con todo o mundo de fala portuguesa. Tiven eu atendido congresos con centíficos do Brasil, de Portugal,

de Mozambique, de Angola e de outros territorios da mesma fala, i eu me comunicaba con eles, i eles comigo, tan ben coma eles entre sí. O cal quer decir que os galegos temos unha superioridade grande sobor do resto dos españoles, nise senso, porque nos podemos falar con *160 millions* de hispano falantes, máis con outros *120 millions* de persoas no mundo de fala galaico-portuguésa.[...] ^[11]

Este tipo de aproximação é motivado pelo desejo de superação de um estágio sócio-lingüístico na Galiza que se caracteriza por um forte complexo de inferioridade com respeito ao espanhol. De fato, os integrantes do Grupo de Trabalho Galego de Londres que em 1971 elaboraram um "Plano pedagógico galego", com Carlos Durán à frente, acreditam e defendem as virtualidades da integração cultural como meio através do qual superar o conflito do bilingüismo e o complexo criado:

O primeiro factor distintivo da situación bilingüe de Galicia é que o galego non é lingua minoritaria. É –aínda- a lingua da maioría do pobo galego, a de Portugal, Brasil, Angola, Mozambique e outros pobos de África e Asia. ^[12]

Não se tarda em invocar dita filiação com a finalidade de proporcionar maior coesão a um código lingüístico, o galego, que se percebe fortemente deturpado pela ingerência do idioma dominante. Os contributos procedem também do Além Minho, evidenciando-se a existência de uma corrente de dupla direção. Assim, o *Boletín do Grupo de Traballo Galego* de Abril de 1972 recolhe esta informação de um comunicante de quem não dá nome:

Entre as respostas á carta do derradeiro número, chegounos de Portugal a autorizada opinión dun distinguido leitor, que reproducimos en parte: [...] Falta ao galego de hoje a consciéncia de que galego e portuguêz foram e são ainda a mesma língua, apesar das diferenças que a uma delas imprimiu o contacto com outra língua, culta e dominadora. E também falta ao galego a consciéncia doutro facto: nenhuma das regiões diferenciadas, a Biscaia e a Catalunha, goza da enorme vantagem que tem a Galiza: falar, dentro da Ibéria, a língua oficial dum estado soberano (Portugal). Por isso, quaisquer que sejam as vicissitudes que o destino e a cobardia dos homens reservem ao idioma galego, uma coisa temos como certa: esse doce linguajar não morrerá, pois se ouve e se lê em Portugal, onde é uma língua de cultura, falada por 120

milhões de indivíduos. Já incluo, naturalmente, neste número, 4 milhões de galegos.[...] Estes presupostos, a que dificilmente se pode negar validade, deviam obrigar os galegos cultos a dois esforços primordiais. Primeiro: depurar o seu idioma rústico, limpando-o dos hibridismos que o deturpam. Segundo: ter a coragem de aproximar a língua literária o mais possível do português. A criação duma língua literária assim achegada ao português é a única solução que resta aos galegos para salvarem a sua expressão nativa, seriamente ameaçada hoje em dia. ^[13]

No mesmo sentido vão as palavras a seguir:

O futuro do galego sigue a preocupar fora de Galicia, dentro do mundo lusitano-brasileiro no que terá que atopar o seu posto. Chéganos outro enfoque do outro lado do Atlántico, que ha axudar aos nosos lectores a formar unha idea máis clara do problema: [...] Parece, portanto, que o que se tem que fazer é uma integração geral do Galego, do Português de Portugal e do Português do Brasil, que será cada vez mais também o Português de Angola e Moçambique, sobretudo de Angola. Os escritores galegos precisam de adoptar a ortografia luso-brasileira, de receber vocabulário e de introduzir vocabulário e deviam fazer o possível por editar seus traballos simultaneamente na Galiza, em Portugal, em Angola, no Brasil. Deve poder dizer-se indistintamente que o galego é uma forma do Português, ou o Português uma forma do Galego, ou os dois uma unidade com o Português ultramarino, referindo-me eu aqui ao da África e ao do Brasil."[...] Pra nós é espranzador o feito de o galego suscitar grande interés na comunidade luso-brasileira, e crémos que é esa a via que nos compre seguir, se ben hai que encetala con moito xeito e sen precipitacións. Pero ocerto é que temos que, polo menos, facer un xesto nesa dirección como podería ser, se cadra, reincorporar ao galego o "g" e o "j" que se eliminaron no século derradeiro da ortografía (os nosos lectores coñecerán a gramática de Marcial Valladares, e non fai mal efecto lér nela esas consoantes) substituídos polo "x". Despois poderíamos tentar o "lh" e o "nh", e ouservar qué efecto se produz no público galego e no extragalego. Finalmente, o mais difícil sería resolver o problema "-ión/-ão", e algún outro. Pero inda que non se chegara a tanto, xa sería un xesto considerábel que habería tér un grande efecto na nosa sicoloxía nacional. Compre, nembargantes, facelo de xeito que non se allee ou aliene unha forte tradición "galeguista", que fai ao

galego ser galego, e non portugués propiamente. Despois de todo os galeguistas percuran o auténtico galego en oposición ao castelán pra manter un xeito de ser xenuino e propio. ^[14]

O texto acima transcrito assenta sobre a base de um princípio de reintegração no espaço cultural de que sente legitimamente fazer parte. No entanto, e apesar das normas ortográficas para o galego publicadas em 1970 e 1971 terem merecido a contestação de vários setores, por insatisfatórias, ao apreciarem uma excessiva dependência das fixadas relativamente à ortografia espanhola – aliás, a única a ser aplicada no ensino na Galiza da época –, há setores que reagem contra e, embora aceitando as vantagens comunicativas de se inserirem num espaço cultural mais amplo, criticam igualmente a dependência com respeito ao português, propugnando a manutenção de uma presumível eqüidistância entre as convenções das duas normas:

Parece que nas Normas académicas hai unha tendencia lusizante, sin dúbida co fin de que algún día o mercado de libros galegos poida estenderse ós países de fala portuguesa (e este é tamén o criterio de algunha das persoalidades consultadas por nós). Contra esto, podemos presentar os seguintes argumentos:

- 1) Toda ortografía debe refrexar do millor modo posible a fala do pobo.
- 2) No caso de facer algunha concesión, debe facerse somentes á tradición literaria.
- 3) Un portugués ou brasileiro do nivel intelectual necesario como pra sentir curiosidade por un libro, pode, superadas as dificultades iniciais que supoñen as grafías *ll=lh*, *ñ=nh*, etc., superar tamén as de ler *ó=ao*, *ós=aos* (fonética que, por outra banda tamén se dá no portugués). ^[15]

Contudo, as vantagens de acceder, em galego, a um mercado cultural muito mais amplo e atrativo – tanto para os agentes institucionais como para os produtores e consumidores de cultura –, de maneira geral, ganham força. Em uma entrevista, Paz-Andrade, destacado galeguista e empresário, defensor da abertura cultural ao mundo lusófono, e muito particularmente ao brasileiro, exprime-o:

— Vostede pregúntame se hai ou non un problema social de expansión da lingua. É indudabel que o hai i eu penso que está intimamente ligado á súa vitalidá como idioma. Compre un acercamento, cada vez mais estreito, á lingua que se fala en Portugal e no Brasil. Non esquezamos que, ó terminar o século, serán mais de cento vinte millóns de xentes as que se poderán entender no mesmo idioma, aínda que dentro díl haxa certas variantes de grafía e pronuncia que non impedirán que os homes se entendan en galego-portugués. [...]

— Coido que había que facer unha meirande proieución galega no mundo portugués-brasileiro. Sobor de todo en cidades coma Sao Paulo ou Rio de Janeiro. [...], sería un suceso de extraordinaria gravitación sobre o provir da nosa cultura. Compriría que abrísemos ises mercados praos nosos libros, os nosos cuadros, descubrir aló os nosos escritores i aquí os de aló. Se non temos un sentido estravascular di idioma galego, automaticamente pechámoslle as meirandes posibilidades que ten non soio o idioma senón tamén a cultura galega pra se estender nos países mais afíns. ^[16]

Nesta linha de argumentacións, referidas à integración no espazo cultural lusófono e às posibles — para algúns desexadas — mudanzas da codificación ortográfica do galego, levántase en 1973 unha forte polémica entre un dos máis destacados membros de Galáxia, o académico Ramón Piñeiro, e o seu colega luso Dr. Rodrigues Lapa, importante agente galeguista no sistema portugués. Este último publica o artigo "A recuperación literaria do galego" no número 13 da revista *Colóquio/Letras* (tamén publicado en *Grial*, Nº 41), respondendo a um outro artigo de Piñeiro ("Carta de Compostela", *Colóquio/Letras*, 8, 1973) que tratava o assunto do estado da lingua e da cultura galegas de uma ótica, para Lapa, não ajustada à realidade. Lapa expõe o seu ponto de vista: para ele, a situação é grave, domina o pessimismo. A solução, na opinião do português, radica em:

Nada mais resta senão admitir, que sendo o português literário actual a forma que teria o galego se o não tivessem desviado do caminho próprio, este aceite uma língua que lhe é brindada em salva de prata. É com este material da velha casa comum, e sem pôr de lado o castelhano para o que for provisoriamente necessário, que se deve forjar progressiva mas aceleradamente a língua de cultura indispensável à Galiza.

Apóia, portanto, a tese de o português servir como referente de integração no espaço lusófono para o galego, que Piñeiro responde ("Carta a Don Manuel Rodrigues Lapa", *Grial*, 42, 1973) sem demora:

¿Qué ocorreu [...] para que o noso querido e admirado Rodrigues Lapa se sinta máis pesimista ao final que ao comezo deses dous fecundos decenios? Na miña opinión, unha mutación mental tan sinxela como sorprendente: hai vinte anos, cando falaba de galego literario, pensaba no *galego*; agora, cando fala do galego literario, pensa no *portugués*. [pág. 396]

Lapa tinha referido o exemplo da tradução dos *Carmina* horacianos para galego por parte de Aquilino I. Alvariño, escolhendo-o como amostra do carácter "popular" do modelo lingüístico galego, carente, a seu ver, de um registro culto apropriado. Na resposta, Piñeiro centra-se na unidade/variedade da língua portuguesa, embora concorde nos benefícios que um mercado cultural mais amplo pode fornecer à literatura galega:

A min seméllame claro que hai unha primeira etapa común, a etapa medieval, a etapa do *galego/portugués*. Hai unha segunda etapa, a etapa moderna, en que esa lingua común medieval se diferencia en dúas linguas irmás, o galego e máis o portugués. E hai unha etapa que agora comenza, unha terceira etapa, na que non son dúas senón tres as linguas que xurdiron do común galego-portugués: o galego, o portugués e mailo brasileiro. Quizáis moitos portugueses refuguen, mesmo con escándalo, esta afirmación. Con todo, resultaralles máis fácil negar o feito que impedi-lo. Abonda con lembrar a Guimarães Rosa para percibir a presenza dun brasileiro literario que xa non é o portugués moderno. [...] (pág. 401)

Tamén estamos de acordo en que esa comunidade fundamental das linguas compre mantela, no que o galego somos mesmamente os máis interesados, porque esa comunidade é a que nos abre un horizonte inmenso de universalidade cultural dentro do ámbito lingüístico propio. Sería necio que renunciásemos a esas posibilidades de expansión cultural.

En consonancia con isto, a política a seguir na fixación do galego culto debe orientarse decididamente á consolidación de todo o que hai de común no galego e no portugués. [...] (pág. 402)

II. Literatura

A alusión a Guimarães Rosa no texto precedente non era singular. Em e sobre esse espazo intersistêmico em que se estaba a debater, o nome do autor brasileiro era o mais representado nos textos dos primeiros anos da década de setenta. A partir da compartición de normas sistêmicas comuns, a transferencia era feita, por algúns, como elemento modelar para o desenvolvemento do SLG na súa dimensión produtiva e repertorial:

Penso que Guimaraes podería ser o gran mestre da nova literatura galego-portuguesa si este home se estudiara e se dixerira comenentemente. Coma Proust, coma Kafka, ou coma Joyce, Guimaraes é un innovador incruso da lingua e un creador de formas novas. Dase ademais a coincidencia de que as formas deste autor se asemellan as características do idioma que manexa. En Brasil tamén hai un idioma do interior, o de Guimaraes Rosa por exemplo, e un idioma do litoral, o de Jorge Amado, gran narrador épico da Bahía, do Nordeste. [...]

[17]

E, en 1971, comentava *Grial* na súa sección de Livros:

Guimarães Rosa en castelán.

O grande novelista brasileiro pode lérese hoxe en lingua castelá, ao traveso de versións dalgunhas das súas obras máis calificadas. Nembargante, pra nós, galegos, estas versións non nos dan a medida do escritor que gostamos no idioma orixinal.

[18]

E aínda, anos máis tarde, Del Riego, que facía parte do grupo Galáxia, afirmava:

Jão Guimarães Rosa é un dos poucos escritores iberoamericanos cuio nome e cuia produción son ben conocidos en Europa. Con Jorge Amado compartilla Guimarães Rosa, por outra banda, a predilección do público do seu país.

É tan moderna por veces a súa linguaxe que alabaran os seus brillos novos, aroleantes, e tan antiga que en ocasións decíriase estar lendo un galego recuadísimo.

[19]

Se a transferência de Guimarães Rosa, um escritor contemporâneo, era feita sobretudo como elemento modelar e inovador, as transferências do espaço português terão também esse sentido, mas nelas serão os clássicos a representar o papel principal.

É o caso de Gil Vicente, por exemplo, cuja *Barca do inferno* é editada por várias vezes na coleção “O Moucho” – e de grande aceitação pelo pequeno formato e baixo preço dos seus livros – e cuja obra é vista por Del Riego de uma ótica similar:

Cabía a saída a un camiño que permitise o logro do xurdio empeño: o camiño que arrinca, por exemplo, do teatro de Gil Vicente tan vencellado ao tradicional feitío galego.[...]

Nefeito, cando escribe Gil Vicente o portugués e o galego non estaban apenas diferenciados. [...] Emporiso a obra dos escritores portugueses do século XV ten pra nós tan grande interés filolóxico, sobre todo porque o galego literario xa non existía. [...] E importárianos percurar nelo antecedente dun teatro galego que está aínda por facer. [\[20\]](#)

Nesse plano de presenças do mundo clássico português, no entanto, destaca por cima de outros a figura e a obra de Camões. A maior parte das vezes aparece ligado à figura de Pondal, um poeta que nesses anos conhecia várias reedições e atenções historiográficas e em cuja obra dominava um repertório épico e bárdico galeguista e de irmandade galego-portuguesa importante. De fato, versos da sua autoria foram tomados para letra do Hino Galego e, sendo visto como criador da epopéia galega, a sua funcionalidade era comparável à de Luís de Camões no sistema e na literatura portuguesas:

[Pondal] Cantóu as Descobertas e o heroísmo na mar como Camoens, pro na mar verdagueriano, da Atlántida. [\[21\]](#)

¿E por qué non coñecía Pondal tamén o Cancioneiro d’Ajuda? Non só proba que o Bardo estaba en contacto con esta fonte da lírica medieval dada a lei que tiña á literatura portuguesa, senón que se poden ver nalgunhas das súas composicións certas semellanzas temáticas e rítmicas, as cales, ao mesmo tempo, se axexan na lírica de Camoens. [\[22\]](#)

Também são assinaladas “influências” do português na poesia pondaliana, em algum caso apresentando uma leitura intersistêmica galego-lusa provável frente a qualquer presença ou “influência” forânea ao intersistema assinalado:

Superposta á Galicia real, edifican unha Galicia heroica, estiliza e ideal: é o reino pálido e tremecido de Breogán. Tenden a unha poesía de requintadas evocacións lexendarias [...], e onde os modelos da épica culta (Virxilio, Tasso, Camões) son evidentes, moito máis evidentes que os da épica moderna rexionalista [...] ^[23]

Non hai nada de romantismo macphersonián nos *Eoas*, poema inspirado principalmente nos *Lusiadas*. [...] ^[24]

Esse vínculo também aparece referido a Rosalia de Castro, cúpula do cânone galeguista em um cimo compartilhado — no seu lugar de *primus inter pares* — com Pondal, Curros e Castelao, com funcionalidades como a indicada:

O señor Machado da Rosa sinala como única influencia estranxeira sobre os *Cantares Gallegos*, a Luis de Camoens, limitada á composición XVIII da colección (1). Murguía tiña publicado no *Museo Universal* un traballo titulado *Camoens y sus rimas*, onde transcribe versos do autor portugués, entre eles a canción *Descalça vai para a fonte*, que Machado dá como base inmediata do aludido poema rosalián (2). Ese traballo de Murguía foi reproducido na *Ilustración gallega y asturiana* en 1880, con motivo do centenario de Camoens. Vexamos o comenzo da canción portuguesa:

Descalça vai para a fonte/ Leonor pela verdura [...]

Fixémonos na semellanza das descripcións xa no arrinque de ambos poemas. Trátase nos dous dunha rapaza, *formosa* (hermosa), *descalça* (co pe descalzado), que vai *pela verdura* (polo monte), cunha *vasquinha mais branca que a neve pura* (cun pe tan branco como copo de neve). En canto á estrofa, é unha septina, infrecuente no tempo de Rosalía. O influxo do testo portugués é certo (5).

n. (5): De Camoens tomou pois, esta estrofa Rosalía, e non de Garcilaso, como di Mary Pierre Tirrel (*La mística de la saudade*. Páx. 157). [...] Máis acertado estivo o señor Jacinto do Prado Coelho ao sospeitar *a possível inspiração camoniana*, denunciada *não só nos processos de encarecimento, como no metro e no esquema das rimas (O clássico e o prazenteiro en Rosalía*, en *7 ensayos sobre Rosalía*. Páx. 66).

En relación con Camoens debe tamén se lembrar o poema da nosa escritora “*Dend’as fartas orelas do Mondego*”, homaxe ao poeta luso. [...] ^[25]

Como Gil Vicente, também Camões funciona e é proposto como modelo produtivo. Neste sentido é revelador o texto de Viqueira — que se converte em intermediário-selecionado para a antologia publicada por Galáxia por motivo de o Dia das Letras Galegas de 1974 ter sido dedicado a Viqueira:

¿Que non temos clásicos galegos? Fagamos nosos os clásicos portugueses. Sobre todo Camoens pode ser o noso mestre!

[26]
(ANT 6 Janeiro 1919)

A presumível origem galega do autor de *Os Lusíadas* é mais de uma vez lembrada e dará mesmo lugar à apropriação ou patrimonialização galega do autor, reforçando deste modo a legitimidade intrassistêmica do seu uso e mostrando a vontade de estender essa legitimação ao sistema mesmo. Veja-se a afirmação do erudito e prestigiado estudioso Filgueira Valverde, procedente da Direita Galeguista do pré-guerra:

[...]Nin é moito, asomade, o que aportaron ao poema erudito os escritores en castelán nados en Galicia, namentras no horizonte da poesía europea brilaba a impar epopeya lusiada por obra dun descendente de gallegos. [27]

Ou o uso, ao invés, que a jornalista Victoria Armesmo fazia em uma coletânea de textos no mesmo ano:

[28]
Outros poetas nobres foron [...], o señor de Corcubión, antergo de Camões, [...]

Ao lado da importante presença dos *legitimadores* clássicos portugueses, outros autores e épocas do sistema luso tem presença reveladora. São, particularmente os da Geração de 70. Se era comum assinalar em Curros Enríquez a presença repertorial de Guerra Junqueiro, de Antero apareciam referências à produção vinculada ao eros-tánatos, como neste texto do jornalista Moure Mariño:

Amor e morte non son, porén, termos opostos, sinón síntese [sic] dunha sola realidá filosófica, do grande amator portugués Anthero de Quental, que se chama co espreisivo título de “Mors-Amor”. (...) Escoitade os dous tercetos finaes:

“Un cavaleiro de espressao potente
formidável, mas placido no porte,
vestido de armadura reluzente,

cavalga a fera estranha sem temor
e o corcel negro diz: eu son a Morte!

Responde o cavaleiro: Eu son o Amor!... [\[29\]](#)

A referência a elementos da Geração de 70 era uma outra linha de prestígio, ao assinalarem-se os contatos e transferências da Época Nós, sentida como a etapa de ouro do galeguismo contemporâneo e que se nutria de nomes como Vicente Risco, Castelão e Otero Pedraio, ainda vivo e ativo nesta época.

Ao lado dos nomes anteriores apareciam outros, como o do simbolista Eugênio de Castro, que conhecera uma ampla audiência no mundo galeguista das décadas de dez e vinte, e, sobretudo, Teixeira de Pascoaes e o Saudosismo.

Vitoria Armesto escrevia:

Os mestres literarios dos homes da *Xeneración Nós* serían principalmente [...], Eca de Queiroz, [...], Eugenio de Castro, [...]

Outro punto crave na historia de “Nós” era o desexo de achegarse a Portugal. Xa no primeiro número da revista publicaban un poema de Teixeira de Pascoaes.

Teixeira de Pascoaes era un fidalgo do Amarante, home de gran cultura que aguisóu xuntanzas literarias galego-portuguesas no seu pazo.

A *Xeneración Nós* acusa tamén a influencia do filósofo Leonardo Coimbra, asimesmo colaborador da revista. [...]

E velahí que xurde a *Xeneración Nós* ao mesmo tempo en que, pola vía de Portugal chega a Galicia o tesouro dos Cancioneiros galego-portugueses, o da “Vaticana”, o de “Ajuda”, o “Colocci-Brancutti... Este descubrimento sirve coma bautizo de gracia.

Compre primeiro á *Xeneración Nós* beber na fonte poética dunha esquecida Galicia medieval e cecáis polo coñecimeto dos Cancioneiros o galego da *Xeneración Nós* é moi superior ao galego empregado polos Precursores. ^[30]

A respeito do poeta Noriega Varela diziam na revista *Grial*:

[...] Gostaba da feiticeira mistura de precisión e vaguedá dos grandes sonetistas portugueses. Sabía de coro os máis belos de Anthero de Quental. E un dos seus días de fondo gozo foi o da lectura de Olavo Bilac, o brasileiro da forma anguriada na percura da perfeición.

E, nembargante, Noriega tivo polo primeiro poeta dos seus días a Teixeira de Pascoaes, natureza poética a máis oposta á ^[31] talla fina dos catorce versos.

Vinte anos após a sua morte, o autor cuja obra informara parte do repertório dominante da década de vinte e trinta na literatura e no pensamento galeguistas (de que é vivo exemplo a *Teoria do Nacionalismo Galego* de Vicente Risco, de 1920), e que mantivera até essa data o contato com galeguistas como Del Riego, prolongava a sua presença prestigiadora no SLG.

A atenção a estes produtores e movimentos do que era o cimo dos autores canonizados do Sistema Literário Português completava-se com a presença da emergente figura de Pessoa, que já aparecia em escritos galegos como signficante e significado da modernidade e da renovação repertorial. O diretor nominal de *Grial* escrevia isto em 1972:

Pero a intelixencia, o coeficente colectivo das xeneracións postrimeiras, tanxentes a nós, *decompõe, reconstroi noutro nivel o símbolo* ate elucubrar esa inqueda formulación de Fernando Pessoa: o "supra-Camões", tentativa de espedir a Europa *uma nova mensagem civilizacional*... ^[32]

As transferências vão funcionar igualmente no campo da crítica literária. Sirva como exemplo o caso dos trabalhos de António J. Saraiva, que encontrava a sua homologia anti-salazarista no anti-franquismo dos seus pares galegos:

Denantes de decir algo encol da poesía galega de Antonio García Hermida compre repetir o que ten escrito o gran historiador da Literatura portuguesa e crítico Antonio José Saraiva: Certos críticos ocupan-se da obra literaria porque esa é a única maneira de se sentiren cientistas en materias onde não passam de amadores. Buscan nisso a compensação de uma incapacidade ou de uma frustração. Claro que para esses tais críticos o poeta, seu objeto e vítima, tem de ser necessariamente mais pequeno (ainda) que eles. E aínda engade: O crítico é o intermediario da Poesía. Aquello que resiste ao Poeta e pretende arrumál-o no seu pobre código pseudo-científico, não é um crítico mas un assassino da poesía. É um agente activo do conformismo geral que amputa a nossa dimensão sobrehumana para podermos caber en qualquer sociedade establecida ou a establecer. Coido que estas palabras do crítico portugués son clarificadoras dabondo no senso de cal é a función do crítico ou do enxuciador –este é o meu caso- de calqueira manifestación artística. E son máis de ter en conta estas palabras nestes intres nos que, en Galicia, nos falta un auténtico crítico literario equilibrado, competente, despaixado, xusto e non dogmático. [\[33\]](#)

Naturalmente, esse conhecimento não se desenvolveria sem o importante papel dos *intermediários intersistêmicos* e do seu labor como *agentes* de um campo no outro. Aludimos antes ao caso principal de Rodrigues Lapa, vejamos agora um exemplo de reforço mútuo desse papel e das posições e funções a ocupar. Na sua *Encuesta mundial sobre la lengua y la cultura gallegas «y otras áreas conflictivas: Cataluña, Puerto Rico, etc...»*, de 1974, o crítico e estudioso Alonso Montero indicava isto:

A Santos Simões se deben una buena parte de los actuales contactos literarios y humanos entre escritores de Galicia y del Norte de Portugal.

Para mais adiante assinalar José Santos Simões como o criador duma «Páxina de cultura galega» na revista *Notícias de Guimarães. Artes e Letras* que ele próprio dirigia, informando de que ali tinham colaborado vários escritores galegos, especialmente os jovens e como membro do júri, desde a primeira edição, dos Jogos Florais Minho-galaicos de Guimarães, organizados pela sociedade «Convívio», mostra das plataformas institucionais comuns que se desenvolviam na época em que Alonso Montero participava com relativa frequência. [\[34\]](#)

Neste particular papel de agente e intermediário, observa-se em relações intersistêmicas a tendência a unir a função e a posição de figuras cimeiras ou fortemente canonizadas. Em alguns casos, dado o estado do campo do poder e do sistema em causa, podem mesmo deduzir-se

funcionalidades de indireta intervenção política na valorização. A essa vontade e funcionalidade responde esta intervenção do crítico e intermediário Montezuma de Carvalho, já em 1969:

Vale a pena reproduzir o poema de Fernando Pessoa para mostrar e probar tan sensacional coincidencia de sensibilidades perante un mesmo tema. O conto de Castelao non deixa de ser un poema en prosa polo que debemos falar, nun caso e noutro, en sensibilidade poética de dous autores perante un mesmo tema. O efeito desexado, o contraste entre bondade e maldade, entre sonho e realidade, entre vida e destino, é o mesmo en Pessoa e en Castelao e igualmente intenso. [\[35\]](#)

Conclusões

À luz das dinâmicas gerais apresentadas e do modo em que elas se processam, podemos, quanto a esta primeira parte da década de setenta, sintetizar as presenças do mundo lusófono, principalmente referidas a Portugal, agrupadas em três tipos básicos:

1. Em primeiro lugar, as referidas a língua que são, com diferença, as que mais abundam, por causa da instabilidade do próprio sistema galego, que carece de umas instituições suficientemente capazes de juntar e impôr como legítimos os seus critérios sobre os diferentes agentes no difícil processo de codificação da norma lingüística. Desde as *Normas* do Seminário de Estudos Galegos de 1933 até as de 1970-71 da RAG, o sistema galeguista fica submetido à pressão exercida em todo o momento pelo seu referente de oposição, o sistema espanhol. O mundo lusófono e nomeadamente Portugal são chamados para intervir no processo, toda vez que se inicia uma fase de desenvolvimento protossistêmico e de vulgarização da pertença galega a um polissistema maior em que desenvolver-se com maior autonomia e segurança. O processo começa, então, polo capítulo da popularização da genealogia das línguas românicas peninsulares. A partir do momento em que isto é aceito pelos intervinientes do sistema, abre-se um outro processo que conduz a uma situação de enfrentamento entre aqueles que desejam regularizar a sua situação dentro desse polissistema, aproximando-se das práticas lingüísticas do país vizinho e assim tentando banir a excessiva influência do espanhol sobre o sistema galeguista. Neste ponto ajudam o galeguismo político, pois as teses de Castelão e Viqueira e, em geral, da tradição galeguista, situaram a sua base em uns princípios iberistas, quer dizer, de igualdade ou federação

entre os povos peninsulares, a partir do entendimento de uma relação privilegiada com Portugal. A potencialidade de um mercado mais amplo onde exibirem os seus produtos alenta, sem dúvida, os agentes culturais a atuarem nesta direção.

Contudo, uma parte do sistema não aceita estas condições, inclinando-se pela conformação de um espaço autónomo, por vezes como intermediador entre os dois sistemas próximos, o que conduz em ocasiões alguns setores à procura de uma presença — e mesmo posição — dentro do sistema espanhol, através, principalmente, da tradução ou da prática bilingüe.

Entre ambos os posicionamentos existe uma tensão evidente, que os fará chegar a posturas mais ou menos radicalizadas, decorrentes do bloqueio do conflito. Surgem então polémicas consideráveis, como a que em 1973 enfrenta Lapa e R. Piñeiro.

2. Por outro lado, a incorporação de produtores destacados procedentes do mundo da lusofonia — basicamente de Portugal e do Brasil — é utilizada como um recurso para legitimar o próprio posicionamento dentro do sistema e para legitimar o sistema mesmo, na medida em que a língua como norma sistêmica, aqui se encontra desprestigiada, atua noutras latitudes como veículo e baliza de sistemas independentes. Havendo uma fratura entre uma tendência que poderíamos chamar "popularista" e outra "cultura" — o que se evidencia nos gêneros literários que cada uma delas está a potenciar (o da poesia socialrealista é claramente dominada pelos primeiros), mas, sobretudo, no modelo de língua que escolhem (questão que, como já ficou dito, é central) —, vão tirar proveito de um ou outro produtor ou agente extrassistêmico que se faz entrar no jogo — por exemplo Guimarães Rosa e Gil Vicente, rendíveis para uns pelo caráter "popular" da língua empregada nos seus textos.

De Portugal e do mundo lusófono produzia-se um duplo sentido nas transferências altamente produtivas no sistema galego: a primeira tinha a ver com o impedimento de distanciar a codificação lingüística do referente português; a segunda, com as tentativas de renovação e legitimação sistêmica que se pretendiam.

3. A terceira dimensão a considerar, dentro desse processo legitimador tanto com respeito ao sistema espanhol como perante o espaço social próprio, é a da tradição. Quando se estabelecem determinadas comparações entre elementos de diferentes sistemas, está-se a procurar homologias entre repertórios com a intenção de revalorizar o próprio. Isto é assim quando se compara a epopéia camoniana com a de Pondal: resulta evidente que o segundo se beneficia do prestígio historicamente construído do primeiro. O mesmo se passa quando os agentes analisam a obra de Rosalia e declaram, satisfeitos, a dívida desta com a de Camões, mediante a evidenciação dos recursos transferidos de uma a outra cultura. Outro dos modos que registramos foi o da galeguização de Camões mediante o recurso à origem: operando com conceitos idênticos aos anteriores, o próprio sistema sai reforçado. O resultado é este porque não se trata de um produtor não canonizado ou pertencente à periferia sistêmica dos sistemas-origem. Era, ademais, uma fórmula para combater as críticas à viabilidade do sistema, que se exemplificavam na produção em espanhol de escritores de origem galega altamente canonizados ou em processo de sê-lo, como Valle-Inclán, Cela ou Torrente Ballester, que, em virtude dessa mesma origem, eram proclamados como membros do sistema galego, implicando uma condição bilíngüe da norma sistêmica lingüística que coloca a dúvida sobre a suficiência das normas do próprio sistema: se é aceito a pertença de qualquer dos produtores supracitados ao sistema galego, produzindo em espanhol e para o mercado espanhol. A relativa fortaleza e modo de agir no sistema dos agentes galeguistas configurava uma hipótese dominante a favor destes, ficando em aberto a codificação do mesmo, que os reintegracionistas conseguiram colocar. De resto, solidificava-se uma relação intersistêmica com o mundo luso-brasileiro que as imediatas circunstâncias sócio-políticas, que ficam já fora do âmbito desta comunicação, viriam perfilar.

* – Este trabalho faz parte do Projeto “Portugal e o mundo lusófono na Literatura Galega dos últimos trinta anos” do Grupo GALABRA – USC, parte do qual subsidiado pela Junta da Galiza PGIDT01PXI20414PR.

[1] MONTERO, Xesús Alonso. Prólogo. In: FERREIRO, Celso Emilio: *Autoescolha poética*. Porto: Razão Actual, 1972. p. 30.

[2] LOSADA, Basilio. O xornaleiro e sete testemuñas máis. In: *Casa de Galicia – Memória 1970-1971*. Nova Iorque: Unidad Gallega, [1971]. p. 66.

[3] CALERO, Ricardo Carballo. Popularismo. In: *Casa de Galicia.- Memória 1971-1972*. Nova Iorque: Unidad Gallega, [1972]. p. 23.

[4] MORENO, Maria Victoria. *Los novísimos de la poesía gallega/ Os novísimos da poesía galega*. Madrid: Akal, 1972.

- [5] CASTELAO. La vela latina/galería. In: *Nós*. Madrid: Júcar, 1974.
- [6] CARVAJAL, Lamas. *Catecismo del campesino*. Madrid: Júcar, 1974.
- [7] ROJO, Guillermo. O primeiro paso pra unha verdadeira cultura galega. In: *Grial*, n. 26, p. 490-93, 1969.
- [8] BAIXEIRAS, Xavier Rodríguez. Carta sobre da unificación lingüística. In: *Grial*, n. 26, p. 495, 1969.
- [9] GARCÍA, Constantino. Orixen e problemas do método de galego. In: *Grial*, n. 32, p. 132-3, 1971.
- [10] LÓPEZ, Emilio González. Blasón da lingua galega. *A Nosa Terra*, Bos Aires, n. 511, maio-jun., 1969.
- [11] SANTAMARINA, Enrique. O complexo da lingua nos Grupos Étnicos Minoritarios. In: *Casa de Galicia. - Memoria 1969-1970*. Nova Iorque: Unidad Gallega, 1970.
- [12] DURÁN, Carlos *et alii*. Plan pedagógico galego. In: *Grial*. n. 32, p. 203, 1971.
- [13] O GALEGO e o portugués. *Boletín do Grupo de Traballo Galego*. Londres, n. 8, abr. 1972.
- [14] O FUTURO da ortografía galega. *Boletín do Grupo de Traballo Galego*. Londres, n. 9, dez., 1972.
- [15] GARCÍA, Constantino. Orixen e problemas do método de galego. *Grial*, n. 32, p. 133, 1971.
- [16] VALENTÍN Paz-Andrade y el capítulo XXXI de su libro *La marginación de Galicia*. *Chan*: la revista de los gallegos, Madri, n. 30, jun., 1970. [entrevista com Perfecto Conde Muruais].
- [17] Idem, Ibidem.
- [18] LIBROS. *Grial*. n. 32, p. 234, 1971.
- [19] RIEGO, Francisco Fernández del. *Letras do noso tempo*. [s. l.]: [s. e.], 1974, p. 192.
- [20] RIEGO, Francisco Fernández del. *Historia da literatura galega*. 2. ed. [s.l.]: Galáxia, 1971. p. 162-3
- [21] VALVERDE, José Filgueira. *Da épica na Galicia medieval*. [s. l.]: RAG, 1973, p. 25
- [22] ABENTE, Eduardo Pondal. *Novos poemas*. [s. l.]: Galáxia, 1971, p. 21.
- [23] FERRIN, X. L Méndez. Orixes da poesía galega do século XX: o Formalismo. *Grial*, n. 26, 1969.
- [24] CALERO, Ricardo Carballo. *Sobre lingua e literatura galega*. [s. l.]: Galáxia, 1971. p. 85.
- [25] Idem, Ibidem, p. 40-1.
- [26] CORTÓN, Xohan Vicente Viqueira. *Da Galicia de mañá*. [s. l.]: Galáxia, 1974. p. 179.
- [27] VALVERDE, op. cit., p. 25.
- [28] ARMESTO, Victoria. *Verbas galegas*. [s. l.]: Galáxia, 1973. p. 220.
- [29] MOURE-MARIÑO, Luis. *Sempre matinando*. [s. l.]: Galáxia, 1971. p. 161.
- [30] ARMESTO, op. cit., p. 220.
- [31] O REGO da cultura. Centenario de Noriega Varela. *Grial*, n. 23, 1969.
- [32] YRAGO, X.. Landeira. Camões 72. Proba de ensaio sen aleluias. *Grial*, n. 35, 1972.
- [33] HERMIDA, Antonio Garcia. *Charetas*. [s. l.]: Ed. do Autor, 1973. p. 14.
- [34] MONTERO, Xesús Alonso. *Encuesta mundial sobre la lengua y la cultura gallegas "y otras áreas conflictivas: Cataluña, Puerto Rico, etc..."* [s. l.]: Akal, 1974. p. 25 e 159.
- [35] CARVALHO, Joaquim Montezuma de. Coincidencia en Fernando Pessoa e Castelão. *Grial*, n. 24, 1969.

Como compreender os portugueses?

A compreensibilidade das linguagens do português

Gunther Hammermüller
Kiel

O fato que se come geralmente bem em Portugal poderia fornecer aos *consumidores lingüísticos* do Português de Língua Estrangeira que somos, um *calembour* relativamente barato: os portugueses começaram já a comer as próprias vogais nas palavras da língua deles.

Isto faria com piada alusão ao fato notório do enfraquecimento crescente das vogais não acentuadas nas palavras ou sintagmas minimais do português, sobretudo do português europeu (PE).

É fato impressionante – pelo menos para pessoas com línguas maternas bem diferentes – como uma acumulação de numerosas consoantes (sibilantes e outras) pode reencontrar-se entre um conjunto mínimo de vogais tônicas: um sintagma como *(ele) DISSE QUE SE SE LHE REPETISSE* (etc.)^[1] dá por vezes só um audível [eldiskssɫrptis], isto é, CVCCCCCCCCVC, uma acumulação de *oito* consoantes entre duas vogais acentuadas!

Impulso temático

O pontapé de saída mais atual para estas modestas reflexões de um *consumidor lingual e lingüístico* do português (com vista a aprofundar as minhas idéias e tomar parte talvez em uma discussão mais generalizada) deu-me como por acaso em uma emissão da Rádio-Televisão Portuguesa Internacional (RTPi).

Tratava-se de um tipo de mesa não redonda mas bem pedagógica no âmbito da colaboração da *Universidade Aberta* (Lisboa) com a RTPi.^[2] A emissão chamava-se, se bem me lembro, *Caminhos do Português*. Ana Maria Martins falou com a nossa prezada colega e especialista em lingüística portuguesa Maria Helena Mira Mateus (Lisboa) e o nosso estimado

presidente da A.I.L., Carlos Reis.^[3] Eles discutiram, entre outros assuntos, a questão da *difículdade* da língua portuguesa, especialmente quanto à compreensibilidade oral.

Será o português uma língua particularmente difícil para estrangeiros?

O PE, mas também o português do Brasil (PB) e aquele falado na África é ainda uma língua com relativamente pouca diferenciação interna (sobretudo diatópica) em comparação com outras línguas. O português tem na Europa, como no Brasil e em África, um carácter relativamente homogêneo. A lingüística costuma por isso falar antes de *falares* do que de *dialetos* do português.

^[4]

Hoje em dia, os meios eletrônicos modernos contribuem bem à coerência dos *continentes* de língua portuguesa: conhecemos todos a influência das prestigiosas telenovelas e de outras emissões televisivas.^[5]

Mas mesmo assim o PE parece tornar-se uma língua cada vez mais difícil de compreender, sobretudo por estrangeiros que fazem esforços de *entrar* nesta língua mundial.

Será isto então algo mais do que uma conclusão um tanto ingênua de estudantes de PLE? Ouve-se muito falar da impressão que se conseguiria antes exprimir algo mais ou menos bem formulado em português do que entender a reação verbal comprimida pela articulação dos interlocutores portugueses.

Tirando deste assunto a parte impressionista e pré-científica, a observação em si de uma certa *compressão fonemática* parece não refletir mais do que uma mudança normal de hábitos articulatórios humanos. Seria algo como o *curso natural* que se produz no desenvolvimento de todas as línguas. Todas estão bem submetidas ao chamado *Câmbio Lingüístico* (que na verdade só é um *Câmbio Lingual* – para traduzir o termo alemão de *Sprachwandel* – e não algo na mente ou na metodologia de lingüistas) como desenvolvimento da língua da respectiva comunidade comunicativa.^[6]

A lingüística teórica e aplicada teria que eventualmente abordar melhor e aprofundar esta problemática da compreensibilidade do português falado. Esta compreensibilidade parece diminuir com o desenvolvimento histórico *normal* (mais portanto no PE do que no PB),

contrastando cada vez mais com o português escrito. Este é mais tradicional do que o PB escrito. As reações grafemáticas deste já tomaram conta do desenvolvimento fonemático. Vejamos a longa discussão da reforma ortográfica. [7]

Para o domínio do PLE esses fatores deveriam ser tomados em conta. E, para opôr-se às dificuldades perceptivas surgiria como tarefa importante no domínio didático de incentivar a competência receptiva dos estudantes de português. Teríamos, por exemplo, que praticar deliberadamente a compreensão oral com exercícios idôneos.

Estará a dificuldade do português presente também na mente dos luso-falantes?

Também muitos luso-falantes acham o português uma língua difícil. Isto pode ouvir-se de interlocutores que, aliás, admiram os esforços que fazem estrangeiros a aprender o português. [8]

Pergunto-me se uma das dificuldades que se nota com respeito ao português não se apresenta exatamente a partir da impressão que os portugueses têm das diferenças entre a expressão oral e a grafia literal do português que se aprende na escola.

Uma discussão sobre isto mostraria – sem entrarmos em pormenores – o quanto a estabilidade da língua escrita é importante. A língua escrita parece servir também de elo magistral entre os países que optam pela política do português como *língua comum e internacional*.

A problemática da estabilidade da língua naturalmente não é estranha a outras línguas! – Pode-se fazer aqui referência ao caso do francês com a instituição de uma comunidade política chamada *Francophonie*. [9]

Nesse âmbito de contrastes e oposições entre a expressão fonemática e gráfica poderia-se também chamar a atenção à problemática das capacidades de leitura que se exigem dos falantes da língua materna portuguesa (PLM).

É que os utentes dos países lusófonos devem encontrar-se confrontados na discussão pública com as mesmas observações críticas que se fazem em outros países com tradições literárias: a leitura (de livros e outros textos) sofre hoje em dia de uma baixa preocupante de consumo por assim dizer.

Na era da comunicação eletrônica estamos possivelmente vivendo uma "época limiar" para a importância da *palavra escrita* no mundo inteiro.

Poderia esta ser uma época de transição decisiva também para a sobrevivência do português ao nível internacional ou supra-nacional. Seria então cabalmente necessário cuidar deste "fundo" estabilizador que apresenta o português escrito para a existência da língua.

De modo nenhum poderíamos resignar-nos com a idéia de que só o inglês do "www" possa sobreviver mundialmente como (a última) língua escrita – mesmo se quase só se pratica de fato no mundo moderno da *Internet*.

Quais as dificuldades mais concretas da língua portuguesa?

Mesmo se parece existir um menor grau de dificuldade para o PLE na variante brasileira (sobretudo no que diz respeito às realizações de diferenças fonéticas), o PB ainda fica uma língua difícil. [\[10\]](#)

Ressaltam as dificuldades criadas no PLE pelo elevado número de vogais com graus de abertura diferentes e com pronúncia diferente dependendo da posição acentuada ou não acentuada. Ressaltam vogais simples e ditongos nasais em elevado número. Ressalta – como em francês – a dificuldade sintagmática de *mots-phonétiques* pela *liaison* entre as palavras de um grupo sintático, etc. [\[11\]](#)

Numa perspectiva didática, a noção *difficile* qualificaria talvez antes as possibilidades de analisar a língua com vista à transposição para um sistema didático ou metodológico do ensino.

Contudo, observamos o otimismo dos esforços didáticos, por exemplo, na Europa, e não só em Portugal: a grande escolha de manuais do português só na Alemanha daria-nos antes um sinal que deve haver possibilidades mais ou menos efetivas de ensinar e aprender o português agora e ainda mais no futuro.

Neste caminho a lingüística aplicada terá que aprofundar os seus esforços para facilitar o trabalho no *combate* às seguintes dificuldades:

- as vogais não acentuadas (isto é, em sílabas não acentuadas), que se encontram melhor conservadas no PB;

– a supressão constante da vogal átona [ʏ], que no PE falado conduz facilmente a três ou mais consoantes seguidas (na superfície) como em *telefone, despegar, despregar, desprestigiado*; [12]

– outro aspecto marcante do português seria a *harmonia vocálica* dos verbos, vejam as oposições morfológicas entre *devo* e *deves*, *como* e *comes*, [...] *durmo* e *dormes*, *firo* e *feres*; [13]

– a prevalência de sibilantes que entre outros podem gerar dificuldades especiais, por exemplo, ao telefone clássico por causa da confusão de [s] (como em *sesta*) com [ʃ] (como em *festa*), etc;

– a já aludida problemática que diz respeito à manifestação de limites de palavras ou unidades lexicais e sintagmáticas, estruturadas por vogais tônicas ou acentos em que se perdem as vogais não acentuadas, sobretudo em condições de pronúncia rápida, quer dizer no "modo da fala rápida" (al. *Schnellsprechformen*). Contrastando com isto, há quase sempre a escolha do "modo da fala lenta" (e as formas respectivas mais bem articuladas, al. *Langsamsprechformen*) que parecem orientar-se na língua escrita. Na realidade histórica da língua trata-se de fixações que *historicamente* provêm de interpretações grafemáticas à base de convenções orais anteriores;

– neste mesmo âmbito temático teríamos a *memória lingual* fixada em imagens da escrita: não teríamos que considerar as línguas escritas com letras também como sistemas pictográficos? É de notar que uma ortografia (pelo menos em parte) etimológica também pode garantir a transparência contínua de combinações e derivações dentro do vocabulário do português.

Que outras dificuldades metodológicas quanto à aprendizagem do português teríamos ainda que enfrentar?

Aqui teríamos talvez que estabelecer listas empíricas para as diversas situações do ensino. Sabemos que aqueles que aprendem línguas estrangeiras – e sempre à base de *línguas de partida* diferentes – têm muitas vezes um treino didático não igual. Eles encontrarão por isso uma vez mais, outra vez menos facilidades a internalizar o léxico, a morfologia, a sintaxe, a fonética, a entoação, a pragmática da língua-meta e a produção de textos, nada de novo para todos nós.

Temos primeiramente a experiência pessoal própria e conhecemos depois também os resultados das investigações especializadas da lingüística aplicada.

Felizmente ainda é humano aprender – se necessário – várias línguas de maneira sucessiva ou simultânea e de manuseá-las mais ou menos perfeitamente no uso normal cotidiano ou específico da especialidade profissional.

Isto é nos indicado pela situação de utentes no mundo inteiro, talvez mais nitidamente em muitas partes da África, onde a língua principal não é necessariamente *materna* ou *paterna*. [\[14\]](#)

O português como língua dentro de um conceito de *política externa*

O português pode parecer difícil no que diz respeito a uma falta de imposição ou realização política, por falta de prestígio. Isso será possivelmente um pressentimento de certos falantes que concedem por várias razões mais prestígio a outras línguas.

Podem ter um papel decisivo razões complexas: razões estatísticas e ideológicas como o desejo da elevação do prestígio da própria língua – visada pela suposição do elevado grau de complexidade da própria língua materna em comparação com outras, por exemplo, o inglês.

Admira-se o prestígio da língua inglesa talvez por causa da originalidade tecnológica dos Estados Unidos (e talvez de outros países que se apresentam – sobretudo na Europa – em inglês, como por exemplo, o Japão) e das possibilidades econômicas de intervenção. Assim apresenta-se paralelamente a impressão provavelmente menos justificável da simplicidade do inglês.

E o inglês é julgado, muitas vezes, como sendo tão fácil, sem diferenciar entre as variedades escritas e faladas. Nesse aspecto o inglês nem pode ser considerado *tão fácil* se temos em conta em que medida o inglês é falado de maneiras tão diferentes através o mundo.

A pergunta se o português é mais *difícil* do que, por exemplo, o inglês, não encontrará de certeza uma resposta absoluta, ao máximo uma resposta relativa, porque seria difícil estabelecer critérios para o português no que diz respeito a essa dificuldade. E sempre se deve, aliás, perguntar *difícil para quem?* – quer dizer difícil para falantes de que língua de partida?

Aqui estaríamos antes perante a discussão política se as comunidades de comunicação não deviam servir-se melhor do inglês como língua estrangeira principal ou talvez única língua internacional.

Sem entrar agora em pormenores deveríamos ao menos perguntar como é que aquelas comunidades culturais poderiam apresentar de maneira exata e suficiente o grande leque de *diferenças* que há entre uma e outra. Trataria-se em parte da discussão filosófica sobre o tema da identidade ou da não-identidade de indivíduos e de grupos culturais.

Uma língua no sentido tradicional de uma *língua nacional* ou também como meio interno ou externo de comunicação de uma união política como a querem constituir os países de expressão portuguesa (PALOP) define-se em primeiro lugar de maneira política. ^[15] A escolha de uma língua como diassistema histórico, mais a codificação e a adaptação dela, podem ser sujeitas ao planeamento didático e devem ser propagadas deliberadamente por instituições sociopolíticas como as escolas nacionais, o Instituto Camões e outras.

Assim, seria de fato graças a uma vontade política própria que o português como diassistema lingual continuaria a ser uma verdadeira língua internacional, isto é um meio de comunicação aceitável para os seus 200 milhões de falantes no mundo inteiro. ^[16]

Neste âmbito, de um ponto de vista propriamente político e lingüístico a unidade ortográfica terá um papel importante. É que a língua escrita pode e deve sempre servir de elo pertinente para estabilizar e conservar a existência e a coerência da lusofonia espalhada por ^[17] quatro continentes.

A notória tolerância brasileira nas questões da gramática (posição dos pronomes de objeto, por exemplo) e sobretudo da pragmática (convenções de tratamento, por exemplo) poderia talvez servir de diretriz para o futuro da língua comum. Deverá haver possíveis margens de tolerância para estabelecer normas escolares a praticar no ensino da língua *escrita* dentro daquilo ^[18] que então poderia chamar-se *português mundial*.

Resumindo o estado atual com "visões" para o futuro

Na análise lingüística como instância científica de avaliação das estruturas da língua, o português parece-nos ser uma língua tão complexa como outras línguas da atualidade. Ela tem especificidades formais que podem dificultar a compreensão por parte de estudantes com línguas maternas (ou "principais") de estruturas um tanto diferentes: dificuldades fonemáticas como a diminuição das sílabas não acentuadas e uma certa preeminência de um leque de sibilantes, mas também gramaticais e lexicológicas. Nisso o português mundial não é de modo nenhum caso único. Estes e outros "problemas" surgem sempre que se discute a problemática de uma língua no domínio do ensino ou da propagação política.

Especialmente no PLE terão o seu lugar as formas de *fala lenta* e da articulação controlada, as quais, claro, também têm a sua razão de ser nos ditados, na retórica e em outros exercícios apropriados ao ensino da língua materna ou principal.

Uma pequena ilustração quase anedótica, mas talvez não menos pertinente, tirada da vida diária em Portugal destes fenômenos, servirá de exemplo para essa coexistência: a realização fonética daquilo que se escreve *com licença* seria [k°lis—s¥] – mas só em *linguagem lenta* – e reduz-se facilmente ao mínimo de duas sibilantes em *linguagem rápida*: para obter um espaço de passagem por exemplo, em um meio de transporte público, basta enunciar um ss—ss [s pausa s] para obter o desejado – claro só em condições de um convencionalismo que se diz de delicadeza *normal* ou tradicional.

A possível vontade política de reforçar o valor internacional do português depende, além dos interesses econômicos implicados, também da insistência dos governos e das instituições dos países que se compreendem como membros dessa comunidade de língua [al. *Sprachgemeinschaft*]. E ela tem espalhado pelo mundo milhares de embaixadores como os migrantes portugueses e africanos, por exemplo.

A participação do português conduz necessariamente a um enriquecimento *mundial* no sentido de conservar e espalhar uma tradição civilizatória e cultural específica. A concorrência dela com outros idiomas teria possivelmente conseqüências políticas – das quais deveriam tomar conta as respectivas instituições.

Contudo, a diversidade de línguas do mundo moderno tem outras implicações: o contraste de conceitos cognitivos expressos pelas línguas.

O aproveitamento desses contrastes conceituais ajudaria na visão crítica do mundo e das sociedades – fornecendo hipóteses para uma discussão contínua de conceitos sociopolíticos, filosóficos, científicos, metafísicos, etc.

Será então que se torna “necessária uma modernização da língua para o novo século e o novo milênio, como forma de responder aos novos desafios e a fim de melhor resistir a fatores centrífugos”? Cito esta avaliação feita pelo colega Luciano Caetano de Rosa de Mogúncia (Mainz/Alemanha) no último número da revista *Lusorama*, órgão da Associação Lusitanística Alemã, no qual ele combina considerações lingüísticas com propostas políticas no âmbito de uma proposta pessoal de reforma ortográfica.^[20] Termino assim esta modesta contribuição "meta-lingüística" no desejo de ter servido à língua portuguesa como *uma* das *línguas globais* importantes do mundo atual.

[1] Exemplo que devo às lições de lingüística românica do meu (finado) professor acadêmico Klaus Heger.

[2] Emissora que foi criticada, aliás, severamente pela falta de programação específica no domínio da pedagogia do português por José Carlos de Vasconcelos no JL (Jornal de Letras, Lisboa) do 12 de Junho de 2002, p. 2. O diretor do JL chama a atenção à uma iniciativa política do PCP na Assembléia da República a favor da “criação de um programa de expansão e qualificação do Ensino da Língua e da Cultura portuguesa no estrangeiro”.

[3] No dia 8 de dezembro de 2001, 7h30-7h47 – hora de Lisboa.

[4] SCOTTI-ROSSIN, Michael. Die portugiesische sprache im jahrhundert. In: BRIESEMEITER, D. e SCHÖNBERGER, A. (Orgs). *Portugal heute, politik-wirtschaft-kultur*. Frankfurt/Main: Verveurt, 1997. p. 321.

[5] Idem. p. 323.

[6] LÜDTKE, Helmut (Ed.). *Kommunikationstheoretische grundlagen des sprachwandels*. Berlim: [s.e.], 1980.

[7] ROSA, Luciano Caetano da. Português: língua de um só rosto – língua do CPL. / Proposta de simplificação da ortografia da língua portuguesa. *Lusorama*, n. 49, p. 6-52, mar. 2002.

[8] Com esta noção de ‘difícil’ transpõem-se para a língua estruturas tipicamente individuais ou interindividuais. Isto pode advir de experiências individuais baseadas no contato com a linguagem (escrita) na escola e com a conclusão (que também parece justificada objetivamente) do fato notório que tão poucos estrangeiros falam a nossa língua ou fazem esforços para aprendê-la.

[9] Cf. ACCT = Agence de Coopération Culturelle et Technique.

[10] Por. exemplo para Alemães, ver SCOTTI-ROSIN, op. cit., p. 324.

[11] Como consequência encontramos referências metodológicas que aconselham que Alemães (e talvez falantes de outras *línguas de partida*) aprendam o Português Europeu antes de aprender o Português Brasileiro; ver SCOTTI-ROSIN, op. cit., p. 325.

[12] MATEUS, Maria Helena Mira. A face exposta da língua portuguesa. *Veredas*, Porto, v. 2, n. 3, p.649, 2000.

[13] Idem, p. 651.

[14] Devia falar-se do direito ao emprego da língua principal – e não necessariamente "materna" como se costuma chamar – o que implicaria sem problemas em uma atitude que favorece o emprego receptivo, isto é a compreensão oral e escrita de outras línguas.

[15] HAMMERMÜLLER, Gunther. Sprachnormierung als mittel im überlebenskampf einer okzitanisch-gaskognischen varietät: *Era lengua aranesa. Rostocker beiträge zür sprachwissenschaft*, n. 1, p. 95-107, 1995.

[16] Entre as quais as mulheres talvez tenham mais responsabilidades para o uso interno e externo.

[17] SCOTTI-ROSSIN, op. cit., p. 327.

[18] Idem, ibidem, p. 329 et seq.

[19] Ver todo o domínio da lingüística contrastiva e – especialmente para o português – o projeto de uma gramática contrastiva português/alemão por Jürgen Schmidt-Radefeldt em Rostock/Alemanha.

[20] ROSA, op. cit. p. 6.

Fantástico e entropia na narrativa portuguesa contemporânea

Henriqueta Maria Gonçalves
UTAD

Ação apoiada pelo Instituto Camões e pela Fundação para a
Ciência e a Tecnologia através do Programa Lusitânia

Um dos traços distintivos da narrativa contemporânea portuguesa é, sem dúvida, um recurso incidente a uma dominante fantástica através da qual é construída a narrativa e que se apresenta multimoda nas suas manifestações.^[1]

A narrativa de modalidade fantástica oferece ao leitor a possibilidade de pôr em causa o universo descrito, desafiando as regras clássicas da verossimilhança em que se alicerça a construção diegética da narrativa *tradicional*. A opção por essa modalidade parece constituir-se como um desafio aos limites que nos foram impostos para a leitura do real, procurando indagar um mundo cuja existência estará para além dos “limites do possível”.^[2] Pelo desafio que a construção do fantástico oferece à leitura do mundo, não está descontextualizado em termos de pensamento da ciência: “Uma época, como notou Einsten, é o instrumento da sua pesquisa”.^[3] A noção de complementaridade^[4] que Heinsenberg introduziu é extremamente operativa quanto à dificuldade de se refutarem certas noções da realidade. Por outro lado, a incapacidade de se observarem com precisão as características do mundo físico (Cf. princípio da incerteza de Heinsenberg), alimentou a hipótese de não ser possível determinar com rigor absoluto o conhecimento do mundo que nos cerca.^[5]

O conceito de entropia, termo oriundo do domínio da Física, concretamente da segunda lei da termodinâmica, tem sido aproveitado por várias áreas do saber e tem tido, por isso, uma grande fortuna. A entropia é uma medida através da qual se avalia o grau de desordem de um sistema: ao grau máximo de entropia corresponde uma situação apresentada como caos. Por negantropia ou entropia negativa designa-se a energia livre da qual se abastece um determinado sistema para construir uma determinada ordem; a ordem conquista-se à custa da negantropia, mas

essa ordem desencadeia uma irremediável desordem nossistemas vizinhos; o universo tende naturalmente para a desordem e, em termos globais, há um aumento de entropia. ^[6]

A opção por uma orientação modal de natureza fantástica parece traduzir um certo aproveitamento das leis da Natureza, conectado com uma imbricação ideológica. Através do fantástico, são apresentados mundos saturados, mundos à beira da ruptura e a necessitem de evoluir para novos sistemas onde uma nova ordem se deseja imposta ou mesmo mundos terminados. A construção do fantástico nas narrativas, jogando com os limites do mundo convencional, age no sentido de mostrar a saturação e a antinaturalidade de certos sistemas, verdadeiras ilhas que subsistem à custa dos sistemas vizinhos, ou mesmo no sentido de provocar o dismantelamento desses redutos.

Tais considerações observam-se em dois planos: um plano temático-simbólico, por vezes de construção alegórica, através do qual é executada essa representação do mundo. Estes dois planos apresentam-se, em última estância, articulados por uma motivação ideológica que traduz uma subversão em relação ao estabelecido, no sentido em que Lise Quéflélec analisa a consciência moderna como um *désenchantement du monde*. ^[7]

A modalidade fantástica é assim aproveitada pelos autores portugueses contemporâneos no sentido em que acima articulamos fantástico e entropia, para darem a conhecer as suas leituras do mundo, um mundo injusto, de valores desajustados e em decadência.

José Saramago, no romance *Todos os nomes* observa o comportamento social e registra simbolicamente em um dos enunciados iniciais do romance:

Pessoas assim, como este Senhor José, em toda a parte as encontramos, ocupam o seu tempo ou o tempo que crêem sobejar-lhes da vida a juntar selos, medas, medalhas, jarrões, bilhetes postais, caixas de fósforos, livros, relógios, camisolas desportivas, autógrafos, pedras, bonecos de barro, [...] provavelmente fazem-no por algo que poderíamos chamar angústia metafísica, talvez por não conseguirem suportar a ideia do caos como regedor único do universo, por isso, com as suas fracas forças e sem a ajuda divina, vão tentando por alguma ordem no mundo, por um pouco de tempo ainda o conseguem, mas só enquanto puderem defender a sua coleção, porque quando chega o dia de ela se dispersar, e sempre chega esse dia, ou seja por morte ou seja por fadiga do coleccionador, tudo volta ao princípio, tudo torna a confundir-se. ^[8]

Este enunciado parece tornar clara a idéia base da nossa proposta de leitura: uma sociedade cuja estrutura social contraria as leis da Natureza é uma sociedade condenada e que urge modificar. A ordem de determinados sistemas consegue-se à custa dos sistemas vizinhos, como afirmávamos atrás.

Para demonstrar o que acabamos de dizer, selecionamos alguns trechos de autores portugueses contemporâneos: os romances *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, *O meu mundo não é deste reino*, de João de Melo; os contos “O fim” e “O padre alentejano”, de Mário de Carvalho, e “A filha do diabo”, de Maria Ondina Braga.

O universo construído em *Ensaio sobre a cegueira* concilia o plano temático-alegórico e o estilístico retórico por forma a desencadear a saturação e conseqüente dissipação de um sistema que atingiu, em termos globais, um ponto muito elevado de entropia. A cegueira branca ilustra, de forma simbólica, a mistura/desordem das cores do espectro luminoso que aponta ambigualmente para o fim ou início de um mundo.

Ela marca, a nosso ver, no contexto do romance, um processo iniciático através do qual se aprende a reparar no mundo, um rito doloroso e angustiante no qual se faz incluir o próprio leitor.

Esse percurso, de natureza labiríntica, tem como ponto de partida uma Escola/Manicômio onde a fome, o medo, o desespero, a imundície e vícios diversos e repugnantes têm palco, como é afirmado em “o Mundo está todo aqui dentro”.^[9]

Ao terminarem o *internamento*, os sobreviventes escolhidos continuam o seu percurso em um espaço que dá continuidade ao do Manicômio^[10], um espaço onde a descrição continua a ter um carácter opressor, permitindo a verificação do detalhe onde reside o dramatismo, obrigando o leitor a reagir sensorialmente até a rejeição absoluta.

Esse percurso conduz o grupo a um ponto de chegada, a casa do médico, espaço inviolado onde através do amor e da vontade se purificam os seus intervenientes para dar início a um mundo novo. O poder tonificador e purificador de uma chuva diluviana sugerem esse novo mundo onde os “cegos que vêem, cegos que, vendo não vêem”^[11] aprenderam a ver e a reparar o mundo:

O céu era, todo ele, um única nuvem, a chuva desabava em torrentes. [...] Abriu a porta, deu um passo acto contínuo a chuva encharcou-a da cabeça aos pés, como se estivesse debaixo de uma cascata. Tenho de aproveitar esta água, pensou. Tornou a entrar na cozinha e, evitando o mais que podia os ruídos, começou a juntar alguidares, tachos, panelas, tudo o que pudesse recolher um pouco desta chuva que descia do céu em cordas, em cortinas que o vento fazia oscilar, que o vento ia empurrando por cima dos telhados da cidade como uma imensa e rumorosa vassoura. [...] Que não pare, que esta chuva não pare, murmurava enquanto buscava na cozinha os sabões, os detergentes, os esfregões, tudo o que pudesse servir para limpar um pouco, esta sujidade insuportável da alma. ^[12]

Neste sentido, o autor do romance constrói um sistema equivalente ao da cidade indistinta, a cidade do aqui e de todos os lugares, mostrando que o mundo contemporâneo atingiu já um elevado grau de entropia; utilizando as palavras de Calabrese, o autor provoca uma *excitação* no sistema para o questionar, o provocar, o desestabilizar e assume perante o leitor um estatuto de guia cúmplice e crítico, mas acreditando numa resolução em que o amor e a vontade têm um papel determinante, antecipando uma sociedade aberta e mais livre.

O meu mundo não é deste reino, de João de Melo, texto belíssimo e profundo, onde narrativa e lírica se encontram, surge ao olhar do leitor como uma quebra permanentemente dos limites do universo tido como possível. Perante esse universo criado, o leitor sente uma certa asfixia; depara-se com um mundo que não crê ser possível existir e oscila entre uma hipótese situada nas origens do tempo ou uma hipótese de finais dos tempos, de apocalipse anunciado.

O título desse livro ^[13] coloca o leitor perante um clichê clássico do discurso evangélico que atribui a sentença “O Meu Reino não é deste mundo” à figura de Jesus Cristo, quando colocado perante ao tribunal romano, segundo é relatado no Evangelho segundo S. João. ^[14] João de Melo, ao citar o texto bíblico, subverte-o, obrigando o leitor a algum esforço de reposição. Opera-se o trocadilho que importa questionar enquanto objeto de intenção significativa.

O enunciado que João de Melo constrói altera os dados e, desta forma, subverte o texto evangélico, negando um Reino promissor e centrando a atenção não no Reino, mas no mundo concreto. Por outro lado, o trocadilho é gerador de ambigüidade e alguma ironia; o leitor poderá ler o enunciado à luz do complemento metafórico se o mundo se circunscrever à vivência insular do enunciador e Reino e remeter para o mundo exterior essa vivência, onde a vida parece estar

submetida a uma ordem diferente. O leitor fica assim condicionado desde logo para um encontro com um mundo afastado de um universo ideal.

Logo no início do romance ocorre uma referência explícita ao título, onde a subversão ao texto bíblico surge desmontada:

Assim, por cada nova desgraça, ele colhia frutos a dobrar, porque ensinava sempre às pessoas a necessidade de desagrar a ira do Céu. Como? Pelo merecimento evangélico, dizia: colhendo e acolhendo fundo a filosofia das bem-aventuranças eternas. Porque pobres eram os pobres, mas deles seria o reino que não é deste mundo. Contra tão tendenciosa forma de aceitação irritaram-se porém os inofensivos homens sem religião e, logo a seguir, os seus primeiros inimigos. ^[15]

Já próximo do fim do romance, o Autor do texto afirma: “Eles não sabiam, não eram coisas que pudessem ser vistas numa Ilha tão longínqua do mundo como aquela, jamais tinham ouvido falar de comboios, o que eram? [...] Navios, aviões, comboios brancos, nada disso passara por uma Ilha tão distante do mundo”. ^[16]

O título é, pois, a primeira indicação de uma subversão através da qual se põe em causa a verdade evangélica.

Neste romance, os efeitos óticos que o olhar exerce sobre a realidade assemelham-se aos efeitos dos jogos de espelhos como se espelhos fizessem parte da retina do Autor, uma retina onde as imagens do seu imaginário vão desaguar como lago onde se escoam essas águas do influxo do imaginário que sufoca o autor como algo obsessivo. ^[17]

Da mesma forma, uma retórica luxuriante da acumulação gera no texto e, conseqüentemente, no leitor que sobrevive à leitura a sensação de um sistema esgotado, em ruptura, em que o caos se instaura, caos inicial ou final. Torna-se, pois, pertinente e operativo apelarmos também aqui ao conceito de entropia que a narrativa contemporânea parece aproveitar em termos ideológicos e aplicar à análise social. Uma sociedade onde tais fenômenos ocorrem é uma sociedade esgotada que urge ajudar a conscientizar em termo do seu ponto de ruptura; daí a ironia, a hipérbole, o choque propositado, a afronta à capacidade sensitiva do homem, a desmesura, o terror suscitado, as imagens que anunciam ambigualmente um fim ou um ponto de partida. Mas esse anúncio do esgotamento, nessa entropia a que o sistema chegou pelo olhar de

antecipação e de precipitação do Autor, nesse *Kairos*, está a evitar que tal aconteça e por isso, e nessa medida, está um discurso de crença, em uma renovação-regeneração. O branco, cor que permanece no universo descrito e que é aglutinadora na medida em que nela estão presentes todas as cores do feixe luminoso e todas as cores resultam nela, acompanha também a ambigüidade desse sistema construído à beira do fim ou anunciando já o nascimento de um novo sistema surgido a partir da dissipação do existente.

Mário de Carvalho é um outro autor do panorama literário contemporâneo onde se cruzam alguns contos fantástico e entropia através de uma estética retórica da ironia, articulando-se com a própria motivação significativa do gênero conto, onde predomina a dominante fantástica. A ironia neste autor subverte e corrói certos sistemas sociais, provocando a sensação de ruptura iminente e desejada.

Da vasta e rica produção do autor, considerando o tópico que constitui objeto desta comunicação, destacaremos o conto “O fim”, de *Contos da sétima esfera*. ^[18]

As personagens André, Burka e Mariana esperam com ansiedade o fim do mundo:

O anúncio tinha sido feito poucos meses atrás, solenemente, pela comunicação social de todo o mundo. Certo dia, nessa altura ainda distante, a galáxia havia de cair no ponto do espaço em que a matéria se prolongaria infinitamente no sentido do seu movimento. Tudo o que se conhecia se volveria em luz. (p. 194)

O narrador descreve as várias fases do fenómeno: as modificações na natureza, os comportamentos da população e a modificação dos seus hábitos, registrando-se um positivo desejo de reflexão sobre a essência humana e a sua relação com o outro:

Desde que o anúncio fora feito publicamente, todos se desinteressavam do futuro e quiseram reviver sofregamente o passado. Era uma memória colectiva a procurar febrilmente refazer-se, num mosaico gigantesco e nunca acabado de recordações. As bibliotecas e os arquivos sofreram corrupção de gente e os estudantes, os professores, quem mais quisesse, passaram a ensinar História nos parques e praças da cidade. (p. 192)

Com o anúncio de um fim, a importância dada ao lado espiritual da vida, aos fenómenos artísticos e à comunicação entre os homens instauraram-se e substituem os comportamentos habituais, saturados ou que o olhar do narrador obriga a saturar. Embora o sentido da renovação

possível de um sistema à beira da dissipação esteja presente no discurso do narrador, o futuro sente-se como incógnita.

No conto “O padre alentejano”, de *Casos do beco de sardinheiras*, o autor procede de outro modo: pretende, através do padre construído, provocar a desestabilização do próprio sistema religioso que, aos olhos do leitor, acaba por ser sentido como ridículo, caduco e desajustado em relação ao seu tempo. Veja-se como o contador do *caso* penaliza a situação, deixando ver ao leitor como este sistema está esgotado e a necessitar de modificação:

Até que um dia, as seis batas que freqüentavam regularmente a igreja começaram a queixar-se de dores de cabeça. Em pouco, tinham-se-lhes formado, de um e outro lado da testa, umas excrescências duras e rugosas que com o passar dos dias se desenvolveram em cornos retorcidos, muito semelhantes a cornos de carneiro. [...] E então para todos se fez luz: as velhas tinham-lhe crescidos cornos por causa daquela água benta especial que o padre usava e que elas tomavam às carradas. ^[19]

A ironia que o autor usa com mestria, assume, neste como noutros contos uma feição popular que a torna próxima da maledicência e através da qual a subversão é também conseguida.

Em Maria Ondina Braga, o fantástico pode ser correlacionado também com a questão da entropia, ao serviço da motivação ideológica. Da autora selecionamos “A filha do diabo”^[20]. Este

conto, que parte de um intertexto da literatura popular^[21], age na estrutura religiosa, pondo em causa o sistema que a sustenta na medida em que a mundividência religiosa é observada e sentida como opressora e responsável pelo sofrimento da mulher. Utilizando referências várias quer do Livro dos Provérbios (Prov. 5,3), onde se encerra grande parte do vocabulário da sabedoria bíblica e mesmo do Médio oriente Antigo, quer do Evangelho segundo S. Lucas (Lc. 1, 38) ou do livro do Apocalipse, a autora opera uma transformação social que de patriarcal passa a matriarcal. O leitor assiste à construção e/ou constituição da mulher rebelde que ganha autonomia. A rainha permite que outra rainha, Rahiva (note-se a pertinência na seleção do nome), assuma o poder.

O texto é denso em elementos simbólicos que nos remetem para essa mudança necessária pela saturação a que chegou uma cultura que, no entender da autora, tem de ser substituída e por isso o principal motivo deste conto é a transgressão. O conto termina deste modo: “ No adro da igreja, cobras, macacos, bichos imundos a rabiar. Lá dentro, painéis rasgados, vitrais estilhaçados,

e, coisa mais espantosa ainda: o Arcanjo São Miguel a trespassar com a lança um colo de mulher.”^[22]

Muitos outros exemplos poderiam ser apresentados para mostrar como a estratégia fantástica na narrativa se pode articular com a noção de entropia e como essa articulação se torna veículo da ideologia.

Charles Elkins, questionando a matriz cultural do fantástico, observa bem:

The forms of our fantasies are determined by what forms are available in our culture [...] The most appropriate description I have for this social function is fantasy's resistance to the rationalization of everyday life, the reaction to capitalism and the bourgeois culture that is its expression (p. 26-7).^[23]

Do que fica dito, e resgatando a afirmação de Einstein de que uma época é o instrumento da sua pesquisa, os autores portugueses contemporâneos parecem estar atentos à voz da ciência e aproveitam-se dela para fazerem as suas leituras do mundo. O fantástico aparece, pois, como estratégia capaz, pelas suas próprias características internas, de pôr em prática um interessante paralelo entre os mundos representados e as leis que regem a natureza; esse paralelo é articulado com uma questão de fundo que é a questão ideológica. Nessa medida, o fantástico torna-se uma estratégia através da qual os autores põem em causa a ordem estabelecida, antecipando a sua dissipação e anunciando que há outros caminhos para o Mundo.

[1] Ao traçar o perfil da novelística portuguesa contemporânea, Álvaro Manuel Machado salienta que “Se tentássemos determinar uma tendência de escrita comum claramente dominante [...] tal tentativa seria improficua. A não ser que se considere significativa a genérica influência estrangeira predominante numa certa ficção latino-americana contemporânea, do chamado realismo fantástico, via Garcia Marques, Juan Rulfo, Manuel Scorza ou Carlos Fuentes”. In: MACHADO, Álvaro Manuel. *A novelística portuguesa contemporânea*. 2. ed. Lisboa: Biblioteca Breve, 194. v. 14. p. 18. Por seu lado, Alzira Seixo, ao caracterizar também a narrativa contemporânea, afirma: “Em síntese, considero serem os seguintes os traços da ficção portuguesa dos últimos dez anos: [...] uma sedução particular por formas fictivas que justamente atacam a sua organização tradicional de nexos perfeitos e que são o fantástico (e gêneros afins)”. In: SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 64-65.

[2] CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1999. p. 66.

[3] KERMODE, Frank. *A sensibilidade apocalíptica*. Lisboa: Edições Século XXI, 1998. p. 71.

[4] Idem.

[5] Concordamos, pois, com Omar Calabrese quando afirma que “o fantástico já está entre nós, basta apenas levá-lo mais além”. In: CALABRESE. Op. Cit. p. 66.

- [6] Sobre essa questão, veja-se POPPER, Karl R. *Sociedade aberta universo aberto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997; e também uma síntese didática, mas muito esclarecedora em PEIXOTO, José Pinto. *Entropia e ainda entropia*. Faro: textos Escolares Universitários, 1984.
- [7] QUÉFLÉLEC, Lise. Ironie et fantastique chez Pul Féval. *Recherches et Travaux*, n. 41, p. 125-139, 1991.
- [8] SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. Lisboa: Caminho, 1977. p. 23-4.
- [9] _____. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995. p. 102.
- [10] Veja-se a imagem da caixa chinesa de B. McHale que Isabel Pires de Lima usa para ilustrar esse aspecto In: LIMA, Isabel Pires de. Dos anjos da história, em dois romances de José Saramago (*Ensaio sobre a cegueira* e *Todos os nomes*). *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 151/152, p. 415-26, 1999.
- [11] SARAMAGO. Op. Cit. p. 310.
- [12] Id. Ibid. p. 265.
- [13] Sobre o gênese deste livro veja-se TAVARES, José Correia. História de um título. *Jornal de Letras*, p. 30, out. 1992.
- [14] Veja-se Jo 18,36. A edição da *Bíblia Sagrada* é a da Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 3. ed., Lisboa, 1998. A passagem referida encontra-se na página 1837. Na 14. ed., que também consultamos, a tradução foi certamente revista e está registrado “A Minha Realeza” em vez de “O Meu Reino”. Esta passagem na 14. ed. encontra-se em Jo 19,36.
- [15] MELO, João de. *O meu mundo não é deste reino*. 7. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001. p. 32.
- [16] Idem. p. 180.
- [17] Parece pertinente o nesse plano o que afirma Max Milner “Grâce à l’optique fantastique, l’homme moderne déploie à ses propres yeux non seulement il SCfme de ses fantasmes, avec ce qui s’y déroule, mais le mécanisme même par lequel ces fantasmes viennent au jour et les voies par lesquelles ils se transforment en textes, c’est-à-dire en sources de jouissance pour autrui et en objets de culture”. MILNER, Max. *Lafatasme, agorie – Essai sur L’optiquefantasmatique*. Paris: PUF, 1982. p. 38.
- [18] CARVALHO, Mário de. *Contos da sétima esfera*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1990.
- [19] _____. *O caso do beco das sardineiras*. 43 ed. Lisboa: Caminho, 1996. P. 78-80.
- [20] BRAGA, Maria Ondina. A filha do diabo. *O fantástico feminino*. Lisboa: Rolim, [s.d]. p. 105-13.
- [21] Trata-se do conto “A filha do diabo” recolhido em BRAGA, Teófilo. *Contos Tradicionais do povo português*. Lisboa: Texto, 2001. p. 54-6. O autor refere que o conto circulava no Algarve. Conhecemos, no entanto, outra versão com o título “A velha dos sapatos” de natureza muito semelhante e que corre ainda na zona de Guimarães.
- [22] Como se sabe, o arcanjo S. Miguel representa a vitória de Cristo sobre o mal. Neste contexto, esta representação é considerada como “coisa mais espantosa ainda”.
- [23] ELKINS, Charles. An approach to social functions of scienci fiction and fantasy. *The scope of the fantastic-culture, biography, themes, children’s literature*. London: Greenwood Press, 1985. p. 23-33.

A quadra perfeita e o paraíso terrestre no discurso de Simão de Vasconcelos

José Antonio Andrade de Araujo
Universidade Federal Fluminense

No Brasil, durante o período colonial, os jesuítas utilizaram-se da quadra como partido ^[1] arquitetônico. Os componentes funcionais, decorrentes do programa, eram organizados nas laterais da quadra, desde os primeiros tempos dos jesuítas no país, como pode ser comprovado, por exemplo, pela descrição feita pelo padre Manuel da Nóbrega, em carta de 1557, sobre as *repartições* da casa da Bahia concluindo que *tudo isto está em quadra* ^[2]. A disposição usual dos componentes funcionais na quadra seguia a forma documentada por Lúcio Costa:

Um dos ‘quartos’ da quadra era sempre ocupado pela igreja, cujo frontispício, mantido no alinhamento do quarto contíguo, formava com este, em elevação, um plano só, correspondendo ao Colégio uma linha horizontal contínua e ao corpo da igreja um frontão de empena, com a torre servindo de remate à composição. ^[3]

Assim, de norte a sul na colônia portuguesa da América, as construções jesuíticas obedeciam ao modelo tipológico da quadra, isto é, os seus componentes funcionais estavam dispostos nas laterais da quadra, com a igreja ocupando um dos quatro lados. Como exceções a esse modelo temos, possivelmente, apenas três construções: o Seminário de Belém de Cachoeira, na Bahia, construído em 1687; a igreja de São Francisco Xavier, em Niterói/RJ, construída em data posterior a 1666 e anterior a 1696 ^[4]; e talvez ^[5] o Colégio de Campos dos Goytacazes, em Campos dos Goytacazes/RJ, construído em 1692. Nesses três casos a fachada da igreja fica centralizada numa das laterais da quadra e o corpo da igreja praticamente divide a quadra em duas partes, criando dois pátios internos. Essa concepção espacial teve origem na proposta do Pe. Simão de Vasconcelos para o Colégio da Bahia em 1654.

A característica principal dessa tipologia é a simetria, em planta e fachada, e o destaque volumétrico da igreja, centralizada e interiorizada em relação à quadra que a envolve. Em outras palavras, as atividades desenvolvidas nas alas envolvem e circundam a igreja como que *abraçando* o espaço central destinado ao culto, que fica em destaque.

Simão de Vasconcelos, em carta de 1654 dirigida ao padre geral da congregação, defende seu projeto arquitetônico para o Colégio da Bahia, com a proposta de partido inovador, relacionando cinco motivos que justificavam a sua escolha. No segundo motivo apresentado o autor refere-se à implantação, simetria e proporção:

Porque no tal lugar [a igreja] fica mais acomodada assim para o meneio dos Religiosos que a ela vão confessar, dizer missa e visitar o Senhor, por ficar no meio do Colégio, como também para a proporção e formosura de todo o edificio; porque se se fizesse onde antigamente estava determinado, ficava no cabo dele e encantoada em um canto do Terreiro, e por isso menos decente e vistosa. ^[6]

O trecho da carta destaca a importância da simetria para Simão de Vasconcelos, bem como a sua aversão à assimetria. A igreja na lateral da quadra deixa-a “menos decente e vistosa”. Vasconcelos faz referência à organização espacial dos componentes na quadra como *perfeita* como podemos constatar no quarto item:

Porque, fazendo-se no dito sitio fica o Colégio com quadra perfeita de quatro corredores, abraçando no meio a Igreja o corredor da parte do Leste, que é fronteiro à Praça do Terreiro, com que ficará todo o edificio não só mais vistoso, mas muito mais capaz para recolher maior número de religiosos, que necessariamente se hão-de juntar pelo tempo adiante neste Colégio, por ser a cabeça da Província e o principal seminário de criação dos sujeitos para ela e para os demais Colégios, que vão crescendo em número com as novas fundações e missão do Maranhão.

E é tão necessário acrescentar-se o Colégio que algumas vezes estão de três em três os Religiosos em um só cubículo, como na verdade ao presente estão em alguns, e havendo este aperto, estando ainda em pé o corredor, que de todo se há-de desfazer, para se fazer a Igreja segundo a traça antiga, para se não tornar a fazer, bem se deixa ver quão apertado ficará o Colégio se se fizer a Igreja no tal sitio. Porém fazendo-se a Igreja no meio do Pátio, como agora se intenta, há lugar de se estender mais o Colégio para a parte Sul, formando novo pátio entre a Igreja e o corredor, que depois se há-de fazer, para recolher no meio a dita Igreja; no qual corredor se podem fazer 20 ou mais cubículos, assim em cima como por baixo, com alguns mais, da parte do mar, no que se lhe acrescentar, para fazer a quadra perfeita, como tudo se vê da planta que com esta vai.

E nas duas partes do corredor, que abraçam a Igreja, fronteiro ao Terreiro. ^[7] [grifos nosso]

Quando escreveu a carta, em 1654, Simão de Vasconcelos era Vice-Reitor do Colégio da Bahia, cujo Reitor, Pe. Belchior Pires, era contrário à proposta da *quadra perfeita*, e que

Vasconcelos rebate dizendo que “o padre é muito amador da antiguidade ainda que esta às vezes não pareça tão acertada”^[8], concluindo:

Acrescentou-se para prova de que fica a Igreja melhorada, metendo-se no pátio grande, o fabricar-se agora comumente em Portugal, nesta forma, toda a fábrika suntuosa como é a de Santo Antão, Coimbra, São Bento de Lisboa, e outras muitas, que se fazem à moderna. E nem com a Igreja se meter no meio do corredor fronteiro ao Terreiro acresce mais a obra, porque este corredor necessariamente se há-de fazer no sítio da Igreja velha, e só se divide em duas partes, para recolher a Igreja nova no meio, o comprimento que tem a Igreja velha, e assim só se vem a fazer por partes o que se havia de fazer em um todo.^[9] [grifo nosso]

A proposta *moderna* de Simão de Vasconcelos, com o partido simétrico e a igreja centralizada, busca superar a forma antiga, inspirada na assimetria medieval, criando com a redistribuição dos componentes funcionais da quadra *um todo* simétrico e proporcional. A atitude de Simão de Vasconcelos construindo a unidade espacial simétrica e proporcional a partir de um partido inspirado no mundo medieval e constituído por componentes agregados e, originalmente, assimétricos, confirma que “esta é uma atitude fundamental da arte barroca. Um conflito de forças antagônicas mesclando-se numa unidade subjetiva, e assim resolvida”.^[10] A criação de um espaço em profundidade na quadra assim como a unidade do conjunto indicam, também, a superação do estilo expressivo arquitetônico dominante, pré-barroco, pelo estilo barroco no qual “surtem aquelas grandes composições unitárias, em profundidade, nas quais setores inteiros de espaços renunciam à sua autonomia em favor de um novo efeito global”.^[11]

Simão de Vasconcelos nasceu cerca de 1596, na cidade do Porto, vindo para o Brasil com seus familiares ainda adolescente. Em 1615 entrou na Companhia de Jesus, onde obteve, posteriormente, o título de Mestre em Artes. Na Companhia atuou como Professor de Humanidades, de Teologia Especulativa e Moral, além de conhecer a língua indígena (brasílica). Na sua carreira assumiu os mais diversos cargos na Companhia, tendo sido Vice-Reitor do Colégio da Bahia e Reitor do Colégio do Rio de Janeiro, Provincial (1655) e Procurador da Província em Roma, em 1662. Participou da Embaixada da Restauração, junto com o Pe. Antonio

Vieira, em Portugal, em 1641. Segundo Serafim Leite “teve considerável influência no Brasil do seu tempo, dentro e fora da Companhia”. Faleceu no Rio de Janeiro em 29 de Setembro de 1671.

[\[12\]](#)

A obra publicada de Simão de Vasconcelos consiste na *Vida do P. João de Almeida* (1658), na *Crônica da Companhia de Jesus* (1663), que inclui os dois livros das *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil* e a primeira publicação do poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria*, de José de Anchieta, nas *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil* (1668), e na *Vida do Venerável Padre José de Anchieta* (1672).

[\[13\]](#)

Três livros de Simão de Vasconcelos cobrem, com sobreposições, os primeiros cem anos da Companhia de Jesus no Brasil: a *Crônica da Companhia de Jesus* cobre o período de 1549 a 1570, com a vida do Padre Manuel da Nóbrega; a *Vida do Venerável Padre José de Anchieta* cobre o espaço de tempo que vai de 1551 até 1597; e, finalmente, a *Vida do P. João de Almeida*, o período entre 1592 e 1653. Dessa forma, Simão de Vasconcelos resgata a História da Companhia de Jesus no Brasil de 1549 até 1653, através da biografia de três de seus ilustres membros.

A *Crônica da Companhia de Jesus* é precedida, como vimos, pelos dois livros das *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil* que tratam do descobrimento do Brasil, da descrição da terra e dos habitantes, e a “resolução de algumas dúvidas curiosas” como a origem dos índios, sua nação, cor, língua, costumes e religião. A maior parte do segundo livro das *Notícias* é dedicada à demonstração de que o Paraíso localizava-se no Brasil. Por esse motivo, o texto é censurado e os poucos exemplares da *Crônica* que já haviam sido impressos e distribuídos, são recolhidos para a supressão dos sete últimos parágrafos. Apesar disso, as *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil* foram publicadas, independentemente da *Crônica*, posteriormente, em 1668. No prefácio dessa edição, o autor informava que a impressão se “faz separada da Crônica para fazer o Brasil mais conhecido”.

[\[14\]](#)

O “fazer o Brasil mais conhecido” através da disseminação do seu discurso, tem como consequência fazer mais conhecidas algumas das teses de Simão de Vasconcelos sobre o Novo Mundo e seus habitantes, numa época que esse Mundo já não era tão novo, pois já fora descoberto há mais de cento e cinquenta anos. Apesar disso, as *Notícias* apresentam, como veremos, características inovadoras no discurso sobre o espaço no período colonial.

Se considerarmos o discurso, sob o enfoque dialógico de Mikhail Bakhtin (1999), temos que há sempre na sua enunciação um destinatário – o ouvinte ou leitor – e “mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social a que pertence o locutor”.^[15] Nesse sentido, o discurso de Vasconcelos nas *Notícias* oferece material para o resgate não só das características desse diálogo mas, principalmente, dos valores que nortearam sua elaboração, porque entendemos, tal como Luis Filipe Ribeiro, que a construção do discurso se dá através de operações de seleção e combinação cujo resultado “é um complexo sistema de escolhas orientadas por algum tipo de valor”.^[16]

Num dos poucos estudos sobre as *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil* Silvio Castro destaca a presença de “uma linguagem típica da cultura barroca, construída principalmente a partir de um expressionismo de forte natureza plástica – no qual porém não é possível ignorar certos exageros ligados à ênfase”.^[17] Além disso, as informações encontradas no

texto tipicamente seiscentista, nos fornecem vasto material sobre a imposição cultural do jesuíta culto na sua atividade em terras americanas, bem como nos permitem de estabelecer parâmetros de comparações com outros textos clássicos de autores anteriores a Simão de Vasconcelos, desde Pero Vaz de Caminha, Gabriel Soares de Sousa, Gândavo, até Cardim, Jean de Léry e outros que se empenham em observações da mesma natureza cultural.^[18]

Dentre as diversas observações sobre a terra do Brasil, realizadas por Vasconcelos e por aqueles que o precederam, destacamos aquelas que se referem à imagem espacial do território, ou

seja, à sua forma e limites. Vasconcelos apresenta nas Notícias a terra do Brasil segundo uma forma geométrica: “Sua forma é triangular.”^[19]

Uma forma semelhante àquela que Pero de Magalhães Gândavo, na *História da Província de Santa Cruz*, publicada em 1576, apresentava como “à maneira de uma harpa”^[20]. Esse desenho do espaço territorial do Brasil, como uma “figura de uma harpa”^[21], é reforçado por frei Vicente do Salvador na sua *História do Brasil: 1500-1627*.

Os limites do território do Brasil, na sua parte interior conhecida como sertão, tinham contornos imprecisos nessa época colonial, como podemos constatar na conhecida e injusta crítica do frei Vicente do Salvador, na mesma *História*: “da largura que a terra do Brasil tem para o sertão não trato, porque até agora não houve quem a andasse por negligência dos portugueses, que, sendo grandes conquistadores de terras, não se aproveitam delas, mas contentam-se de as andar arranhando ao longo do mar como caranguejos”.^[22]

Nos séculos XVI e XVII o interior do Brasil era um espaço a ser mapeado e, por esse motivo, um espaço sujeito a idealizações e construções imaginárias. Nesse sentido, na *Relação da Província do Brasil*, de 1610, o Pe. Jácome Monteiro diz que o rio Amazonas “tem seu nascimento na mesma alagoa que o rio da Prata e S. Francisco”.^[23] Da mesma forma, Ambrósio Fernandes Brandão, nos *Diálogos das grandezas do Brasil*, de 1618, publicado apenas no século XX, apresenta Brandônio respondendo a Alviano sobre a origem do rio Amazonas dizendo que “os naturais da terra querem que o tenha de uma lagoa que dizem estar no meio do sertão, de onde nascem os demais rios reais e caudalosos, que sabemos por toda esta costa do Brasil”^[24], mas que ele não acreditava porque conheceu um homem nobre e rico do Peru, que fugindo de Lima desceu um rio e chegou ao Amazonas.

Vasconcelos, por outro lado, não só acredita na origem comum dos dois grandes rios, o Amazonas e o Prata, como constrói com eles os limites físicos do território do Brasil, isolando-o das possessões espanholas:

Estes dois rios, o das Amazonas, e o da Prata, princípio, e fim desta costa, são dois portentos da natureza, que não é justo se passem em silêncio. São como duas chaves de prata, ou de ouro, que fecham a terra do Brasil. Ou são como duas colunas de liquido cristal, que a demarcam entre nós e Castela, não só por parte do marítimo, mas também do terreno. Podem também chamar-se dois gigantes, que a defendem, e demarcam em comprimento, e circuito, como veremos. Porque é cousa averiguada, e praticada entre os naturais do interior do sertão que estes dois rios, não somente presidem ao mar com a vastidão de seus corpos, e bocas; mas também com a extensão de seus braços abarcam a circunferência toda da terra do Brasil, fazendo nela por uma parte um semicírculo de mais de mil e quinhentas léguas; e por outra mais ao largo, outro, de mais de duas mil, com tão desusadas maravilhas, como logo veremos . ^[25]

No discurso de Vasconcelos os dois grandes rios, Amazonas e Prata, nascem numa grande lagoa “nas vertentes das grandes serras do Chile e Peru” onde se “formam os braços daqueles grossos corpos; o direito, ao das Alamazonas para a banda do norte; o esquerdo, ao da Prata para a banda do sul; e que com estes abarcam, e torneiam todo o sertão do Brasil”. ^[26] Os dois rios determinam um limite territorial que, como fronteiras, são “os defensores, e como chaves, e balizas de todo este Estado”. ^[27]

Vasconcelos amplia de forma generosa o território do Brasil que passa a ter o seu interior, o sertão, delimitado pelos dois grandes rios que “abarcam e torneiam todo o sertão do Brasil”. Esses rios “fecham a terra do Brasil” como “defensores” e “demarcam entre nós e Castela”, criando assim uma fronteira que estabelece, possivelmente pela primeira vez, o contorno do território do Brasil no discurso espacial barroco.

Nas *Notícias*, Vasconcelos rebate o que chama de calúnias sobre o Novo Mundo: a impossibilidade de vida na zona tórrida e a ausência de céu sobre essa região. Ao refutar a calúnia da ausência de céu sobre a América, Vasconcelos prepara o caminho para lançar sua tese sobre a localização do Paraíso Terrestre no território do Brasil. Uma tese que só teria valor se o território

do Brasil estivesse sob o mesmo céu criado por Deus quando da criação do mundo. A hipótese demonstrada por Vasconcelos ao longo de 60 parágrafos das *Notícias* é de que a terra do Brasil é boa, isto é, ela tem a mesma propriedade da terra criada por Deus como o Paraíso. Recorrendo ao Gênesis o autor apresenta as quatro propriedades que fazem com que uma terra possa receber o nome de boa:

A primeira é: Que se vista de verde [Gn 1:11] ^[28]: a saber, de erva, pastos, e arvoredos de vários gêneros. A segunda: Que goze de bom clima, de boas influências do Céu, do sol, lua e estrelas [Gn 1:14-18]. Terceira: que sejam suas águas abundantes de peixes, e seus ares abundantes de aves [Gn 1:20-21]. Quarta: que produza todos os gêneros de animais, e bestas da terra [Gn 1:24-25] ^[29].

A *Crônica da Companhia de Jesus* já estava sendo impressa, com alguns exemplares prontos quando veio a ordem de recolhê-los pois o texto havia sido censurado. As *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil* tinham no segundo livro 111 parágrafos. A censura suprimiu os seis últimos parágrafos e reformulou o parágrafo 105 que passou a ser o último. Os sete últimos parágrafos chegaram aos nossos dias graças a um dos conselheiros que ao analisar o trabalho transcreveu-os no seu parecer, tendo sido publicados por Sérgio Buarque de Holanda, em anexo, a partir da terceira edição (1977), de *Visão do Paraíso*. Na versão publicada após a censura, Vasconcelos diz que “poderíamos fazer comparação, ou semelhança, de alguma parte sua, com aquele paraíso ^[30] da terra, em que Deus Nosso Senhor, como em jardim, pôs a nosso primeiro pai Adão [...]” ^[31]. Por outro lado, nos parágrafos suprimidos o autor conclui que o Paraíso “[...] não está na parte que responde a África ou Ásia, é força que diga que está na América: Está em uma das três partes: não na da África, ou Ásia, logo na da América” ^[32].

O texto da carta de Simão de Vasconcelos, de 1654, onde ele defende o partido da *quadra perfeita* para o Colégio da Bahia, e o texto das *Notícias curiosas e necessárias das coisas do Brasil*, de 1663, no qual faz a defesa da bondade da terra do Brasil, apresentam semelhança na sua perspectiva espacial. Em outras palavras, a imagem da *quadra perfeita*, onde o colégio abraça a igreja, e a imagem do território do Brasil, abraçado e envolvido pelos rios Amazonas e Prata,

são imagens semelhantes e consequência de uma busca por uma unidade espacial típica do barroco. Uma imagem cujas qualidades são exageradas através da ênfase, decorrente da atitude estética do autor que vê a terra do Brasil dotada da mesma qualidade da terra criada por Deus no início dos tempos, um território perfeito, o Paraíso Terrestre.

1 Partido arquitetônico pode ser definido como a forma predominante da obra arquitetônica.

2. LEITE, Serafin. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v. 1. p. 50 (Edição fac-símile da publicação original de 1938-1995.)

[3] COSTA, Lúcio. *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*. [s. L.]: FAU / USP; MEC / IPHAN, 1978. p. 27-9.

[4] ARAUJO, José Antonio Andrade de. *A quadra perfeita: um estudo sobre a arquitetura rural jesuítica*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte. UFF, 2000.

[5] Segundo Antogui Barroso March (1988) e Cláudia Nóbrega Baroncini (1993) a construção teria um segundo pátio interno e as alas que o formavam teriam sido demolidas.

[6] LEITE, op. cit. V. 5. p. 108.

[7] Id. Ibid. v. 5. p. 108-9

[8] Id. Ibid. v. 5. p. 110.

[9] Id. Ibid. v. 5. p. 111.

[10] PANOFSKY, Erwin. What is baroque? In: _____. *There essays on style*. Cambridge: MIT Press, 1995. p. 51

[11] WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 2. ed. São Paulo: Martins fontes, 1989. p. 203.

[12] LEITE. Op. Cit. v. 9. p. 173-4.

[13] Id. Ibid. v. 9. p. 174-8.

[14] Id. Ibid. v. 9. 0. 176.

[15] BAKHTIN, Mikhail (Volochnikov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9. ed. São Paulo: HUCITEC, 1999. p. 112.

[16] RIBEIRO, Luis Felipe. O fetiche do texto e a história. In: _____. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EDUFF, 1996. p. 42.

[17] CASTRO, Silvio. As notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil de Simão de Vasconcelos, *Studi di letteratura spano-americana*. n. 15-16, Milão, 1983. p. 69.

[18] Id. Ibid. p. 67-8.

[19] VASCONCELOS, Simão de. *Crônica da Companhia de Jesus*. 3. ed. Petrópolis: Vozes / INL, 1997. v. 1. p. 60.

[20] GÂNDAMO, Pero Magalhães. *História da província de Santa Cruz*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1980. p. 81.

[21] SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil: 1500-1627*. 7. ed. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1982. p. 59.

[22] Id. Ibid. p. 59.

- [23] MONTEIRO, Jácome. Relação da província do Brasil, 1610. In: LEITE, Serafin. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. v. 8. p. 394.
- [24] BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogos da grandeza do Brasil*. 3. ed. Ed. Recife: FUNDAJ, Massangana, 1997. p. 17.
- [25] VASCONCELOS, op. cit. v. 1. p. 61.
- [26] Id. Ibid. v. 1. p. 63.
- [27] Id. Ibid. v. 1. p. 67.
- [28] Nas referências à Bíblia Sagrada são indicados, entre colchetes, o livro, capítulo e versículo (s).
- [29] Id. Ibid. v. 1. p. 144.
- [30] Observe-se que nesse trecho, dessa edição, a palavra paraíso está grafada em minúscula em oposição a maioria das outras vezes quando aparece em maiúscula.
- [31] Id. Ibid. v. 1. p. 166.
- [32] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1944. p. 365.

A moral na época vicentina

José Alberto Lopes da Silva
Universidade Interamericana de Porto Rico

A época em que viveu Gil Vicente tinha elementos de grande beleza. Era certamente uma época cheia dos contrastes próprios do outono medieval.

A vida da cristandade está penetrada e completamente saturada de representações religiosas em todos os seus aspectos. Não há coisa nem acção que não sejam postas continuamente em relação com Cristo e com a fé. Tudo se dirige a uma interpretação religiosa de todas as coisas ^[1].

A linha de separação entre o sagrado e o profano era tão fina, que a profanação do espaço sagrado passou a ser quase normal. A diversão do povo passa permanentemente pelo calendário litúrgico, transformando as festividades religiosas em momentos de grande licenciosidade, porque vão à igreja não só para orar mas também para fazer ostentação.

As freqüentes peregrinações eram também uma boa oportunidade para a diversão, como ^[2] pode ver-se nas personagens de Marta e Branca, em *Romagem d'Aggravados* (186d). Apesar de tudo, devemos entender esta situação mais como fruto de um excesso de familiaridade com o sagrado que como profanação da fé tal e como hoje a entendemos. A piedade e a cortesia próprias desses tempos misturavam-se freqüentemente com formas que hoje reconhecemos como mau-gosto, mas o povo aceitava-as como parte do jogo cômico-erótico que tanto gostava numa época caracterizada por uma imagem idílica da vida. A écloga, mais que uma descrição realista da vida pastoril, desenvolveu-se e se transformou para chegar a representar a imitação da própria vida. São bons exemplos desta situação as obras dos primeiros dramaturgos peninsulares: Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente e Torres Naharro. Recorrem ao disfarce pastoril para obterem todo o tipo de diversão. Por outro lado, tinha-se perdido já a segurança do dogma, o que até então tinha caracterizado a alma religiosa medieval. Mistura-se o religioso e o profano. As coisas sagradas fazem-se demasiado comuns para que possam observar-se com atenção. Confundem-se sacramentos com sacramentais. Esta proximidade, que às vezes é uma perfeita amálgama, leva à irreverência na prática religiosa:

As festividades mais santas, a própria noite de Natal, passam-se no meio da maior licenciosidade, jogando às cartas, maldizendo e mantendo conversas impúdicas. [...] nas vigílias dos dias de festa baila-se nas próprias igrejas, ao compasso de licenciosas canções. Os sacerdotes dão o exemplo porque as passam jogando aos dados e maldizendo ^[3].

Não surpreende pois, que um dos diabos de Gil Vicente diga: “E trago d’Andaluzia / naypes com que os sacerdotes / arreneguem cada día / e joguem até os pellotes” (afi33a-b). Exagera-se o culto aos santos e às relíquias, sobretudo dos mártires. A teologia da época atribuía ao martírio a salvação. Era a única situação em que se podia prever o destino do morto. Os cavaleiros do *Auto da barca do inferno* salvam-se porque foram martirizados em defesa da sua fé e da sua Igreja. (49c)

Apesar desta proximidade com a Igreja, há um confessado desprezo pelo clero. Levado ao extremo, o desprezo transforma-se em ódio, que os tabus alimentam e os pregadores exploram como isca para captar a atenção do seu público. Esta realidade era plenamente vivida na península e:

Jamais terão par na literatura, a visão, ou como então soía dizer-se, a “atalaya” poética da vida portuguesa e espanhola, que, em perspectiva audaz e generosa, abarcava o divino e o vulgar, o santo e o perverso, o heróico e o pusilânime, o sábio e o néscio, o sublime e o banal, numa palavra, todo o claro-escuro da humanidade e todo o crepuscular da realidade ^[4].

Talvez as pessoas se sentissem enfastiadas de tantas cores e pela rápida transformação social, mas nessa transição a fé religiosa transforma-se na “porta principal por onde entrava na poesia hispânica não só um realismo crédulo de agiologias e mitologias louças, ingênuas, comovedoras e humorísticas, como também um realismo dinâmico e extravagante” [5].

Estava a nascer rapidamente uma nova era científica. Mais que uma transição, era uma verdadeira revolução que tinha caudilhos científicos da estatura de Copérnico, Kepler, Galileu e Cartésio. Neste ambiente é que o gênio espanhol e português fez brotar do seu realismo religioso a mais grandiosa poesia, em perfeita simultaneidade histórica. É difícil conceber contraste mais flagrante. Este gênio é tão realista e tão medieval que a crítica à realidade socio-religiosa aparecia com uma rara frequência nos escritos da época. A religião inunda totalmente a vida das pessoas do crepúsculo medieval. O medo ao diabo e às bruxas leva o povo a armar-se de relíquias e orações. A presença de diabos e bruxas na obra vicentina é testemunha deste medo ancestral ao mais além.

Reforma da Igreja

A época vicentina ficou famosa, entre outras coisas, pela Reforma. Este movimento é o ponto de chegada logo de um largo processo de crítica interna em muitas frentes. Era bastante generalizada a idéia de que a Igreja andava mal e necessitava uma profunda limpeza reformadora. Mas os ventos reformadores têm soprado em todas as épocas, com resultados nem sempre alentadores nem para os reformadores nem para a Igreja. No século XIV, John Wiclif ataca os abusos de Roma e a depravação do clero. Um pouco mais tarde, Johannes Huss faz pública a mesma crítica. As conseqüências não se fazem esperar: em 1411 é excomungado e queimado em 1415. O dominicano Savonarola (1452-1498) acabará também excomungado e queimado. A sua linguagem crítica é forte e direta:

Acerca-te, igreja infame, e escuta o que o Senhor te diz: Dei-te belos trajes e tu usaste-os para cobrir os ídolos, vasos preciosos, e exaltado tu orgulho com eles. Profanaste os meus sacramentos com a tua simonia e a luxúria fez de ti uma mulher pública, desfigurada. E nem sequer te envergonhas dos teus pecados! Ah, filha do pecado. Sentada sobre o trono de Salomão, faz sinal aos que passam. O que tenha dinheiro, entre na sua casa e sirva-se dela como queira; mas o que pretenda o bem, será lançado fora [6].

É certo que muitas destas críticas vêm de reconhecidos reformadores que logo abandonam a Igreja. Na época vicentina: *Elogio da locura* (1511), no qual Erasmo ataca entre muitas outras coisas, a superstição e as leis piedosas, as sutilezas da lógica formal, os maus costumes do clero e a sua ignorância; e as 95 teses de Lutero, divulgadas em Wittemberg em 1517, nas quais o autor põe em claro as suas universalmente conhecidas críticas a Roma.

Mas as mesmas críticas vêm também do interior da Igreja. Em 1516, Tomas Moro publica a sua *Utopia*, uma obra que fala duma terra onde se elege o rei e os padres e onde a propriedade é comum e a lei é o Evangelho. O papa Urbano VI inicia um movimento reformador, mas opõem-se-lhe os cardeais porque não querem perder os seus privilégios. Esta pugna interna levará incluso ao Cisma. Ontem como hoje, os que detentam o poder não estão interessados em reformas que os privem dos privilégios que esse poder lhes proporciona.

No caso da crítica reformadora de Gil Vicente, em todas as proibições da Inquisição não encontramos uma só que tenha que ver com heresias, mas sim com a moral desde o ponto de vista do inquisidor. Na prática, Gil Vicente é castigado pela crítica, às vezes sem compaixão, contra o formalismo religioso, a imoralidade do clero, a hipocrisia social e religiosa da época. Como sempre acontece, os visados pela crítica — muitos deles com poder — reaccionam violentamente. O poder civil, por razões económicas e políticas, acusa-o de plágio; e o religioso, dificulta a publicação da sua obra.

O poeta estava muito consciente desta situação e dos perigos que engendraria a publicação das suas obras e assim o confessa a D. João III: “por escusar estas batalhas e por

outros respeytos, estava sem propósito de empimir minhas obras, se Vossa Alteza mo nam mandara”.

Coisas mais violentas disseram pessoas com poder dentro da Igreja. John Butzbach: “vestem-se da melhor fazenda inglesa; as mãos, cheias de preciosos anéis, apoiam-se altivamente sobre as ancas. [...] Têm habitações esplêndidas; no meio de grandes banquetes, entregam-se a orgias. A isto se destinam as ofrendas dos piedosos: a banhos, cavalos, cães, falcões para a caça”

. Ao ser eleito, Paulo III rodeou-se de cardeais cultos e acabaria por ter a honra de ser o Papa do Concílio de Trento. No entanto, também ele não era propriamente um modelo de virtude. É irmão de Júlia, o grande amor de Alexandre Bórgia, quem o fez cardeal. E como se não bastasse esta circunstância, reconheceu publicamente ser o pai de três filhos, situação pouco propícia para promover uma verdadeira reforma.

Grande parte do dinheiro dilapidado pelo papado chegava às arcas romanas através da venda de indulgências . Considerando a grande devoção medieval às almas do purgatório que sofriam até à sua completa purificação, entende-se que os cristãos gastassem tanto dinheiro em indulgências para sua remissão. Uma publicidade muito gráfica dos vendedores de indulgências garantia que ao entrar o dinheiro na caixa, saía a alma do purgatório.

Os altos dirigentes da Igreja consideravam-se também altos dirigentes da política do seu estado de origem, e isso explica por que três cardeais, dois arcebispos e cinco bispos pertenciam ao Estado Maior de Luís XII durante as guerras de Itália. Isto permite-nos entender melhor a

figura de Frei Paço, em *Romagem d'Aggravados*, como símbolo dos clérigos da corte , “porque muyto bem parece / ao Paço trazer espada” (183f). Mas os clérigos dessa época não escandalizavam só pela sua participação em atividades militares e políticas. Em muitos casos, as suas atividades pessoais também deixavam muito a desejar, como o prova o caso do bispo de Liège, Henrique de Gueldre. Ordenado bispo aos dezenove anos, foi criticado pelo papa Gregório X porque, entre outras coisas, proclamava publicamente ter engendrado catorze filhos em vinte e

dois meses . Mas Leão X parece não ser tão crítico como Gregório X e nomeia o Cardeal Wolsey como Legado vitalício em Inglaterra para lidar com a crise da Igreja inglesa, em 1518. Wolsey vive num grande palácio rodeado de 800 criados, uma concubina e vários filhos, a quem concede todos os benefícios ao seu alcance.

Tem-se pretendido justificar a atitude destes jerarcas dizendo que eram príncipes da corte romana e atuavam como os príncipes dos outros estados políticos. Efetivamente, a Santa Sé considerava-se a cabeça de um reino, superior incluso aos demais porque era árbitro de todos os outros. As atividades da corte romana e dos seus jerarcas se justificariam então à luz desta concepção. Não obstante, grande número de críticos não apóia esta teoria e apresenta uma concepção muito distinta e muito mais evangélica sobre o que devia ser a cabeça visível do Corpo Místico, sendo embora a sede de um estado político.

Tratados de moral

Pela importância do pecado e suas conseqüências, nada mais natural que o realce dado aos tratados e manuais de confissão, os quais funcionavam também como manuais de teologia moral para os fiéis, e códigos de moral para os confessores. Desse arsenal catequético, pelo pragmático da sua concepção, tive a oportunidade de analisar cinco deles: *Libro de las confesiones*, de Martín

Perez ; *Tratado de casos de consciência*, de Antonio de Córdoba ; *Espelho da consciência*,

de Juan Baptista Viñones ; *Tratado de confissom*, de autor desconhecido — provavelmente o primeiro livro impresso em Portugal e escrito em português — e *Norte dos Estados*, de Fr.

Francisco de Ossuna . Na sua maioria estavam estruturados como os códigos civis, com

divisões e subdivisões. Continham definições, listas de pecados com as suas respectivas penitências e a metodologia da confissão.

Viñones chama à sua obra *Espelho* e não tratado, porque “el espejo es claro: y es ordenado para que sea vista en el qualquier mǎzilla corporal que en la haz oviere”(IVv). Os tratadistas medievais entendiam que entre os cristãos a esfera temporal dominava a espiritual e que, para tirar proveito da Igreja, muitos se encostavam ao poder secular:

E esto assi he que os príncipes e reis da terra fornicarõ cõ a sãcta eigreja porque agora nõ acharas beneficio que bom seja que se de salvante per mãos dos reis e príncipes da terra por que aqueles que os servem pagãnos co as eigrejas e a huns dã bispados e a outros abadias e asi ao tempo dagora quem quiser aver beneficio na eigreja de Deus sirva aos senhores temporaes ca doutra guisa nõ no pode haver (TC, 226).

Mas segundo o autor do tratado, a culpa é dos pastores que se vendem ao poder temporal abandonando as suas ovelhas:

[...] agora nõ acharas pastor verdadeiro que verdadeiramente reja a eigreja de Jhesus Christo nem quem ponha a alma polas suas ovelhas pouco se curam de fazer como diz o evāgelho mas sã assi soldadeiros que nõ teem mentes se nõ a soldada e ainda que vejã que o lobo leva as ovelhas pouco se curam se nom tã solamente fiquelhes a laã a eles e os queiijos e cõ a sãcta vara que teem ha aazo de aver as cousas temporaes avõdosa mente e das spirutuaes nõ hã cuidado [...] e ainda o peor que he que se algumas das ovelhas querem fugir pela graça de Deus da boca do lobo e eles a empuxã de si e lhes dã tal aazo e colhem co ela que se torne pera as outras, e assi a as vezes contece que moor dano fazem eles na eigreja de Deus que ajuda. (TC, 226-7).

Sexualidade

Para aclarar a concepção moral tão centrada na esfera sexual, é conveniente ter em conta que a regulamentação da sexualidade está condicionada pelo tempo e a cultura, e é em relação a eles que devemos estudá-la. A regulamentação social do comportamento sexual é uma das mais importantes realizações culturais. Em todas as sociedades aparece marcada com o que para cada uma delas é o absoluto: “segundo a vontade de Deus”, “de acordo com a natureza”, porque as normas sexuais *per se* não aparecem normalmente como consequência direta de exigências biológicas, mas sim de restrições sociais aplicadas à atividade sexual. Partindo desta plataforma, havia necessidade de definir com enorme precisão os termos utilizados nas normas que passaria a apresentar aos confessores e penitentes: “Fornicio simplez he com molher solteira. Adulterio he com molher casada. Incesto he com parenta. Sodemitico he contra natura. Scripto he com molher virgem. Recos he forzar molher virgem.” (TC, 193).

Os tratados geralmente apresentam longos e detalhados questionários que o confessor deveria fazer ao penitente sobre três áreas: os sete pecados mortais, os cinco sentidos e os dez mandamentos. Em cada uma se exploravam distintos tipos de pecado: “se fornigou com manceba solteira se com casada. Se conrompereo virgem. [...] Se per algum modo cometeo luxuria contra natura. [...] Se pecou com suas parentas” (TC, 183). As perguntas, bem precisas, cobrem áreas que ainda incluem os manuais de moral atuais, mas cobrem também outras que hoje surpreendem. Resulta difícil entender a razão de algumas perguntas do confessor para saber se as relações sexuais pecaminosas se realizaram entre pessoas nuas; se a mulher era formosa ou feia; ou se se realizaram em jejum ou depois de comer (TC, 185). No mesmo manual a seção mais longa é a dedicada a informar “em que guisa se deve dar a peedença dos pecados de luxuria”: Pecar “com virgem ou com viuva he pecado mui danoso. [...] Deve a jejuar dezoito anos” (TC, 190-1). “Se he solteira e nõ viuva he menos agravado o pecado que cõ viuva” (TC, 225). As penitências relacionadas com os pecados deste foro eram verdadeiramente pesadas e às vezes raras: o bestialismo recebe vinte e quatro quaresmas de penitência se um homem pratica sodomia com besta macho; e o mesmo número de quaresmas mas com mais jejum, se a pratica com besta fêmea. Curiosamente, as relações de homem com besta fêmea só recebem sete quaresmas; enquanto que a mulher que se sujeita a besta recebe catorze.

A homossexualidade é também fortemente penitenciada: homem que pratica sodomia com outro, vinte e uma quaresmas para o ativo; vinte e oito para o passivo. A sodomia sempre tinha

[17]
sido condenada, como podemos ver em S. Paulo [17]. Ossuna é radical e afirma que não só é pecado “Conhecer as suas mulheres pelo vaso do esterco” mas também que “menos pecado seria matar o seu marido que consentir” (LVII). Partindo da concepção de que as relações sexuais têm como meta a procriação, pode-se entender a gravidade da sodomia, não só para a Igreja, mas também para as leis civis. O grande peso das penitências e penas que lhe estavam relacionadas justificavam-se porque “não somente por ele é feita ofensa ao criador da natureza, que é Deus, mas mais ainda se pode dizer que toda a natureza criada [...] é grandemente ofendida. E [...] tão grande é o seu aborrecimiento que o ar não o pode sofrer, mas naturalmente é corrompido e perde a sua natural virtude” [18].

A “corrupção do ar” era a “causa natural” mais invocada para explicar a peste. Tudo aquilo que pudesse contribuir para a sua corrupção, era responsável pelas suas terríveis conseqüências. A partir de 1555 o Inquisidor-Geral manda instaurar processos a todos aqueles que tenham sido acusados do “crime nefasto de sodomia e contra natura”. A homossexualidade feminina, porém, é tratada com certa benevolência: a mulher ativa recebe só sete quaresmas, e cinco a passiva. Podemos encontrar várias razões para esta tolerância: a menor importância social da mulher leva a que todas as suas atividades sejam mais ignoradas, incluindo a atividade sexual; menor incidência de práticas homossexuais entre as mulheres; mais discrição e menos probabilidade de violência; desconhecimento da sexualidade feminina por parte do legislador que habitualmente é um homem; em geral não prejudicava o matrimônio nem a sua manutenção; menos grave porque não leva à perda de sêmen. Até o século XVI pensava-se que só o sêmen continha o princípio da vida. A mulher tinha só a função de receptáculo onde germina e se desenvolve a semente.

O incesto é fortemente penalizado com vinte e um anos de jejum. Como medida de comparação observemos que o homicídio simples e voluntário, é punido só com sete quaresmas.

A prostituição era relativamente tolerada, segundo o tratamento que recebe nos manuais. Muitos pensavam que esta prática nem sequer era pecado. Além de não cair sob o braço da Inquisição, era considerada como fornicção simples, um pecado não demasiado grave se não tinha agravantes. Considerava-se agravante que a prostituta fosse uma mulher desconhecida, porque aumentava o risco de cometer incesto ou fornicção com mulher não cristã: “casadas ou solteiras este pecado he muito grave e especialmente se ela he estranha ca por ventura será sua parenta ou sua cunhada ou moura ou judia” (TC, 191).

Duas razões podem explicar este tratamento tão benévolo em relação à prostituição: primeiro, porque cerca de vinte por cento da população estava relacionada com a expansão marítima e suas conseqüências: muitos homens embarcados, mortos e desaparecidos; muitos estrangeiros residentes ou em trânsito. E depois, a grande limitação à atividade sexual lícita entre esposos, que só podia dar-se “con entençõ de fazer filhos ou se lho ella demãda” (TC, 184,192-3,225); exceto em dias santificados ou de jejum (TC, 12 e 25) e quando a mulher estiver menstruada (TC, 204) ou grávida (TC, 225). Se subtraímos aos dias do ano os 53 de jejum, 93 santificados e cerca de 60 relacionados com a menstruação, o casal tinha cerca de 159 dias disponíveis, ou seja, um 43,5% dos dias do ano. Mas se a mulher ficava grávida, situação normal numa época que apresentava a procriação como o fim primário das relações sexuais — então perdiam-se outros 130 dias (nove meses de gravidez e um de puerpério), ficando disponíveis para

[19]
as relações matrimoniais lícitas, cerca de 30 dias por ano [19]. Também devemos ter em conta, para entender a relativa aceitação da prostituição, que a sociedade era dominada e dirigida por homens, os quais entendiam como normal que se buscasse e encontrasse soluções para um problema que os afetava mais diretamente a eles. Mas com as mulheres não havia tal compreensão e se lhes aplicava uma penitência mais severa quando elas

por bem querer ou mal querença dessem ao homem agua com que lavam seus corpos ou dam a comer o lixo ou ovedo ou outras cousas que metem em seus corpos ou guardam lixo de fornicio [...]. Toda molher que taaes coisas como estas fezer deve jejuar as quartas feiras e sextas e os sabados toda sua vida a pam e agua [...] porque estes pecados som mui danosos e son viltamento da fê e despraz com elles muito a Deus e a sancta Maria (TC, 192).

Através dos manuais de confissão podemos ver como o pecado e, logicamente, a graça como estado que se deve alcançar, foi colocado como centro da teologia — “feliz culpa que nos mereceu tal Redentor”, canta a Igreja na Vigília Pascal — e como dessa forma podemos entender a concepção religiosa daquela época. Este novo sistema ajuda a criar uma nova espiritualidade e leva o ser humano a fazer mais precisa a sua identidade. S. Paulo (Rom 1,29-31; 7,17) é quem primeiro apresenta a falta com um caráter estruturado. Depois, os teólogos, Clemente de Alexandria (†216), Tertuliano (†222), Orígenes (†252), Ambrósio (†397), Agostinho (†430) e Tomás de Aquino (†1247), irão desenvolvendo e aperfeiçoando a teologia do pecado e da graça.

Nos tratados e manuais de confissão encontramos um repositório de toda a teologia sintetizada e categorizada: pecados por excesso ou por defeito; carnis ou espirituais; por pensamento, por palavra e por ação; contra Deus, contra o próprio ou contra o próximo; capitais, veniais ou mortais. Através das listas de pecados e suas respectivas penitências, podemos saber o valor que se atribuía a cada um dos componentes da vida individual e coletiva. A primeira conclusão é que os pecados do foro sexual dominam todos os tratados, quer pela quantidade, quer pela maneira de as apresentar e as circunstâncias que os faziam ainda mais graves.

Prazer

Na concepção cristã quinhentista, a primeira coisa que devemos considerar é que o prazer pelo prazer estava total e completamente proibido. Uma ação realizada só por prazer era uma tentação diabólica. Os tratadistas dizem muito claramente que, por exemplo, as relações sexuais

^[20] têm uma meta muito definida: a procriação. A legitimidade ou ilegitimidade destas relações, mesmo com a legítima esposa, dependia exclusivamente da intenção de procriar, como podemos ver por uma das tradicionais perguntas do confessor: “se ajuntou a sua mulher salvante por fazer filhos de beênçom por que as vezes o casado pode pecar mortalmente cõ sua mulher” (TC, 184).

Esta matéria era tão importante que na seção dedicada a definir as penitências, se aclara que “quem jaz con sua mulher com entençõ de fazer filhos ou se lho ela demãda e nom tem outra maneira nom peca”. Mas vai muito mais longe chegando a algo atualmente inaceitável: “se o marido nõ quer jazer com sua mulher quando ela quiser e ela vai jazer com outrem, todo este pecado fica ao marido” (TC, 193). Esta concepção permite entender a razão pela qual o pecado de bestialismo recebe uma penitência inferior ao pecado de sodomia com uma mulher.

Ossuna entende que o matrimônio não deve ser aproveitado para o prazer e que este só se tolera porque não há outra forma de engendrar. Mesmo assim deve-se buscar a maneira de que não pareça que se tem uma intenção luxuriosa:

Que permanezcays en virginidad esta noche [da boda], y no seays como cavallos hambrientos que en poniendoles la cevada delante dan tras ella con gran furia. Mostrad si quiera al angel que os guarda en esto que mas os casastes por aver hijos que no por luxuria (XLVI).

Apesar da declaração explícita, da Teologia e da Moral de que o matrimônio é um sacramento, muitos moralistas difundiam a idéia de que se deveria proceder como se as relações sexuais entre esposos fossem pecado. Nesta direção ia o conselho de Ossuna: “Aparten cama los casados que han de comulgar”(LVIIIv).

Quanto mais forte é a repressão, mais se expandem os reprimidos. A época sob a nossa consideração não é exceção. É conhecida a situação de miséria moral da vida européia. A sensualidade sem limites acompanhava a violência. A liberdade sexual chegou a níveis incríveis: o adultério era moeda corrente e a prática da sodomia bastante comum. A sensualidade que marca este crepúsculo medieval (classe eclesiástica incluída) tem a sua raiz na concepção de que o homem é o soberano do seu destino, é um super-homem. Valla chega a escrever um tratado sobre a voluptuosidade entendida como o supremo bem. Estamos ante a sensualização da literatura. Maquiavel (1469-1527) entende que o vício e a virtude são produtos naturais e nada mais. Constrói a sua teoria sobre a amoralidade. O importante são os fins: o fim justifica os meios. Portanto tudo é legítimo se tem como fim a virtude. Este desmoronamento moral vai

acompanhado de uma ignorância quase total da moral social. É escandalosa a diferença entre a insolente ostentação dos ricos e a miséria dos pobres.

Em Gil Vicente, como em tantos outros, as interdições relacionadas com a sexualidade não aparecem de forma explícita. Bem observado por Barreira,

as mulheres que povoam o universo dos seus autos situam-se, quase todas elas, cumprindo o ritual bíblico da Eva tentadora e tentada, na esfera do pecado: adúlteras, ambiciosas, oportunistas, pecam por dinheiro ou por vontade de ascensão na escala social. Contudo, são, em certa medida, imunes ao desejo (15).

Outro elemento importante é o enorme peso deste tipo de pecados em relação a outros. Entre os pecados cuja absolvição estava reservada ao bispo, 26,5% do total estavam relacionados com o sexo. Esta situação pode entender-se pela tradição teológica neoplatônica e a grande influência de Santo Agostinho, que defendiam que o sexo era o que mais aproximava o homem do animal. E ainda pela concepção medieval de que o corpo é a prisão da alma. No entanto, devemos dar razão também àqueles que entendem que este sistema criava no âmbito dos pecados do sexo um sentido de culpa que nenhum outro pecado continha, condicionando assim as relações humanas e sociais; criando por antítese, um mundo dividido em dois: os leigos, escravos do sexo, com a conseqüente dificuldade de salvação; e os clérigos, célibes e castos. Não obstante, a literatura, e Gil Vicente é um bom exemplo disso, prova que os clérigos não se mantinham dentro das fronteiras da sua castidade, com compreensível escândalo da sociedade. Impedidos do exercício sexual pelas normas da Igreja, e impedidos portanto de procriar, toda a relação seria além de ilícita, altamente imoral. Esta situação provoca duras críticas. Trata-se de denunciar a hipocrisia daqueles que pregam e impõem o que eles não podem ou não querem cumprir.

Pecado

Amartanu (pecado) significa etimologicamente, faltar contra Deus. Podemos afirmar que o pecado está no centro da História da Salvação. O pecado original introduz a destruição da

[\[21\]](#) criação, a morte ; mas também a Encarnação e a Redenção. “Pela mulher foi o começo do pecado, e por causa dela morremos todo” (Ecl 25,24). Gil Vicente, no *Auto da alma*, faz uma bela interpretação do pecado de Eva: a pretensão de ser igual a Deus e, portanto, digna de ser servida e adorada: “Ó como estou preciosa, / tão dina pera servir, / e sancta pera adorar!” (40a). “Assim pois dirá — S. Paulo — como pela falta de um só, muitos se tornaram pecadores, assim também, pela obediência de um só, muitos se tornaram justos” (Rom 5,18). Adão e Cristo são, respectivamente, a origem do pecado e da justificação. No entanto, “Deus não é o autor da morte, a perdição dos vivos não Lhe dá nenhuma alegria” (Sab 1,13). A causa da morte física e espiritual é o pecado, segundo o escritor bíblico. O universo criado por Deus era harmonioso e nele não havia morte nem criaturas maléficas. Era já o reino messiânico descrito por Isaías (11,6). O pecado é pois, o contrário do ato criador (Gn 3). O homem seguirá sendo tentado, como sempre foi:

[...] lembrem-se de que os nossos pais foram tentados, para provar a firmeza da sua fidelidade a Deus. Lembrem-se como foi tentado o nosso pai Abraão, o qual, depois de ser provado com múltiples tribulações, se tornou amigo de Deus. Também Isaac, Jacob, Moisés e todos os que agradaram a Deus permaneceram fiéis apesar de muitas tribulações. (Jdt 8, 21 b-23)

A redenção não acabou com o pecado de uma vez por todas, mas deu ao homem a possibilidade de salvação, de fazer-se justo se se arrepende dos seus pecados. Para o justo a morte

[\[22\]](#) é aparente porque “Deus ama a vida” (Sab 11,26), e o destino do homem é a imortalidade . S. João anunciará para o juízo final a desapareição da morte (Ap 20,14-15; 21,4-8). A história humana está marcada desde sempre pelo pecado e suas conseqüências nas relações não só do homem com Deus, mas também dos homens entre si no âmbito individual e social.

Gil Vicente inclui na sua obra quase tudo quanto se conhecia sobre o pecado. Não há obra na qual não apareça, implícita ou explicitamente. Algumas vezes, como acontece nos autos *da*

alma, das barcas e da feira, que têm o pecado como eixo principal, trata o tema muito seriamente. Outras vezes — recordemos a faceta cômica de Gil Vicente — expõe as debilidades dos seres humanos como pretexto para fazer brotar o riso. Ver o cômico que há nas situações alheias ajuda a libertar as tensões que há nas próprias, tirando-lhes o que possam ter de pessoal para fazê-las parte de um coletivo. Esta é uma das razões pelas quais em situações de crise social aumentam as anedotas e as obras cômicas, como forma de exorcismo.

Entre os muitos pecados assinalados por Viñones, e cobrindo todas as áreas — bisbilhotice, difamação, escárnio, jogo, borracheira e gula — sobressaem os vícios dos eclesiásticos, como se escrevesse a pensar em Gil Vicente. Os clérigos “sem toda vergonha misturam nos seus contratos simonia, usura, rapina e pública mercadoria” (XCV). Ossuna também trata longa e detalhadamente da moral relativa aos estados, num enorme volume. Entre os muitos tipos de pecado, o sexo e o dinheiro ocupam longos espaços de condenação. Como símbolos do pecado e da maldição divina, provocarão os graus mais rígidos de repressão ao nível

[23] dos comportamentos e das atitudes. A luxúria [23], segundo Jean de Varennes, era a responsável de todos os males da Igreja. Para provar tal teoria faz um estudo moral e, entre outras conclusões, afirma que pode haver vinte e três pecados no estado do matrimônio. Se é certo que a Sagrada

[24] Escritura apresenta a idolatria [24] como a origem de todos os males e pecados, na época vicentina essa honra recaía sobre a soberba (TC, 203), talvez por ser uma característica dos ídolos. Mas se observamos com cuidado a literatura moral, a luxúria é o pecado cuja casuística se explica com mais pormenor nos tratados relacionados com a confissão. Gil Vicente atribui ao Papa do *Auto da barca da glória*, este duplo pecado: “luxúria os desconsagró / sobervia os hizo dano” (60a). De uma forma interessante e eloqüente, Gil Vicente assina a estes pecados a máxima gravidade, ao atribui-los ao Papa, autoridade máxima.

Há realmente uma mundivisão pansexualista na moral desse tempo. E pensava-se que os terremotos e as secas, pestes como a de 1569 e outros males, eram castigo de Deus provocado pelas “sensualidades”.

[25] Além de sancionados pela Igreja [25] e incluídos nos tratados, alguns comportamentos eram também punidos com pena de morte pela legislação civil: o adultério [26], a entrada em [26] mosteiro de monjas para fazer nele coisa ilícita contra a honestidade [27], a bigamia [28]. A sodomia, associada à heresia, era considerada tão grave que se determinava que o sodomita “seja queimado, e feito por fogo em pó, para que nunca de seu corpo, e sepultura possa haver memória, e todos seus bens sejam confiscados para a Coroa de nossos Reinos, posto que tenha [29] descendentes” [29].

Muitos manuais apresentam listas de situações irregulares, especificando circunstâncias e gravidade. Em muitos casos não se trata nem sequer de pecados, mas de normas de sã convivência e critérios para conseguir uma vida pessoal e social correta. Entre os milhares de situações e pecados, vejamos, como exemplo, alguns apresentados por Córdoba: “Alcoviteiras ou terceiras estão obrigadas a declarar na confissão a circunstância das pessoas entre as quais terciaram” (XIIv); “Casados inábeis para a cópula podem viver juntamente como irmãos não obstante a ocasião de pecar, ainda que devam cuidar-se enquanto em si estiver” (XIX); “clérigo que elige este estado por ter de comer como fim principal peca gravemente” (LXXVI); “jogar fiado às cartas ou aos dados se não se jura pagar o que se perde não há obrigação de pagar” (CCVI). “Caçar palomas podem todos uma légua do pombal” (CCXII). “Filho de clérigo, frade ou monja professa não podem herdar dos seus pais” (CCXXVIII); “clérigo que a grávida aconselhe tomar algo para abortar a criatura animada mesmo que o desaconselhe depois, se ela o faz fica irregular” (CDLII); “clérigo não pode ser preso por outro que não o seu prelado, ou por quem tenha autoridade do Papa para isso” (CDLXXXV).

Ainda que o não pareça, Gil Vicente será muito discreto à hora de tratar temas relacionados com a luxúria. Não os evita, é certo, mas não lhes dá a importância que tinham, por

exemplo, nos tratados de confissão que ele certamente conhecia. Não há uma só obra vicentina totalmente dedicada ao pecado da luxúria, se descontamos o *Auto da Índia*, que tem como fio condutor a infidelidade de uma esposa durante o tempo em que o seu marido participou numa viagem marítima. No entanto, quase todas as obras de uma ou outra forma, incluem situações de pecado. Vejamos alguns casos. Como se disse, com a luxúria andam associados os pecados do dinheiro. Além da cobiça e da avareza, o pecado mais grave é o da usura, que Gil Vicente trata em várias ocasiões e que já aparece no *Cancioneiro geral*: “Ó usura conhecida, / tratada por tanta

[30]

gente, / porque és no mundo presente / tam crescida?” . O funcionamento do negócio da usura, exercido por tanta gente, é explicado claramente pelo Mercador de *Floresta de enganoso*:

*Bem contados
tenho vinte mil cruzados
ganhados d'onzenas tais
com esses pobres mysteirais
que estavam necessitados (115b).*

[31]

Outro onzeneiro queixa-se de que “na safra do apanhar / me deu Saturno quebranto” (45a). Dos ganhos do negócio trata o diálogo que estabelece com o Diabolo:

Onzeneiro:	<i>Lá me ficam de rondam vinte e seis milhões numa arca.</i>
Diabolo:	<i>Pois que onzena tanto abarca nam lhe dais embarcação(45b).</i>

Em relação à usura Gil Vicente apresenta uma idéia inovadora: um onzeneiro, representado por um não judeu — notável recurso na medida em que a usura estava quase exclusivamente em mãos judias — como crítica desta prática. Mas parece que Gil Vicente o faz a partir da posição de Jesus na parábola dos talentos (Mt 25, 27). No Evangelho não há uma condenação formal da usura nem um preceito que a torne ilícita ou imoral, mas há um conselho evangélico de perfeição: “Se emprestais àqueles de quem esperais receber, que agradecimento merecereis? Os pecadores emprestam aos pecadores a fim de receberem outro tanto. [...] Empréstai sem nada esperar em troca. A vossa recompensa, então, será grande” (Lc 6, 34-35).

A tradição católica tem sido consistente em condenar a usura. Clemente de Alexandria (†215) considerava-a injusta e dizia que os infelizes devem ser ajudados com mão generosa e coração caritativo. Gregório de Nazianzo (†389) afirma que a usura é um pecado que leva à condenação eterna. Basílio (†379) ataca-a com um argumento pragmático: se és rico não necessitas pedir emprestado, se és pobre não podes pedir emprestado porque não poderás pagar; e recorda o conselho evangélico de emprestar àqueles de quem nada se pode esperar. Gregório de Niza (†400) compara a usura ao roubo e mostra os perigos sociais da usura: multiplicação dos pobres e ruína das casas, entre outros. Para João Crisóstomo (†407), o que empresta e o que pede estão ambos sujeitos a um grande dano: este porque se acentua a sua pobreza, e aquele porque aumentando a sua riqueza acumula pecados sobre a sua cabeça. Os padres latinos, Tertuliano, Santo Ambrósio e Santo Agostinho tratam igualmente o tema com as mesmas recriminações e argumentos parecidos.

A meados do século XIII, Aristóteles faz a sua entrada no Ocidente — a tradução da sua *Ética a Nicómaco* é de 1240 — com ideias entre as que estava bem clara a sua oposição à usura. Em Portugal este filósofo entrará pela mão de Pedro Hispano, o futuro papa João XXI (1276-1277). O 2º Concílio de Lyon (1274) intensificou a severidade contra os onzeneiros. Nos tratados e manuais de confissão está igualmente clara (TC, 227). Muitas das fontes vicentinas sobre este tema poderiam ser livros e manuais, mas a doutrina poderia tê-la recebido da pregação, porque a usura, o cobro de qualquer juro e não só o exagerado, têm sido condenados desde os primeiros livros da Bíblia: “Se emprestas dinheiro a alguém do meu povo, ao pobre que estiver junto de ti, não procederás com ele como um credor e não lhe reclamarás juros” (Ex 22,25). “Se o teu irmão decair e empobrecer, protegê-lo-ás mesmo que seja um estrangeiro ou um peregrino,

para que ele viva contigo. Não receberás dele juros nem lucro algum, mas teme o teu Deus para que o teu irmão viva contigo. Não lhe emprestes o teu dinheiro com juros, nem lhe dês os teus viveres com usura” (Lev 25,35-37). “Não emprestarás com juros ao teu irmão quer se trate de dinheiro, de viveres, ou de qualquer outro género” (Dt 23,20).

Muitos judeus exerciam a profissão de usureiros durante a Idade Média, invocando a Escritura: “Ao estrangeiro poderás emprestar-lhe com juros, mas não ao teu irmão...” (Dt 23,21). O Levítico fazia referência ao estrangeiro que vivia integrado no povo judeu e cumpria as normas deste; o Deuteronômio refere-se ao estrangeiro que não vive integrado. Neste contexto a usura em relação aos cristãos era legal, já que eram estrangeiros em relação ao povo judeu. Além disso, apoiavam-se na promessa-favor feita por Deus ao seu povo: “Então o Senhor, teu Deus, abençoar-te-á como te prometeu; poderás emprestar a muitos povos, sem necessidade de pedir emprestado...” (Dt 15,6). O cânon 67 do IV Concílio de Latrão prescreve ao poder civil a interdição aos judeus de praticar a usura. Contudo, pelo auto podemos concluir que havia usureiros não judeus, posto que o da *Barca* não é judeu e a maior parte dos judeus tinham sido expulsos de Portugal vinte anos antes. Também as constituições sinodais legislavam contra a usura: “...Defendemos e mandamos a todos os nossos súbditos [...] que não cometam onzena expressa ou simulada... [...] Nem emprestem dinheiro a tratantes ou mercadores para ter por ele

[32] algum juro reprovado”. Inclusive, havia uma excomunhão reservada ao bispo: “Contra os clérigos que não são Bispos que consentem que nas suas terras vivam onzeneiros manifestos estrangeiros, ou lhes alugam ou dão por outro qualquer título casas em que morem e exerçam as

[33] suas usuras”. A propósito do onzeneiro do *Auto da barca do inferno*, podemos entender como a monarquia se opunha à febre do lucro que começava a dominar o capitalismo provocado pelas consequências económicas dos descobrimentos. E opunha-se não só por razões religiosas, que certamente estavam na base, mas por razões de ordem política e social, na medida em que a instituição da usura, como diria Gregório de Niza, provoca “a multiplicação dos pobres e a ruína das casas”, perturbando deste modo a estrutura social e a política.

Gil Vicente é um dramaturgo não só talentoso, mas também fiel ao seu rei e à sua fé. Ao [34] seu rei, como veículo das idéias que defendiam o povo de quem aquele é o protetor. Os luteranos seguiam a tradição neste assunto, mas esta situação estava a chegar ao fim. A meados do século XVI encontramos já vozes discordantes: Calvino (1509-1564) altera a ótica da tradição e defende que a usura só será imoral se excede um juro moderado ou se era exigido aos pobres.

Não obstante, a luxúria e a onzena não são os únicos pecados. O jogo era também tratado com certa severidade nos manuais de confissão (TC, 186 e 216). No colóquio *O peregrino de pura devoção*, de Erasmo, aparece uma forte crítica aos jogadores ímpios, tal como podemos ver No *Auto da barca do purgatório*, no diálogo do Anjo e o Tافل (54c-d). As constituições sinodais também incluem legislação sobre questões de jogo: “Ordenamos e mandamos que nenhuma

[35] pessoa em os domingos e festas ante missa, ou em quanto se diz, jogue nenhum jogo...”. Parece que a situação era preocupante porque os clérigos também eram amantes do jogo, como se desprende da intervenção do Diabo no *Auto da feira*.

Outro tipo de pecado que Gil Vicente aponta, e ao qual quase não se lhe dava importância na época, é o da opressão. O camponês do *Auto da barca do purgatório* é um bom exemplo disso: “que sempre fuy perseguido / e vivi muy trabalhado” (50c). Mas a referência à opressão fá-la Gil Vicente nas acusações do diabo aos dignatários do *Auto da barca da glória*. O Conde, entre outros pecados, foi “a los pobres riguroso” (56a); o Rei foi “de los chicos descuydado” (57a); o Imperador porque não deu “castigo a los ufanos / que los pequeños royeron / y por su mal consintieron / cuanto quisieron tiranos” (57c); o Arcebispo é condenado porque: “Los menguados / pobres e desamparados / cuyos dineros vos lograste” (58d); o sapateiro do *Auto da barca do inferno* porque: “Tu roubaste bem trinta annos / o povo com teu mister” (46a); e o Corregedor porque: “eu muito bem me confessey / mas tudo quanto roubei / encubri ao confessor” (48c).

Os mexericos eram moeda corrente. O Pastor confessa ao Diabo: “nem nunca xemeriquey / nem xeremicos falley / como lá se usa agora”(53b); e o diabo acusa a Moça de que: “era a mor mexeriqueyra” [36].

Além de pecados tratados individualmente, Gil Vicente apresenta também casos de pecados múltiplos, seguindo a tradição bíblica [37]. Ao Conde, diz-lhe o Diabo: “Fuistes a Dios perezoso / a lo vano muy ligero / a las hembras plazentero” (abg56a). De novo a vaidade, a luxúria e a opressão. No *Auto da Lusitânia*, Berzebu, falando dos homens, sente-se surpreendido porque, logo que Deus lhes deu a criação, eles “vam lhe peccar cada dia / em todos sete peccados” (243c).

Mas, se se cometiam muitos pecados, também se pagavam muitos deles com censuras eclesiásticas. Impunham-se tantas e tão freqüentemente, que esse método acabaria por perder todo o seu valor pedagógico. Exagerava-se na quantidade, na intensidade e nas razões para aplicá-las. As conseqüências não se fizeram esperar: como ninguém lhes fazia caso, a Igreja recorria cada vez mais à intervenção do braço secular. Gil Vicente pinta esta situação em três curtos versos, no *Auto da barca do purgatório*, quando o Camponês apresenta as razões da sua opressão: “Nergeyja bradão com elle, / porque assoviou a hum cam; / e logo excomunham na pelle” (51a).

A excomunhão, uma pena que deveria usar-se só para casos de extrema gravidade, é aqui ridicularizada porque se utilizava em situações de pouca importância, como ter assobiado a um cão. Os atos humanos na Idade Média são medidos freqüentemente com normas tão exigentes que os fiéis acabam por desenvolver uma consciência escrupulosa ou demasiado laxa. Alguns dos pecados eram considerados tão graves que o seu perdão só podia ser dado pelo Papa:

Contra todos os herejes de qualquer seita, estado ou condição que sejã. [...] E os que seguem a arte magica e os que tem livros da dita arte. E os que imprimem, ou defendem ditos livros. [...] Contra os falsairos das Bulas ou Letras Apostólicas... [...] Contra os que cometem sacrilégios, pondo mãos violentas em clérigo... [38];

outros, um pouco menos graves, ficavam reservados ao Bispo: "Contra os monges que sem licença do seu Abade têm armas dentro das cercas de seu mosteiro. [...] Contra os religiosos que temerariamente dexã o hábito de sua ordem". [39]

A superstição era também um pecado tratado com cuidado nos manuais (TC, 183, 207, 209-11 e 233) e que Gil Vicente não ignorou.

Um pecado — a fuga ao fisco — que o Novo Catecismo Católico inclui hoje de uma forma genérica, era muito conhecido na época vicentina, mas só aplicado ao fisco eclesiástico. Encontramo-lo no *Auto da barca do purgatório*, na acusação do Diabo ao Camponês:

*Depois tomavas a lam
Da mais e a mais sam,
E davas o dízimo a do rabo,
Temporã.
E o mais fraco cabrito,
E o frangão offêgoso* (51a).

O homicídio, apresentado em todas as suas variantes — assassinato de pessoas consagradas, uxoricídio, infanticídio, aborto — é sinal da existência de uma violência institucionalizada. A conquista da terra e a consolidação do poder sobre ela, levará a numerosos tumultos, incêndios e destruição de igrejas e palácios, pelo que estes pecados recebiam fortes penitências.

Tudo o que tenha relação com a Igreja será duramente castigado: o roubo de objetos sagrados, a violação de sepulturas, a retenção de oferendas e dízimos. Esta situação levanta uma questão: a dureza das penitências seria porque se tratava de objetos sagrados ou para manter o poder eclesiástico sobre eles?

O perjúrio, junto com a mentira, simbolizava a ruptura com os compromissos de honra e fidelidade a que se obrigava quem afirmava ou prometia algo sob juramento. A magia, superstição, adivinhação e astrologia eram parte dessa área relacionada com uma determinada mentalidade de infra-religiosidade que se misturava com a religiosidade, formando às vezes um emaranhado tão forte que não era fácil saber onde começava um e terminava o outro. E, tal como hoje, estes pecados não afetavam só a sociedade rural e menos alfabetizada. Uma carta régia portuguesa penalizava os “pecados de idolatria e costumes danados dos gentios” enquanto as Constituições do arcebispado de Lisboa, século XV, proibiam aos clérigos os encantamentos e os sortilégios. Não obstante tudo quanto dissemos sobre o pecado, reconhecemos que é esta mesma sociedade a que promove uma profunda espiritualidade da beneficência. É a época dos ermitões e das ordens mendicantes. Uns e outros simbolizavam as ânsias reformistas da Igreja. Em geral, os tratados de confissão assinalam os elementos dessa espiritualidade ao insistir no dever de faltar os pobres, sustentar e servir os pobres de Deus, fazendo da esmola uma forma elevada para redimir a dívida dos pecados e lavar a sujidade da alma.

Importância da confissão

A civilização deste outono medieval era ainda essencialmente cristocêntrica. A Igreja tinha muito clara a necessidade de cristianizar esta sociedade, já afastada de Deus, através de todos os meios ao seu alcance. Com isso pretendia mais que uma conversão pessoal e individual, uma autêntica *metanóia*, uma mudança total e geral dos modos de pensar, sentir e atuar do homem novo, seguidor de Cristo. A Igreja tinha como meta uma educação integral do ser humano: do seu espírito, sentimentos, corpo, gestos, costumes, valores, consciência e identidade.

Para realizar tão difícil tarefa, a Igreja necessitava encontrar os meios mais adequados. Os manuais de teologia, quase todos em latim e guardados nos conventos e catedrais, não estavam ao alcance do povo, que além do mais era, em geral, analfabeto. Aproveitavam-se todas as oportunidades para levar a mensagem cristã ao povo: catequese, administração dos sacramentos, pregação durante as cerimônias litúrgicas, teatro religioso (como os Mistérios, os Autos sacramentais e as vidas dos santos). O sacramento da confissão ganhou particular importância nesse contexto: os cristãos eram muito sensíveis a tudo quanto estivesse relacionado com o pecado, pelo que representava em relação à vida do mais além, sempre tão perto e tão misteriosa. A Igreja aproveitaria esta sensibilidade sobretudo a partir do Concílio de Latrão (1215), para promover a catequese. Foi este Concílio que tornou obrigatória a prática mínima anual da confissão para todos os fiéis. A importância estratégica deste sacramento para a educação religiosa do povo era tão reconhecida pelas igrejas locais, que muitas delas decretaram normas de periodicidade mais severas: três vezes ao ano, em geral. A confissão periódica permitia avaliar os conhecimentos dos fiéis e conhecer a sua vida pública e privada.

Com a confissão dos pecados e a imposição da penitência, a Igreja buscava transformar a sociedade através da moderação na comida e na bebida, dos jejuns, da castidade imposta em determinadas épocas do ano ou da vida aos legitimamente casados, da obrigação do descanso e das missas dominicais. Desta forma se ia criando uma nova mentalidade em relação aos alimentos e à vida sexual e espiritual da sociedade. Por outro lado, este aspecto da confissão pretendia ser tão pedagógico como a denúncia dos pecados. Além disso era também uma oportunidade para catequizar, censurar, corrigir formas de conduta, criar um novo *modus vivendi* de acordo com os paradigmas cristãos. Durante todo o período da penitência, o pecador tinha a oportunidade de pensar no seu pecado e chegar ao arrependimento e ao propósito de emenda, condição *sine qua non* para que se pudesse receber o perdão.

Era *agape* destronando *eros*. Defendiam-se todas as virtudes que pretendiam criar o homem novo e a fraternidade universal, e repudiavam-se as atitudes que levavam aos pecados da carne e à dissolução da sociedade. Na prática sabemos que nem sempre se chegava a esta equação

de uma forma tão linear. Surge então o mundo ao revés. Esse mundo que Gil Vicente tão bem fotografou, estava formado por uns quantos clérigos libidinosos transformados em astrólogos; por outros que tergiversavam o sentido da penitência para benefício próprio; e outros que vendiam indulgências para encher as arcas vaticanas. Enfim, são todas as situações que logo aproveitará o poeta para apresentar a sua enorme, variada e cômica (trágica?) galeria de *tipos* do seu tempo e da sua Igreja.

[1] HUIZINGA, Joham. *O outono da Idade Média*. Trad. de José Gaos. 8. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1971. p. 234.

[2] Citaremos a *Copilação* colocando entre parêntese o número do fôlio e a letra correspondente à coluna.

[3] Idem, p. 248.

[4] VOSSLER, Karl. *Realismo e religião na poesia luso-espanhola do século de ouro*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1944. p. 27.

[5] Idem, p. 30

[6] Apud ROPS, Daniel. *História da Igreja de Cristo*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1962. p. 267.

[7] *Carta dedicatória a D. João III*, fôlio sem número, imediatamente antes da "taboada".

[8] DUCHÉ, Jean. *História do mundo*. Trad. Augusto Abelaira. Lisboa: Estúdios Cor, 1965. v. III p. 71.

[9] As indulgências eram isenções (parciais ou plenárias) das penas, através de atos de piedade ou do pagamento de certa quantia de dinheiro. Estas indulgências aplicavam-se igualmente às almas do purgatório. A prática da venda de indulgências foi um dos pontos mais criticados por Lutero e outros reformadores como atividade simoniaca e heterodoxa.

[10] Note-se o jogo de palavras utilizado por Gil Vicente com o nome da personagem: Paço, sinônimo de palácio. Esta coincidência negativa destrói-os a ambos, como afirma Bereniso, outra personagem da mesma obra: "O paço em frade tornado / não é paço nem é frade" (185c).

[11] MOREAU, E. de. *Histoire de l'Église en Belgique*. [s.l.]: 1945. v. III. p. 148-75.

[12] MARTINS, Mário. O penitenciário de Martim Perez em medievo português. *Lusitânia Sacra*, Lisboa, tomo II, p. 53-110, 1957.

[13] CÓRDOBA, Antonio de. *Tratado de casos de consciência*. Alcala: Juan Iniguez de Lequerica, 1589.

[14] VIÑONES, João Baptista de. *Espejo de la Conciencia*. [s.l.]: [s.e.], 1543.

[15] *TRATADO de Confissom* (1489). Leitura diplomática e estudo bibliográfico de José V. de Pina Martins. Lisboa: Imprensa Nacional, 1978. Fac-símile. Pela grande quantidade de citações deste Tratado, passaremos a citá-lo escrevendo entre parênteses TC e a página.

[16] OSSUNA, Fr. Francisco de. *Norte de los Estados*. Sevilla: [s. e.], 1541.

[17] Rom 1, 26-27; Cor 6, 9-10; e Tim 1, 10.

[18] *Ordenações Afonsinas*. v. 17.

[19] Razões similares encontramos ainda hoje. Em povos com fortes restrições da atividade sexual, por razões religiosas ou outras, é aceitável socialmente que o homem tenha outras mulheres, pública ou discretamente, dependendo da legalidade ou ilegalidade do fato.

[20] OSSUNA. Op. cit. p. 47. Define o matrimônio como "perfecta, sancta e sanctificativa compania de varon e muger legitimamente ayuntados para engendrar hijos que sirvam a Dios".

- [21] Gên 3, 16. Referido, entre outros textos, no Sal 50, 7: Eis que eu nasci na culpa / e a minha mãe concebeu-me no pecado.
- [22] Vd. Rom 5, 12-21 e I Cor 15, 35-37.
- [23] Vd, entre outros textos, Os 2, 4; e Rom 1, 26-27.
- [24] Sab 14, 27: “O culto dos ídolos sem nome é o princípio, a causa e o fim de todo o mal”. Sobre o mesmo tema vd. Dt 5, 7; Am 2, 4; Miq 1, 7; Jer 1, 16 e Bar 1, 22.
- [25] Como fonte de muitos manuais de confissão, vejam-se as lista de pecados que aparecem em Dt 27, 15-26; Os 4; Is 35,15...; Jer 7,9...; Ez 18,5-18; 22, 6-16; Sal 15; Job 31; Mt 25,41-46; I Cor 6, 9...; Gal 5, 19-21; Rom 1, 24-32; Ef 4, 17-19; Col 3, 5-11; I Pe 4, 3; II Pe 2, 12-22; Ap 21, 27.
- [26] *Ordenações Afonsinas*, v.14; *Ordenações Manuelinas*, v. 19; *Ordenações Filipinas*, v.15.
- [27] *Ordenações Manuelinas*, v. 22; *Ordenações Filipinas*, v. 15
- [28] *Ordenações Afonsinas*, v. 14; *Ordenações Manuelinas*, v. 19
- [29] *Ordenações Filipinas*, v. 13.
- [30] ROCHA, Andrée Crabbé. Garcia de Resende e o Cancioneiro geral. In: *Trovas que fez Duarte da Gama às desordens que agora se costumam em Portugal*. Lisboa: ICALP, 1979. v. III, p. 369-77.
- [31] Onzena também se chamava à usura. Etimologicamente, “onzena” vem do juro de onze por cento que se cobrava por empréstimos. Sobre este tema, vd. BLASCO, Pierre. L’usurier da Barque de l’Infer (1516 ou 1517) de Gil Vicente, *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, 5ª série, n. 13/14, p. 425-32, 1990.
- [32] *CONSTITUIÇÕES Sinodais do Bispado de Miranda*. Lisboa: Francisco Correa, 1565. p. 125.
- [33] Idem. p. 121.
- [34] Esta mesma idéia aparece na obra *Exaltação de D. João III*, nas coplas 7, 11, 20 e 21, como conselhos ao rei sobre a proteção ao povo, porque este é o gado que o rei tem que pastorear e proteger; e proteção da sua fê, como garante a tradição evangélica e patrística.
- [35] Op. cit., p. 125
- [36] Idem, p. 54
- [37] Rom 1, 29-31 contém uma longa lista de pecados.
- [38] Op. cit., p. 117-19.
- [39] Idem, p. 120-21

Iconicidade entre discurso e representação caracterológica do protagonista em *Quincas Borba* de Machado de Assis

Juracy I. A Saraiva *

A análise dos aspectos composicionais de *Quincas Borba*, romance de Machado de Assis, permite comprovar que o escritor enfatiza a correlação entre o objeto do relato e sua forma de representação, instalando-se, a partir dessa opção técnica, um elo analógico entre significante e significado, que ativa o efeito de presentificação e contribui para manifestar a intencionalidade do texto. A caracterização do protagonista exemplifica o procedimento, pois a configuração dos enunciados não apenas o revela enquanto agente que se institui por palavras, mas também o desenha, dando aos signos verbais a natureza de gestos e neles imprimindo o poder de reproduzir iconicamente a situação diegética. Pode-se afirmar, portanto, que os enunciados de Rubião não só o colocam em cena, mas também demonstram seus traços caracterológicos, estando as transformações por que passa representadas nas peculiaridades de seu discurso. Este ensaio centra-se, por conseguinte, na singularidade da expressão de Rubião e visa legitimar o argumento de que Machado de Assis institui uma relação especular entre o representado e sua representação, processo que, ao evidenciar o sentido, obriga o leitor a migrar do espaço do texto para o da realidade, fazendo incidir sobre ela a denúncia do autor.

Três distintos estágios demarcam a evolução do percurso do protagonista e de seus enunciados em *Quincas Borba*: o primeiro abrange a expectativa de Rubião, ainda radicado na interiorana Barbacena, de ser beneficiado com a herança de Quincas Borba, a concretização desse desejo e a transferência para o Rio de Janeiro, onde conhece Sofia; o segundo centra-se na tentativa malograda do protagonista de integrar-se à sociedade da corte e de conquistar Sofia, frustração que é compensada pela adesão ao sonho e ao desvario e secundada pela dilapidação da fortuna; o terceiro estágio corresponde à rendição do protagonista, já empobrecido, às fantasias ditadas pela loucura e ao retorno à cidade de origem. Machado de Assis assinala a situação inicial do protagonista e suas posteriores transformações conferindo-lhe enunciados discursivos que trazem em si mesmos as marcas do que devem representar. Dessa forma, a representação de um ser cindido que revela inquietações, dúvidas, contradições é expressa mediante um discurso também dilacerado, em que a irrupção de enunciados próprios soma-se aos alheios, e a dualidade de perspectivas ou de pontos de vista convivem em um mesmo sujeito. No estágio seguinte, a alteridade instala-se no protagonista que vivencia a experiência do duplo, sendo ora Rubião ora o imperador dos franceses, divisão que se transfere para o discurso, bipartido em vozes imiscíveis e coadunando-se, portanto, com a diversidade dos sujeitos que habitam a interioridade de Rubião. A imersão total na loucura confere integridade ao protagonista, que já não é Rubião, mas apenas Napoleão III, de modo que seu discurso também passa a ser marcado pela unicidade, traço que lhe possibilita anular a distância entre a ilusão e o real, mas que transporta o leitor para a denúncia da crença em uma realidade forjada sobre o aparente e ilusório.

Os três capítulos introdutórios do romance em livro, que apresentam o protagonista, já revelam uma construção discursiva que projeta em si mesma as características desse agente. A frase inicial do segundo capítulo que o relaciona ao primeiro - “Que abismo que há entre o espírito e o coração!”^[1] - é um comentário do narrador que, restabelecendo os pólos antitéticos passado e presente, terra e céu, sintetiza o estado interior da personagem, dividida entre os laços afetivos e os interesses materiais. A constatação exclamativa dá lugar ao discurso narrativizado do narrador que, todavia, se deixa permeabilizar pelo ângulo avaliativo do *coração* do protagonista, cuja voz se manifesta através do discurso indireto livre: “Que lhe importa a canoa nem o canoeiro, que os olhos de Rubião acompanham, arregalados?”^[2]. A oposição entre espírito e coração é novamente demarcada pela frase subsequente, em que a dupla entonação narrador-personagem também se reúne em um todo sintático: “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”^[3]. Segue-se, então, a explicitação dos opostos, da dupla visualidade e da avaliação dual da personagem, configurada sob o diálogo interior: “- Bonita canoa! Antes assim! - Como obedece bem aos remos do homem! - O certo é que eles estão no céu!”^[4]. Constata-se que os últimos enunciados não constituem réplicas de diálogo, mas a manifestação de diálogos paralelos, emitidos por uma única personagem que se desdobra entre os impulsos do mundo interior e a sedução do espaço exterior.

O duplo diálogo com que se encerra o trecho analisado é característico dos pronunciamentos do protagonista, cuja cisão progride até alcançar a integridade subjetiva na loucura que vai, ao término do romance, coincidir com a morte. Tanto a divisão quanto a unidade estão caracterizadas no discurso de Rubião, pois não “é a imagem do homem que é representada no gênero romanesco, mas a imagem de sua linguagem. Para presentificar-se, a personagem precisa tornar-se palavra, precisa construir a imagem através da emissão de seus lábios”^[5].

Incapaz de compor-se em integridade, Rubião é construído como ser multifacetado, cuja “consciência partia-se em duas, uma increpando a outra, a outra explicando-se, e ambas desorientadas”^[6], em que a ruptura interna, a não concordância consigo mesmo, gera um

discurso também fendido. Essa dualidade se exhibe com maior evidência sempre que o protagonista se encontra diante de situações conflitivas, em que convergem problemas éticos e morais, como se comprova a seguir: “Não posso, não devo, ia dizendo a si mesmo, não é bonito ir adiante. Também é verdade que, a rigor, não sou autor de nada; ela é que, desde muito, me anda desafiando. Pois que desafie agora! Sim, preciso resistir-lhe...”^[7]. O duplo posicionamento, expresso nas ações de acusar e defender-se, desvela a interioridade de Rubião, que se divide entre a obediência às imposições morais, que condenam o adultério, e a transferência da culpa desse provável delito para Sofia, cuja atitude provocadora exigiria uma resposta da parte dele, diluindo-se, portanto, sua responsabilidade moral. Constata-se, porém, que as réplicas de acusação e defesa, opostas entre si e monoacentuais, não se fundem no plano do enunciado, senão no âmbito do indivíduo: elas se encadeiam como se duas subjetividades se confrontassem, embora a bipolaridade se concentre em um locutor único.

O narrador define a indeterminação como característica fundamental do protagonista, relatando uma situação do passado – “lá se iam longos anos”^[8] – quando, incapaz de atuar sobre o meio externo, Rubião se coloca nas mãos do acaso e se detém a olhar a execução de um negro que, na verdade, não queria ver. Entre o desejo de fugir e a necessidade de permanecer, reveza-se a personagem, e as forças íntimas divergentes que a coabitam estão inscritas na transposição de seus enunciados, que traduzem o antagonismo como vozes alternadas de um diálogo: “Foi aqui que o pé direito de Rubião descreveu uma curva na direção exterior, obedecendo a um sentimento de regresso; mas o esquerdo, tomado de um sentimento contrário, deixou-se estar; lutaram alguns instantes... Olhe o meu cavalo! - Veja, é um rico animal! - Não seja mau! - Não seja medroso!”^[9]

Como exemplifica o trecho em análise, a concepção da personagem fundamenta-se em signos que mobilizam a percepção visual do leitor, visto que o narrador apela para a imagem plástica dos pés direito e esquerdo, com o intuito de figurativizar a dualidade. A concretude da representação é enfatizada pela reprodução do embate entre os cocheiros, que disputam o cliente Rubião entre si, e o embate entre o pé direito e o esquerdo, determinando-se, assim, o espelhamento da divisão interior na enunciação discursiva do protagonista.

O nível diegético comprova que a dualidade de Rubião se constrói por sua relação com os demais, pois ele se olha “em todos os espelhos das consciências dos outros, conhece todas as possíveis refrações da sua imagem nessas consciências”^[10]. Sobre si, sente constantemente o olhar do outro, que pode ser de repreensão, de zombaria ou de lisonja. Preocupado com a imagem que vê refletida nos olhos, nas palavras alheias, copia, imita os modelos próximos, deixando-se influenciar na maneira de ver, sentir, compreender e pensar o mundo que o cerca, visto que se submete à opinião alheia^[11].

Essa preocupação com a opinião alheia revela-se, no discurso de Rubião, através da dualidade de perspectivas, e, no discurso do narrador, pela emergência das palavras do protagonista que, todavia, obedecem à injunção de posicionamentos alheios. Assim, ações e palavras mostram-se dilaceradas, pois entre o homem e sua expressão sublevam-se olhares alheios e palavras veladas, construindo-se um discurso contraditório e em contradição. Quando recebe a carta de Quincas Borba, em que este se apresenta como Santo Agostinho, Rubião pensa, inicialmente, que ele perdeu o juízo, logo após, “que podia ser um gracejo do amigo”; mas a segunda leitura confirma a primeira impressão: “Não havia dúvida; estava doudo. Pobre Quincas Borba! [...] Morria antes de morrer”^[12]. Entretanto, o texto do jornal confere-lhe nova possibilidade de apreciação, anulando a opinião pessoal:

Em seguida, atentando na notícia, viu que falava de um homem que tinha apreço, consideração, a quem se atribuía uma peleja filosófica. Nenhuma alusão à demência. Ao contrário, o final dizia que ele delirara a última hora, efeito da moléstia. Ainda bem! [...] Pobre amigo! Estava são, - são e morto. Sim, já não padecia nada.^[13]

Sob o discurso do narrador, transparece claramente o citado por Rubião, dividido entre o distanciamento crítico, provocado pela aparente falta de sentido da carta, e o envolvimento subjetivo ditado pela esperança de um legado e pela sugestão da matéria do jornal: “Era um homem de muito saber...”^[14]. Em um momento, suas palavras afirmam o estado de demência do amigo e, em outro, o negam, mostrando-se contraditórias e incapazes de conceber um sentido coerente e uniforme.

A análise dos enunciados do protagonista comprova, portanto, a iconicidade que se institui entre ele e seu discurso, que se alimenta da dispersão até atingir a unicidade no plano da loucura. Inicialmente o foco organizador é a visualização do entorno, é o olhar e a palavra do outro, o que significa, para Rubião, perder-se entre “os amigos de trânsito”, com as constantes alterações de presenças e de individualidades, bem como jamais encontrar Sofia regida por uma conduta previsível e única.^[15] Em decorrência disso, Rubião transfere a alteridade alheia para si mesmo, desenhando-se o homem e seu rosto, o homem e sua palavra.

A não-concordância consigo mesmo, a perda da unidade “com a troca do meio e da fortuna”^[16] conduzem à desestruturação mental, ao desdobramento da personalidade de Rubião, o que é assinalado, no relato, pela emergência de um interlocutor no âmago de seu discurso: “E por que não? Perguntou uma voz depois que o major saiu”^[17]. O questionamento é incisão lingüística, é traço a dividir o homem em seu duplo, processo que a narrativa representa através da multiplicidade de vozes que se alternam no subconsciente de Rubião e das visões fantasmagóricas, cujo desencadear é a sugestão do major - o casamento -, idéia que, segundo o protagonista, “podia ser o laço da unidade perdida”^[18].

“Antes de cuidar da noiva, cuidou do casamento”^[19], afirma o narrador valendo-se de sua visão e onisciência soberanas para narrar o episódio. Entretanto, a ambivalência transfere-se também ao ato de narrar, e o discurso narrativizado passa a suporte retórico para a projeção do olhar e da palavra da personagem. São dela os olhos que vêem, é sua a mente a vagar entre sonhos de magnificência, é sua a emoção e suas são as palavras. Impulsionadas pela força imaginativa do devaneio, as visões de Rubião concebem a personificação do poder (“o internúncio”, “o ministro da Rússia”, “generais”, “diplomatas”, “as grandes damas”) e de seus emblemas (“carruagens”, “sapatinhos de cetim”, “meias roxas”), mas também a personificação dos objetos e a reificação dos indivíduos, que, designados metonimicamente, se nivelam aos objetos que criam o cenário da pompa aristocrática:

Os lustres de cristal e ouro alumando os mais belos colos da cidade, casacas direitas, outras curvas ouvindo os leques que se abriam e fechavam, dragonas e diademas, a orquestra dando sinal para uma valsa. Então os braços negros,

em ângulo iam buscar os braços nus, enluvados até o cotovelo, e os pares saíam girando pela sala, cinco, sete, doze, vinte pares. ^[20]

O traço aspectual dos enunciados acima transpostos, ou seja, a duratividade que os caracteriza, denota a intensidade da emoção do protagonista, que, em seu estado passional, apreende os objetos como um prolongamento de si mesmo. Em decorrência disso, a enunciação se projeta sob o ângulo do sujeito que percebe e sente e cujas marcas estão assinaladas na seleção ditada pelo olhar e no prosaísmo da linguagem, embora a presença do narrador seja ainda perceptível. Assim, o ato de narrar é duplamente possuído - pelo narrador e pela personagem -, estendendo-se a desestruturação dessa para o discurso que deve instituí-la.

Incapaz de anular as imagens sedutoras e as palavras veladas e de abstrair-se das proposições de “uma sociedade fidalga e régia” ^[21] e sentindo, ao mesmo tempo, a “nostalgia do farrapo, da vida escassa, acalcanhada e sem vexame” ^[22]; impotente em conduzir-se diante de uma realidade sempre movente e sempre outra, Rubião refugia-se em nova identidade. Para concebê-la, adota uma máscara que tem um ícone esculpido em mármore por modelo: “Quero restituir a cara ao tipo anterior; é aquele” ^[23].

Os traços de Napoleão III impressos no rosto e referendados em palavras e gestos são a maneira que o protagonista encontra para responder aos apelos não satisfeitos de opulência, para superar frustrações e concretizar sonhos irrealizáveis. Contudo, o aspecto soberano da máscara não esconde a origem parodística, em que a semelhança expõe também a diferença tanto entre a cópia e o modelo, quanto entre este e a idéia que intenta representar: imitação da imitação, Rubião não é Napoleão III, que não é Napoleão, mas um arremedo de suas glórias, expresso por meio de luxo e falso esplendor. Assim, em sua progressão, a narrativa registra, sob o ângulo visual do narrador e de personagens, a diferença entre Rubião e seu modelo, assinalando a deteriorização física e psíquica, enquanto o protagonista constrói a semelhança pela consonância entre o desejo e sua representação na linguagem.

Outro o rosto, outro o discurso do homem. Rubião-imperador já não é submisso e é ele quem se dirige ou responde a subordinados. As palavras de outrem, antes apreendidas em seu

caráter polêmico, excluem-se do limite de sua consciência, porque já não há um discurso alheio a interferir na enunciação. Agora é o discurso próprio que se biparte, para compor-se em duas vozes, não apenas duas perspectivas lingüísticas radicadas no mesmo ser, mas dois indivíduos radicados em um. Com efeito, se no estado de lucidez irrompiam os enunciados alheios sob suas palavras, na alienação - porque os ruídos exteriores não mais o atingem - um dos discursos do protagonista é discurso alheio. Dessa forma, é o imperador que fala, calcando seu discurso sobre os sonhos de Rubião:

A moça olhava espantada.

- Não te espantes, continuou ele; não nos vamos separar; não, não te falo de separação. Não me digas que morrerias; sei que havias de chorar muitas lágrimas. Eu não, - que não vim ao mundo para chorar, - mas nem por isso a
[24]

Percebe-se claramente que o discurso se expressa como um diálogo velado. As palavras do segundo interlocutor estão ausentes, intuindo-se, porém, seu sentido geral como se tivessem sido explicitadas. Embora só o protagonista fale, sua enunciação se apresenta como um diálogo sumamente tenso, “pois cada uma das palavras presentes responde e reage com todas as suas fibras ao interlocutor invisível, sugerindo fora de si, além de seus limites, a palavra não pronunciada do outro.”
[25]

O registro dessa enunciação dual revela que Rubião-imperador dialoga com Sofia - não aquela que o acompanha no *coupé*, mas a Sofia cuja realidade ele compõe através de seus desejos. Conseqüentemente, o diálogo perfaz-se entre Rubião e seu duplo, ou melhor, entre os sonhos concretizados de Rubião: o sonho de amor e o sonho de magnificência. Assim, embora Sofia emudeça, as ilusões acalentadas pelo desejo falam em seu lugar; por sua vez, a menção à sociedade fidalga, à realeza, aos combates e às vitórias recobre situações alheias ou fictícias, depreendidas da leitura de romances ou jornais, mas que se inscrevem nas palavras do protagonista como se resultassem de experiências pessoais e verídicas. Portanto, é a consciência perdida em devaneio que permite o diálogo com as idealizações da consciência anterior: ambas são eqüipolentes, eqüidistantes e imiscíveis, fazendo do discurso um discurso a duas vozes.

O povoamento de vozes no discurso manifesta, no plano formal da enunciação, a perda da integridade psíquica e a vivência de simulacros que compensam a incapacidade do protagonista de apreender a significação, não menos fantasmática, do real. Por isso, se já não é o capitalista, tampouco o mestre da província, mas o imperador Napoleão III, a linguagem de Rubião é “também diversa, rotunda e copiosa e assim os pensamentos, alguns extraordinários”. Negando o real, isto é, ignorando os apelos da realidade circundante, Rubião consegue alcançar o “conhecimento do inextricável”^[26], identificar-se consigo mesmo e munir-se de todas as qualidades e poderes, de todos os sentimentos e desejos de que antes se sentia privado.

O novo discurso corresponde, pois, ao novo rosto ou ao disfarce que exerce o fetichismo mágico de identificar Rubião à “imagem ideal, reflexo em seu desejo da forma que desenha para ele o olhar de um outro, que o julga e seduz.”^[27] Revestir-se de Napoleão III é um modo de prevalecer, de afirmar-se como único diante de um duplo olhar: o próprio e o alheio, no qual, enquanto sujeito, vê sua imagem refratada. Como Rubião, o protagonista visualizara o menosprezo no olhar do outro; como Napoleão, ele degrada o outro com seu olhar. Todavia, a coexistência da dupla identidade conduz, progressivamente, à negação total da primeira pela afirmação da segunda, alterando-se, em função disso, o modo de enunciação.

Assim, se os enunciados dialógicos comprovam a ruptura entre o protagonista e o real ou a divisão de sua identidade, a imersão no exílio da loucura restitui-lhe a integridade perdida e a unicidade discursiva. Justifica-se, portanto, a afirmação do narrador segundo a qual Rubião “não morreu súdito nem vencido”, pois, ao coroar-se no momento da agonia, ele confirma sua adesão plena ao delírio, onde as imagens visuais e as palavras que as reproduzem elidem a lacuna entre o símbolo e sua representação para configurarem a própria coisa simbolizada. A visão e a crença do protagonista, endossadas pelo narrador, transformam o “nada”^[28] ou a inanidade de uma ilusão na concretude do objeto: uma coroa “pesada de ouro, rútila de diamantes e outras pedras preciosas”^[29].

Inserida no âmbito dos sentidos que a narrativa sugere, a situação deixa de restringir-se aos dados da referencialidade textual, em que um louco, de mãos vazias, cinge uma coroa

inexistente, para manifestar a intencionalidade do autor. A relação de similitude entre o “nada” e a coroa concentra a denúncia de Machado de Assis diante da ruptura que se instala entre o real e seus signos, entre as imagens e sua significação. Para atender a esse fim, Machado cria um discurso ou um processo de enunciação que reproduz especularmente o próprio enunciado e em que o universo diegético se povoa de imagens visuais para, através delas, compor uma reflexão crítica sobre o fascínio da aparência e o menosprezo pela substancialidade. Assim sendo, o gesto de Rubião nada mais é do que o denominador comum de uma imagem coletiva, uma vez que os indivíduos se apegam ao visível e se refugiam por detrás de máscaras em que forjam seu desejo e as expectativas da malha social.

Espectador, analista e crítico da condição humana, Machado de Assis transpõe para o romance ‘Quincas Borba’, através da representação de Rubião, a imagem, visualmente instituída, do homem desestruturado, dividido e, finalmente, integrado a si mesmo pela negação da realidade, imagem que se duplica pelo mimetismo da linguagem. Esse processo enriquece o tecido do texto, pois enquanto, por um lado, presentifica o contexto humano para desnudá-lo, por outro, evidencia as possibilidades significativas da própria linguagem e o trabalho artesanal que lhe dá forma.

* – Pós-Doutora pela Universidade Estadual de Campinas - SP e doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; professora de cursos de graduação e de pós-graduação da UNISINOS.

[1] MACHADO DE ASSIS. Quincas Borba. In: COUTINHO, Afrânio (Org). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p.643. v. 1.

[2] Idem. Ibidem.

[3] MACHADO DE ASSIS, op. cit, p. 643.

[4] Idem, ibidem.

[5] BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, [s.d], p. 156.

[6] MACHADO DE ASSIS, op. cit, p. 677.

[7] Idem, ibidem.

[8] MACHADO DE ASSIS, op. cit, p. 678.

[9] Idem, Ibidem.

[10] Op. cit., nota 3, p.144.

[11] “Em que havia de dar o professor! Sentinela de cachorro! Rubião tinha medo da opinião pública” (p. 651).

[12] MACHADO DE ASSIS, op. cit, p. 652.

[13] Idem, p. 653.

[14] Idem, ibidem.

[15] O narrador assim registra o sentimento de dispersão do protagonista: “Rubião sentia-se disperso; os próprios amigos de trânsito, que ele amava tanto, que o cortejavam tanto, davam-lhe à vida um aspecto de viagem, em que a língua mudasse com as cidades, ora espanhol, ora turco. Sofia contribuía para esse estado; era tão diversa de si mesma, ora isto, ora aquilo, que os dias iam passando sem acordo fixo, nem desengano perpétuo.” (p. 712).

[16] MACHADO DE ASSIS, op. cit, p. 712.

[17] Idem, p. 711.

[18] Idem, p. 712.

[19] Idem, ibidem.

[20] Idem, p. 713.

[21] MACHADO DE ASSIS, op. cit, p. 712.

[22] Idem, p. 717.

[23] Idem, p. 766

[24] MACHADO DE ASSIS, op. cit, p. 771.

[25] BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p.171.

[26] MACHADO DE ASSIS, op. cit, p. 775.

[27] LEMAIRE, Anika. *Jacques Lacan: uma introdução*. Rio de Janeiro: Campus, 1979. p.33.

[28] Ver: CÂMARA JR., Mattoso. A coroa de Rubião. In: CÂMARA JR., Mattoso. *Ensaio Machadianos*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1962. p. 53-61.

[29] MACHADO DE ASSIS, op. cit, p. 806.

Reflections on the portuguese american political predicament

Kevin Costa
University of Massachusetts

In stark contrast to what holds true for politics in the United States, Portuguese politics is devoid of ethnic contestation for power. The political role of Portuguese of African descent is at most marginal, that of Gypsies almost nil. In Portugal, over ninety percent of the population considers itself solely Portuguese; in America, those who claim no ancestry other than American are among the smallest of minorities.

Can anyone here name a member of the Portuguese National Assembly who is not ethnically Portuguese? Has any ever existed? I cannot conceive of effectively lobbying an American elected official without knowing his ethnic background, and in no area of politics is ethnicity as significant as when it involves an issue that impinges upon an exercise of sovereignty. Can one conceive of American policy towards Northern Ireland independent of the political power of Irish Americans? Can one conceive of American policy towards Israel independent of the political influence of Jewish Americans?

Can anyone here point out to me a single instance where a Portuguese politician took a position in respect to Portuguese foreign policy that one could attribute to his or her being of an ethnicity other than wholly Portuguese? When it comes to the intricacies of ethnic politics, Portuguese suffer from political naiveté in the extreme.

Portuguese-American ignorance of the intricacies and dynamics of ethnic politics can be most clearly contrasted with Jewish-American knowledge of such intricacies and dynamics: the former can be attributed to Portugal's experience as Europe's oldest nation state, and the latter to the Jewish Community's experience as the world's oldest stateless nation. Unaware of the dynamics and intricacies of ethnic politics, the Portuguese in America all too often scream out when discretion is called for, and keep their mouths shut when voices should be raised.

In Fall River, Massachusetts, the most Portuguese of American cities, the four major ethnic groups contending for political power, beside the Portuguese, are the Irish, French Canadians, Polish, and Christian Lebanese. These ethnic groups find it impossible to conceive of ethnic politics as being anything other than politics as such.

Portuguese immigrants to America emigrated from a Portugal where the fact that one happened to be Portuguese was devoid of political significance: class could be divisive, but uncontested was the fact that Portugal was Portuguese. While for the Portuguese immigrant to America, experience of the dynamics of ethnic politics was nonexistent; for the Irish Catholic immigrating from an Ireland ruled by British Protestants, French Catholic immigrating from a Canada ruled by Anglo-Protestants, Polish Catholic immigrating from a Poland ruled by Orthodox Russians and Prussian Protestants, and Christian Lebanese immigrating from a Lebanon ruled by Muslim Ottomans, what was uncontested, was the paramount political significance of one's ethnicity.

To the Irish, French Canadian, Polish, or Lebanese, being Catholic is inseparable from one's political identity: it is what differentiates oneself from one's political opponents. Catholicism has a different significance for the Portuguese: one may be for or against the Catholic Church, there certainly is an anti-clerical tradition in Portugal, but this anti-clerical tradition is more sure of what it opposes than what it is for: the debate is about the value of the Catholic inheritance of Portugal, not the fact that Portugal's inheritance is Catholic. The Portuguese seem unaware that when they discuss religion, pro or contra, they almost always do so in specifically Catholic terms; Catholic hegemony in Portugal is never more assuredly confirmed than when it is being attacked by someone who is unable to distinguish Catholicism from religion as such. While as for the Irish, French Canadian, Polish, and Christian Lebanese, the Catholic Church is seen as the only effective alternative to counter a state whose mechanisms are in the hands of others, to the Portuguese, the Catholic Church is inextricable from the very conception of the state.

We know what something is by knowing what it is not. Because of their ethnic homogeneity, the Portuguese share a way of being that is much more coherent than that of most other nationalities; as a result, the Portuguese have an unique insight into the mentalities of other Portuguese, and yet, at the same time, a blindness to themselves.

In America, it's common to hear a Portuguese person, with a knowing raise of the eyebrows, claim that he cannot be fooled by another Portuguese person because he knows how "they" are. The person making such a claim is usually oblivious to the fact that he is projecting his own intentions onto others. When a Portuguese person in America is about to take advantage of

someone else who happens to be Portuguese, he rationalizes his doing so by making reference to the inherently self-serving and devious nature of the Portuguese. By way of this ingenious maneuver, the prospective victim is deprived of his innocence, and the perpetrator of his individual responsibility. Using projection as a means of rationalization, by acting upon the attitudes they have of each other, the Portuguese are caught in a self-fulfilling prophecy of divisions and backbiting that only confirms the attitudes they have of each other. It is almost impossible in America to find persons of an ethnic group other than the Portuguese publicly attacking others of the same ethnicity specifically on the grounds of their own ethnicity.

One of the reasons why the Portuguese are so politically divided in America is because they came from a country where class not ethnicity divided people: there was no need to consciously assume an ethnic identity that was never called into question in the first place: there was no need to develop an appreciation of the need for the conscious cultivation of the ingredients of ethnic unity in a multiethnic political environment.

In order to understand the position of the Portuguese in the American ethnic hierarchy, one needs to return to the 1920s legislation that for all intents and purposes barred Portuguese immigration to the United States. Not unlike other undesirable southern or eastern European nationalities of the time, the Portuguese were barred on the basis of their racial inferiority even as northwestern Europeans were given free rein to immigrate as they saw fit. Even for those Portuguese born in the United States, it was apparent, some Americans were more American than others. After the fad of attributing nationality differences to supposed innate biological differences had gone out of favor with the revelation of the full extent of Nazi genocidal policies, the Americans passed new immigration legislation that did little more than replace the openly racist language of the 1920s legislation with the more, at the time, politically correct language of culture as a rationalization for a legally enforced ethnic hierarchy.

The twentieth century history of American xenophobia is inextricable from the twentieth century history of the ascendancy of the Republican Party. The first period of Republican ascendancy took place in the 1920s, when the openly racist national quota system was instituted, and the Red Scare led to the deportation of thousands of immigrants. The second period of Republican ascendancy was during the 1950s, when the openly racist national quota system was replaced by a less racially blatant but even more restrictive national quota system, and

McCarthyism led to the deportation of thousands of immigrants. The third period of Republican ascendancy began with Newt Gingrich and the Contract on America, when immigrant rights to social protections were undermined, and passage of the Anti-Terrorism and Effective Death Penalty Act led to the deportation of thousands of immigrants.

Portuguese immigrants of both the pre-1920s and post-1965 great immigrant waves held a position of singularity in the larger immigrant waves of which they were part that points to the place the Portuguese were to be assigned in an evolving American ethnic hierarchy. The immigrant wave that ended in the 1920s consisted predominantly of Slavic and Latin or Mediterranean Catholics as well as Eastern European Jews. The Portuguese were considered members of a Latin or Mediterranean biological race possessing indelible inherent qualities that differentiated them from the Nordic, Germanic, or Anglo-Saxon race that possessed the genetic substance of which real Americans were made. With the political ascendancy of the Irish, the concept of a distinct and inferior Celtic race, which in the nineteenth century was so much in vogue, was no longer applicable. The specific place of the Portuguese in the early twentieth century racial hierarchy cannot be attributed solely to the Portuguese being members of the Latin or Mediterranean race, for the presence of Moorish blood and the immigration of black Portuguese from Cape Verde placed even the European Portuguese on the borderlines of whiteness. Although they were considered white, it was never whiteness without taint.

In the context of the mass immigration to America that commenced in the mid 1960s and continues to this day, the Portuguese immigrant is once again uniquely situated. Unlike the earlier discussed wave of immigration, this wave is overwhelmingly composed of Asians and Latin Americans. Whereas the Portuguese were once among the darker hues of an immigrant wave, they are now among the very lightest. The new Portuguese immigration started immediately after the implementation of the 1965 legislation and exhausted itself within a decade, while the immigration of Latin Americans and Asians began as a trickle and reached a crescendo only a decade after the Portuguese immigration had come to an end. Portuguese deportees have become national anti-deportation poster-boys because of the tender ages at which they immigrated and their whiteness. It is this whiteness, and the American upbringing of so many, that allows Portuguese deportees to tug on the heartstrings of a dominant America that finds it more difficult to identify with immigrants who are more recent and of another color.

The status of Portuguese Americans in the most Portuguese American of regions, Southeastern Massachusetts and Rhode Island, has experienced evolutionary and, at key moments, revolutionary change. Immigrant incorporation involves drastic changes in ways of being that are incremental and inexorable and builds up tensions with dominant groups until an event sparks an explosion of built-up emotions, resentments, and aspirations. A flurry of action and fervid discussion takes place as all involved recognize that what had seemed a natural and, therefore, inevitable ethnic hierarchy, was in large part arbitrary, and, if not arbitrary, nonetheless, no longer relevant.

When a gang rape occurred in a New Bedford bar called Big Dan's, a host of powerful forces converged on the nationally televised Fall River court trial of the suspects. Widely disseminated but false reports about the number of rapists and the size of an audience that supposedly cheered them on riveted the attention of a national television audience. The uncanny un-American appearance of the defendants, an un-American appearance that was accentuated by the bulging earphones the defendants wore in order to follow the translation of the court proceedings, allowed a national audience to experience the pleasure of a sordid voyeur without the inhibitions and guilt such voyeurism would normally afford; since, after all, the rapists were obviously so different from the majority of Americans, and so unknown, that one could easily attribute to them what you will without the danger of such wanted but, to the self, deeply denied fantasies coming in conflict with either one's non-existent knowledge of the Portuguese, or the pangs of conscience that an identification with the perpetrators would otherwise afford. People found pleasure alternating between self-righteousness and rape jokes. But, although the vast majority of Americans, with their non-existent knowledge of the Portuguese, could project their fantasies onto the Portuguese as if they were a blank screen, those few Americans who were having increasingly more intimate contact with the Portuguese, instead of ignorance as an excuse, had interests to defend.

For the first decade and a half since the re-initiation of Portuguese immigration in the 1960's, the new immigrants were so different and so segregated by language, customs, and occupation that the larger community chose to see them as inherently inferior. Surely it was impossible to ignore such large numbers of immigrants, but it was also just as impossible to imagine such immigrants being other than the ultimate objects of others' intentions. One could

argue the relative merits, the advantages and disadvantages, of their presence, but, to those who saw themselves as determining the region's destiny, the comforting fact of the inherent inferiority of what they referred to as greenhorns was beyond dispute. By the early 1980s, such a belief in the inherent superiority of the native born was no longer tenable.

By the early 1980s, immigrants had learned enough English that the debate as to their status and role in the affairs of the larger community could no longer take place without their increasing intervention. Immigrants were no longer in desperate economic straits as to how they were to make ends meet, establish economic independence from those who had sponsored their immigration, and acquire the American minimum basic of consumer durables. In fact, a substantial number of immigrants, by dint of what appeared to the native born as an insatiable work ethic, combined with a prodigious savings rate, had invested in the acquisition of the houses in which they lived; the supposedly inferior greenhorn was now quite often the native born American's landlord. Immigrants, who in the initial years after immigration were an electoral non-factor, became a key part of a coalition that was to elect the second of Fall River's Portuguese-American mayors. American born Portuguese who had often found it politically expedient to take pains to differentiate themselves from the immigrants, now found it increasingly politically expedient to do otherwise.

A factor not unrelated to the transmutation of the position of the immigrant vis-à-vis the larger community was the explosion in real estate values that took place at this time. It was now not uncommon for illiterate, non-English speakers who had been in what Americans considered abject poverty not much more than a decade prior to now be greater holders of wealth than a substantial portion of the native born. The cast system that had been set in place with the re-initiation of Portuguese immigration to the United States, because of the build up of tensions that were an inevitable outcome of the contradictions that derived from the immigrants inexorable assimilation, exploded.

That an accusation of rape ignited the explosion should not be surprising: throughout history, accusations of rape have been an opportunity to demarcate the boundaries between differing communities. This particular accusation of rape became inseparable from the contestation over the identity of the Portuguese because the wall that separated the immigrant community from the larger community had been breached, and for many in the larger community

this entailed a threat to one's status that could not go uncontested. A transitional conjuncture had been reached; there was no turning back; in the glare of the national spotlight, local emotions ran high because the outcome was not wholly predetermined.

A variety of tactics that had been more or less effective in dividing descendants of the pre-1920s wave of Portuguese immigrants from the post-1965 immigrants were becoming increasingly less effective; even though Portuguese Americans attempted to distance themselves from association with rape, there was a budding awareness that the larger community's willful intention of associating propensity to gang rape with one's being Portuguese as such would not leave even American born Portuguese unscathed. If immigrants who were now often fluent in English were still to be accused of a greater propensity of committing rape, how was such a charge not to be applicable to one's being Portuguese in the most general sense of the word. Techniques of divide and conquer that had been used to such stunning effect since the latest immigrant wave were now used all the more blatantly in a futile attempt to counteract their increasing ineffectiveness in practice. Those who saw it in their interest that the Portuguese community be anything but united would waste no opportunity in their attempts to compliment Portuguese Americans for their not being greenhorns, even as they wasted no opportunity to remind Portuguese immigrants, the hackneyed cliché, that prejudice against Portuguese immigrants is the *sin qua non* of the Portuguese American.

The implications of "Big Dan's" for an exercise in the deciphering of identity are too many for a paper such as this to explore, but a particular instance that at least hints at the usefulness of such an exploration of the opportunistic and partisan nature of such identity politics took place at a talk about the events surrounding the Big Dan's trial several years after the trial. Participants at the talk found it almost impossible to hold the perpetrators of the crime wholly responsible for the crime for which they had been convicted: there was a need to somehow associate responsibility for the rape to some larger community of which the rapists were only a part; the only dispute was over the boundaries of the community with which the rapists were to be associated. What was revealing about the divergences of opinion was that the divergences had less to do with the actual rapists and much more to do with the identity of the person purporting to objectively delineate the boundaries of the community of which the rapists were a supposed part. For the continental Portuguese, the fact that the rapists were Azorean was crucial to

understanding what had occurred; for the Azorean residing Azoreans, what was significant was that these rapists were immigrants in America, as if some qualitative change in sexual mores occurred when the plane touched down in Boston; for the Azoreans residing in the United States, the supposed looseness of American morals was often cited as a contributing cause to the rapists' downfall; for the American born Portuguese Americans, one could not deny that the fact of being an immigrant Portuguese made one, if not guilty, at least more predisposed to the commission of such crimes, and to the non-Portuguese Americans, it was clear as day; it all had something to do with that inscrutable thing we call being Portuguese. It seemed to escape all: particular individuals are the only ones responsible for the crimes that they commit.

In the mid 1990s, over a decade since the infamous Big Dan's trial, another instance of a transitional conjuncture occurred which, while only directly affecting the city of Fall River, nonetheless, provides insight into the dynamics of a more unified Portuguese-American identity. Most immigrants had been in the country between twenty and thirty years; a whole generation of children of post-1965 immigrants had been born and raised in the United States, and many of the linguistic and cultural barriers which had once made relations between Portuguese Americans and Portuguese immigrants problematic, in transmuted form, reappeared as a generation gap. Many children of immigrants and immigrants themselves turned their back on what the Portuguese Americans had once called the old country, even as a sizable number of descendants of the original first wave of immigrants, now fully confident in their American identity, found new found curiosity and pride in fabled ancestors.

When, in the mid 1990s, Fall River, the city with the largest population of Portuguese in the country, and the only locality where the Portuguese compose an absolute majority, for the first time in its history, elected a Portuguese majority to the city council, and this council in-turn elected someone of Portuguese ethnicity to be President of the council, all hell broke loose. Local radio stations and local newspapers sent out a steady barrage of propaganda accusing the Portuguese of wanting to take over and voting for candidates on the basis of ethnicity as opposed to competence. What was remarkable about this fusillade was that all the Portuguese members of the city council, and the Portuguese community as a whole, were repeatedly referred to as simply the Portuguese: the larger community's exploitation of the distinction between descendants of pre-1920s immigrants, and post-1965 immigrants -- a distinction that had come about because of

the more than forty years that a racist national quota system prevented all but negligible numbers of Portuguese from immigrating to the United States -- had finally been overcome.

When the next election for city council came around, many Portuguese were cowed into believing that a vote for an elected official who happens to be of one's own ethnic background was un-American, and that competence lies with being other than Portuguese; all those of Portuguese ethnicity on the city council lost their election. When some in the Portuguese community realized that almost all non-Portuguese voters had voted against all the Portuguese candidates, even though these candidates ran on the most diverse records conceivable, their outrage was met by a chorus of local media propaganda that was indistinguishable from the propaganda spewed out at the social gatherings of the victors: "How dare they accuse us of voting against someone just because of their ethnicity; after all, we vote only on the basis of competence, not ethnicity; after all, we are all Americans." The clearly understood idea being that to be Portuguese implied being something other than American. People who in elections past talked about the Polish, the Irish, and the French, and who made a clear and opportunistic distinction between Portuguese Americans and what they referred to as greenhorns, now no longer did so. The Portuguese had inexorably become one, and the others quite consciously now referred to themselves as simply Americans in order to construct a majority of voters capable of once again excluding the Portuguese, who were a majority of the populace but still not a majority of the electorate.

It may be appropriate at this time to warn the reader as to the appearance of an opportunistic Portuguese ethnic entrepreneur that not only surfs upon the wave of increasing Portuguese-American power, but also does so in a manner that is particularly detrimental to the larger interests of the Portuguese-American community. Portuguese immigrants are far from the time when material needs were their main preoccupation; now their desperate desire is for the prestige and recognition that their low occupational standing and foreign accents often deny them. This opportunistic ethnic entrepreneur exploits this desperate need for recognition and prestige by running frequent propagandistic marketing campaigns that cynically equate the prestige of the Portuguese community with the size of the budget under his discretion, and what is particularly disturbing is that he exploits this desperate need for recognition and prestige in a

manner that, instead of calling into question, reinforces the illegitimate ethnic hierarchy that keeps the Portuguese relegated to the lower rungs.

While this ethnic entrepreneur never misses an opportunity to publicly portray any increase in the amount of money under his control as if it were the realization of the Portuguese community's long sought after dream of recognition and prestige, and to extol the burgeoning power of the Portuguese-American legislative delegation and the now numerous Portuguese vote that makes such a legislative delegation possible, he is in the peculiar duplicitous habit of angrily stating that ethnicity has nothing to do with the staffing of the positions that his budgets afford, when in truth, it has everything to do with it, for, irrespective of his rhetoric, being Portuguese is a disqualification for the permanent professional positions his bloated budgets make possible.

The institution of which this ethnic entrepreneur is part is almost totally devoid of persons of Portuguese ethnicity in positions of power: the Portuguese are only represented at levels proportionate to their proportion of the communities of which this public institution is supposedly a representative part, when it comes to the ethnic composition of the janitorial services.

Decades ago there was a rationale for the disproportionate occupational subservience of the Portuguese community because of the vast formal educational discrepancy between the Portuguese and the larger American community; such a rationale no longer holds: the continuing absence of those of Portuguese ethnicity from positions of influence is increasingly no longer the result of what one knows but of who one knows. Highly qualified children of hard working but illiterate parents are now denied opportunities for occupational advancement, not because of any non-existent incompetence, but because of the dearth of occupationally relevant personal connections such parents can afford.

Those who dominate the institutions that allow the Portuguese only token representation, seek out opportunistic ethnic entrepreneurs in order to provide a public relations facade for their continued monopolization of power. These opportunistic ethnic entrepreneurs also allow a means by which people who have never had the least bit interest in the Portuguese community, and in many cases, even were at the head of movements to keep the Portuguese in their place, can tap into the recent increase in public funding ostensibly for things Portuguese.

Not unlike a person making use of a lever, who maximizes his power by maximizing the length of the bar on one side of the fulcrum, and minimizing the length of the bar on the other

side of the fulcrum, this opportunistic ethnic entrepreneur maximizes his power by maximizing the number of Portuguese people, he claims to represent, on the outside of his personal empire, and minimizing the number of Portuguese people, who could call into question his monopolization of all things Portuguese, on the inside of his personal empire. This opportunistic ethnic entrepreneur maximizes his power in the name but at the cost of the larger Portuguese community. When De Gaulle said Europe, he meant France, and when De Gaulle said France, he meant De Gaulle.

This opportunistic ethnic entrepreneur walks a tight rope of opportunism, and alternates between public proclamations of the Portuguese Speaking World's Greatness, in order to better access Lisbon's largesse, and disparaging remarks about the low class pronunciation of the immigrant from *São Miguel*, in order to placate those who, although now convinced of the money that can be gained by playing the ethnic entrepreneur's game, nonetheless, continue to demand that the real Portuguese community, whom they are supposedly suppose to serve, retain the fabled humility that for centuries has kept it in its place. This opportunistic ethnic entrepreneur has no taste for *choriço e Santo Cristo*.

Since the American system of single member, winner-take-all electoral districts favor those who are geographically concentrated, the fact that the Portuguese in America may be few, but are not far between, that they are the second most geographically concentrated ethnic group in the country, is not without political consequence.

If we seek to institute an electoral structure most conducive to the political participation of our community, we should not ignore the lessons of earlier defeats. At the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century, at the same time that southern whites disenfranchised the African-American population of the south, northern non-immigrant whites instituted a host of structural electoral changes that undermined the franchise for immigrants. What had been a common practice, the exercise of the franchise by non-citizens, disappeared, even as the institutionalization of non-partisan, off-year, at-large local elections, as they were designed to do, disproportionately disenfranchised immigrant communities.

The structural and cultural differences between American and Portuguese politics must be kept in mind if one is to appreciate the elements of effective lobbying in the United States. One of the key differences between the federal, separation of powers, checks and balances system of the

United States, and the centralized, unified government of Portugal -- a centralization and unity that is not unrelated to the accentuated homogeneity of Portugal as Europe's first nation state, and of which the autonomous regional governments of the Azores and Madeira are an anomaly -- is the United States' single member, winner-take-all electoral districts, and the two party primary system to which it has given rise, versus Portugal's disciplined, centralized, multi-party structure.

Persons seeking to be elected to the United States House of Representatives become their party's nominees by way of victory in a primary election in which any voter in the congressional district who so chooses may vote. There is no national party hierarchy that can override a particular constituency's choice of party standard-bearer. While persons seeking to run for statewide office, such as United States Senator, may need some minimal threshold of party convention support, not unlike the case with U.S. Representatives, the decisive contest to be the party's standard bearer takes place in an open primary. While in Portugal, defection from party unity on an important vote in the National Assembly can be tantamount to crisis, in the United States, a straight party line vote is almost always impossible because of the direct accountability of the elected official to a particular constituency.

While in Portugal, it is a fairly simple matter to find out the particular position of any particular party on any particular piece of proposed legislation, and to assume with some degree of confidence that elected officials will vote in accordance with the party position arrived at, in the United States, elected representatives are in a never ending state of amorphous compromise and conflict: each representative possesses a unique constituency, and is therefore ever ready to change his or her vote from nay to yea, or yea to nay, when the proposed piece of legislation meets criteria that very well may be as unique to that particular member of Congress as is the uniqueness of the interests of the people from the district he or she happens to represent. Rare is the system where knowledge of the game being played is more needed, but rare also, is the system that rewards to such an extent those who have such knowledge.

If a culture of effective Portuguese-American political lobbying is to emerge, there must be a supersession of the present sterile alternating dichotomy between innocent naiveté and simpleminded cynicism. Not unlike everyone else, elected officials are worse than devils, and yet also better than angels. One must not portray the lobbied for action as an official's opportunity to do what is right and suffer pain, or to do what is wrong and experience pleasure, neither which is

sustainable in the long run, but, instead, as an opportunity to do what's right with a full complement of pleasure. One must enlist both superego as well as id to one's cause.

If a culture of effective Portuguese-American political lobbying is to emerge, the Portuguese will have to learn to present their interests as those of the larger community's. For example, proposals for measures that would increase the number of Portuguese voters in a particular community, such as requiring Portuguese-speaking poll workers, are often perceived as a threat, a grab for power, and therefore vigorously opposed by others; such proposals would be more effective if they were conveyed in terms of the larger good, such as increasing the political weight of the community as a whole in statehouse and Washington councils. And the reproduction of an ethnic hierarchy that keeps the Portuguese excluded from positions of power, will have to be challenged not on the basis of one's being Portuguese, but on the basis of an American ideology that finds such an illegitimate ethnic hierarchy abhorrent.

Now that we have discussed some of the elements of effective lobbying, the question is raised as to what ends should such lobbying be directed? What political good are we capable of? How can we best help those who are most in need of help, in a manner that does not lessen, but, instead, heightens our powers? What issue can serve to unite an all too fractious community, and provide the experience that will make dialogue over more divisive issues less divisive?

It is not a matter of chance that the political leadership that changed America's policy towards Indonesia's brutal occupation of East Timor -- by cutting off military relations and threatening to cut off International Monetary Fund and World Bank financing as well -- came from public officials elected by the Portuguese-American community. The security and well being of the people of East Timor is an issue that for the very best of reasons and intentions unites us. It is an issue of which the Portuguese community has more awareness and knowledge than the American community in general, and it is an issue that we, as citizens of the world's only superpower, can do something about. Grappling with the issue of East Timor is to grapple with what is lowest and what is highest in human affairs; it is a challenge to the fullest development of our political power, in order that we may be better able to help those whom we care about, who are in dire circumstances, on the other side of the planet.

Dos milagres obrados pela palavra do Pe. Vieira na Ilha de Itaparica... num conto de João Ubaldo Ribeiro

Laura Areias
Brown University, Providence

A leitura do conto “Vavá Paparrão contra Vanderdique Vanderlei” (69-76), de João Ubaldo Ribeiro, editado em Portugal em 1982, com o título *Livro de histórias*, um ano depois da 1ª edição brasileira, deixa perceber, como subtexto, através de várias alusões, os Sermões que o orador jesuíta António Vieira pregou na Bahia, contra os holandeses, na primeira parte do século XVII. Questionando as várias definições de *paródia*, o texto ubaldiano não parece ser nem uma imitação na intenção de ridicularizar o pensamento original, estilo ou atitude de um autor ou Escola, nem impróprios são os temas nele recriados (do Oxford English Dictionary e da Encyclopaedia Britanica). No entanto João Ubaldo usa não só, como *exempla*, os milagres obrados pela palavra do Padre, que provocam miraculosos efeitos nos habitantes da ilha de Itaparica, para enaltecer (ironicamente?), a sua coragem e valentia, sentido de independência, em suma, a sua *Virtus*, como baseia a estrutura do conto na própria estrutura de uma peça da oratória clássica. E faz uso dos mesmos recursos e objetivos com que o pregador usara as Sagradas Escrituras para *descer* a sua palavra, divinamente inspirada, do púlpito até aos fiéis. Decorria o século XVII, tempo em que o Padre Vieira teve intervenção política de relevo, quando esta ilha, do Recôncavo Baiano, se debatia contra os holandeses ocupantes que devastavam as terras ou as cercavam por mar. Mas se Ubaldo Ribeiro homenageia o jesuíta 350 anos depois, se não deixa de mostrar uma *loving appreciation* imprescindível à sua visão satírica do Outro, atitudes contempladas pelas definições da Encyclopaedia Britanica e da Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira, de que tipo de paródia então se trata? cômico de situação? de linguagem?

Um sermão, segundo o modelo clássico, é estruturalmente composto de Exórdio ou Intróito, Exortação, Apresentação, Demonstração com *Exempla*, Peroração. No “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda”, pregado na igreja de N. S. da Ajuda, da cidade da Bahia, em 1640 (42-79), depois do Intróito em que privilegia a situação do Reino de Portugal entre todos os reinos do mundo assolados por inimigos da Fé, o jesuíta, comparando explicitamente as situações, toma as palavras do Profeta Rei David (sitiado por Senaqueribe, rei do Assírios). Assim como este, o Rei David, com atrevimento se voltara piedosamente contra

Deus, igualmente, o Padre assume uma atitude quase de acusador e pede-lhe contas por ter sido o seu povo eleito preterido em favor do herege holandês, igualmente sitiante vitorioso: “É possível que se hão-de ocasionar de nossos castigos blasfêmias contra o vosso nome? Que diga o herege, que Deus está holandês?! Oh não permitais tal, por quem sois!” (54) E mais à frente: “Já a fé não tem merecimento? Já a piedade não tem valor? ...porque ajudais a eles e nos desfavoreceis a nós? ...a vós que sois a mesma bondade, parece-vos bem isto?” (57) Assim resumem a grandeza e singularidade desta peça os anotadores da edição utilizada, António Sérgio e Hernani Cidade - menos concebida de uma estética barroca que de uma sinceridade mais patriótica (44). Aliás esta intimidade de ilustres e valorosos portugueses com Deus e com santos já era antiga – explicam ainda os críticos que as palavras que Vieira atribui ao rei David, as mesmas que ele próprio dirige a Deus, foram também aquelas com que D. Afonso Henriques se encomendou a Cristo pouco antes da batalha de Ourique. Já noutras palestras ou artigos tenho referido o comércio divino com heróis portugueses e itaparicanos, povo eleito também, pela salvaguarda da Fé e do império cristão. Diria o pregador: “mais por dilatar o vosso nome e a vossa Fé (que era esse o zelo daqueles cristianíssimos reis) que por amplificar e estender seu império” (58). Na história de João Ubaldo há um *importante* intermediário entre Padre Vieira e Santo Antônio, o qual nessa época dava pelo nome de Vavá e era moço de recados da ilha, reencarnando agora, no século XX, em Vavá Paparrão, portanto capaz de contar toda a sua odisséia de outrora, em que o Padre exortava o Santo. Numa prolepse é este *exortado* pelo narrador a comprovar tudo o que se passou. Imitando argumentos e a atitude, tão acusadora como suplicante, do Jesuíta apelando a Deus, João Ubaldo mudando o registro linguístico, fá-lo dirigir-se a Santo Antônio:

Paparrão disse que Padre Vieira botou a imagem do santo na frente de todo o mundo na igreja e deu-lhe um esporro que Paparrão disse que, se fosse Santo Antônio, nunca mais aparecia de cara para cima na Bahia. Está muito certo isto, está muito direito?, perguntou o padre, e o santo calado, que é que ele ia dizer. Bonito papel, falou o padre, nós aqui recebendo porretada, a holandesada tomando quase tudo e cantando de galo, e o senhor fica aí ganhando seu soldo e vela e novena e não sei mais o quê, um luxo verdadeiro, para não fazer nada? Que é que o senhor pensa da vida? (69)

A justa vitória que se seguiu, do povo eleito, explica a raiva secular que inflamará, em fins do século XX, combate verbal partidário em expectativa, na sessão camarária de Itaparica,

entre dois adversários de dois partidos políticos brasileiros, sobre os quais pesava mais essa velha rivalidade de gerações, de holandeses e portugueses, do que a sua atual filiação política divergente. Com este *Intróito*, apresentadas ficaram pelo narrador do conto as circunstâncias do metafórico combate. Temos assim, no texto de João Ubaldo, em dois planos de ação, o combate entre duas facções na Assembleia Municipal e o combate evocado, entre holandeses e portugueses. No passo seguinte temos por alusão o Sermão de Santo Antônio, “Prègado na igreja e dia do mesmo santo, havendo os holandeses levantado o sítio que tinham posto à Baía, assentando os seus quartéis e batarias em frente da mesma igreja”, no ano de 1638. Todo o *Exórdio* se desenvolve no sentido de explicar como e por que o inimigo levantou as armas e a cidade do Salvador foi salva. Começando por apresentar o assunto que vai tratar e, pois que de uma vitória se trata, é a Palas cristã, Nossa Senhora da Vitória, a exortada. Para tal o pregador filiará a sua demonstração no episódio bíblico em que Jerusalém se encontra em situação análoga à da cidade de Salvador, do qual extrai este primeiro conceito predicável: “tomarei debaixo da minha protecção esta cidade [Jerusalém] (diz Deus) para a salvar, e esta mercê lhe farei por amor de Mim e por amor de David, meu servo (Vieira, 4).

Ambos os textos, a peça oratória e a narrativa ubaldiana, como tentei demonstrar, recorrem, à sua maneira cada um, a uma comparação a um outro contexto histórico-político passado e distante: no primeiro o Rei David exorta Deus, no segundo o Padre exorta Santo Antônio; duas são as cidades sitiadas, Jerusalém e a cidade de Salvador da Bahia, dois os sitiantes hereges ou não católicos, assírios e holandeses, dois os combates que se travam: as lutas entre duas frentes, aliados do Império Português, e holandeses – em duas gerações – as quais são comparadas às que opuseram judeus e assírios; dois os povos eleitos de Deus: judeus e portugueses. Os temas recriados estão, pois, longe de ser impróprios. Mas é pela maneira de os recriar que poderemos chegar à compreensão do humor de João Ubaldo. Henri Bergson na obra *Le rire*, define como um dos processos da satirização, a “transposição” de um registro linguístico a outro diferente, isto é, do tom sublime ao tom familiar ou vice-versa. Até mesmo o mais acérrimo e demolidor crítico de Antônio Vieira, Agostinho da Silva, embora o considerasse um dos mais ocos retóricos que se pode encontrar à flor da terra, sem uma idéia profunda, todo perdido em rebuscamentos e gongorismos; o seu estilo um mar de palavras, um deserto de pensamentos, não consegue contudo negar-lhe a sublimidade ao definir a sua oratória como “a

Fenix Renascida posta em prosa ao divino” (174-75). E quanto mais sublime maior será a queda! No conto “Vavá Paparrão contra Vanderdique Vanderlei” é o próprio narrador que denuncia o processo satírico: “O padre tinha autoridade e o santo tinha de respeitar, quer dizer, não era assim que ele falava, era com boas palavras, mas era a mesma coisa, tanto assim que o santo criou vergonha (...)” (69). E ainda na retórica hipérbolica de Vieira, “a honrada e tão importante vitória” fez trocar “receios em alegria”, “as armas em gala e a guerra em triunfo” e seria levada para a Europa pelas “trombetas mundanas da fama”, “para se fazerem públicas de todo o mundo”; os portugueses são os discípulos de Deus e o inimigo um poderoso exército. O que corresponde em Ubaldo Ribeiro a um rebaixamento: os guerreiros são os itaparicanos “velhos caducos” que sonham acordados, ou não, com as almas de holandeses; as lutas passam-se familiarmente no quarto da avó Emília ou no do velho Conceição e as armas são as fraldas dos lençóis! Esse momento passado é uma evocação não da Bíblia ou das Sagradas Escrituras mas conseguida por obra das prévias encarnações em que os atuais itaparicanos privavam com o Padre, levando recados e “dando porrada até só ter cadáver de alma de holandês espalhado pelo chão” lado a lado com o santo (70). A transposição da palavra erudita e solene do Pregador para o discurso descuidado, familiar, no nível popular de um baiano e eis definida a paródia, segundo Bergson. Os “milagres de urgência” obrados pelo Padre surgem na narrativa num patriotismo ideológica e lingüisticamente sincero, lado a lado com os *exempla* latinos do “Sermão de Santo António” e do “Sermão pelo bom sucesso das armas de Portugal contra as da Holanda”. Milagres que não só transformaram o colonizador em aliado como o conduziram à vitória.

Tentei revelar um dos aspectos do cômico do texto ubaldiano, o nível baixo da linguagem, reforçado pelo fato de se tratar de uma transposição de um registo erudito, que marca o classicismo do texto primeiro. Outro aspecto, o burlesco, revela-se com uma forte carga grotesca, se o associarmos às imagens e cenas rabelaisianas, de Pantagruel e Gargantua do século XVI. Bakhtin dá um exemplo e define as características do cômico burlesco em que se enquadra o texto brasileiro em análise, o qual pode ser visto também sob uma perspectiva grotesca, se tivermos em conta não os mecanismos psicológicos formais da sua percepção mas o seu conteúdo objetivo. Concretizando: o caso de haver no burlesco uma certa dose de malícia e o rebaixamento das coisas elevadas, além de o riso não ser direto pois só conhecendo a obra parodiada se pode apreciar o segundo texto (266). Mas, objetivamente, há também o *destronar* das imagens sublimes do sermão, como atrás ficou esclarecido, “transpondo-as para a esfera material e corporal” sobretudo nas cenas de pancadaria, tanto no século XVII em que “o santo ficava aparando os holandeses de *chutes para o ar*” (70), como no século XX, no quarto do velho Conceição, este de pijama, enfrentando com *as fraldas de lençóis*, um bando de holandeses *fedendo cebola e a couve choca* (itálicos meus que apontam a falta de higiene ou funções fisiológicas claramente subentendidas no discurso do narrador). São também significativas as cenas de confrontos físicos entre os adversários políticos, nas bancadas partidárias da Câmara (72) – em qualquer das cenas o plano “baixo” material e corporal está representado pelos membros e órgãos ou suas funções, nos pontapés, nas fraldas, no mau cheiro que exalam... E termina, não sem, pouco antes, nos ter chocado com a paródia do seu conceito de “verdade histórica”, em tom de exaltação da liberdade, da alma itaparicana, com a peroração, à maneira clássica. “Nós não, nós somos livres” – por oposição a pernambucanos. É um culminar da ironia definida por Linda Hutcheon como sobreposição de contextos semânticos – o que é afirmado / o que é intencionado (74). A luta pela libertação dos holandeses não os livrara de estarem submetidos aos portugueses. No tempo presente da narração, a liberdade do itaparicano, reafirmada nos outros contos do mesmo volume, é apenas ilusória: é a liberdade do ilhéu que olha o mar e sonha...

No prefácio à edição portuguesa que venho referindo, escreve Jorge Amado, em tom encomiástico, que João Ubaldo Ribeiro será sem dúvida um bisneto baiano de Rabelais. Finalmente, provando que o texto narrativo ironiza e parodia de modo familiar, burlesco e grotesco a eloquência oratória de Vieira e as sublimes causas por que se empenhou, procurei justificar o *parentesco* com o pensador humanista francês.

Aspectos da crítica brasileira: leituras da obra de André Gide

Laura Teixeira Miller
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Salvo poucas exceções, um crítico quando quer escrever um artigo sobre mim, não procura me compreender ou me explicar, mas sim como tomar partido e manter sua posição contra mim.

André Gide

A crítica literária no Brasil não tem uma tradição e um passado tão marcantes quanto o europeu. Ela sofreu ao longo de sua trajetória influências de estilos e de movimentos, sobretudo do francês, e as divergências entre os críticos brasileiros são frequentes. Ao definir a crítica como “o exame sereno, profundo, honesto, isto é, imparcial e justo, das obras antigas e modernas”, ^[1] Jorge O. Almeida Abreu retoma a idéia de Saint-Beuve, que compara a crítica a

um rio que plácido desliza entre colinas, castelos, serras e conduz os viajantes que vão visitar certos sítios encantados pelo que vem em torno e pelo que se reflete nas águas. E o rio indiferente corre manso deleitando e instruindo... ^[2]

Ou seja, ele postulava uma perspectiva positivista, neutra e a-histórica da crítica. Já Alceu Amoroso Lima define a crítica como “uma forma de arte e portanto uma atividade essencialmente criadora”. ^[3]

Este artigo tenta entender como um pequeno grupo de intelectuais brasileiros leu e descobriu a obra de André Gide, num determinado momento da história política e literária no Brasil, o período de 1920 a 1950. Época em que os intelectuais buscavam a afirmação da identidade nacional, e quando a obra de André Gide emerge e adquire sentido no Brasil. Para isso, vou-me utilizar dos princípios da Estética da Recepção como instrumento teórico capaz de permitir uma abordagem satisfatória da proposta em questão.

Como sabemos, uma obra literária é feita para ser lida, assim, o leitor tem um papel vital para a sobrevivência de um obra, e entre as diferentes teorias literárias que abordam o papel do leitor na história da literatura, vão ser os conceitos da Estética da Recepção os que mais especificamente definem a maneira como leitor e texto se relacionam, sejam eles críticos literários ou não.

Os primeiros a definirem esses conceitos foram Jauss e o seu grupo da Escola de Constança apoiando-se na noção de “horizonte de expectativa”, o indicador de normas e atitudes condicionadoras do leitor num momento histórico determinado. O condicionamento do leitor a determinadas normas da sociedade, permite-lhe realizar o sentido do texto segundo as intenções inseridas na obra, subentendo-se um “horizonte de expectativa” sociocultural e um “horizonte de expectativa” literário. Se, por um lado, o “horizonte de expectativa” sociocultural vai ser diretamente condicionado a fatos extraliterários e a valores e normas da sociedade em que o leitor está integrado, o “horizonte de expectativa” literário, inserido na própria obra, condicionado por fatores intraliterários, constitui-se nas necessidades estáticas apresentadas por ela ao leitor.

Assim, ao analisar e comparar os “horizontes de expectativa” do leitor e da obra, pode-se identificar a “distância estética” entre eles. O critério de determinação do valor estético situa-se no poder de decepcionar ou contrariar as expectativas. Quando a “distância estética” entre o “horizonte de expectativa” da obra e do leitor levá-lo a uma experiência nova, o valor literário da obra se comprova. Caso contrário, se a distância for grande demais, a obra corre o risco de não ser entendida e, conseqüentemente, ser rejeitada pelo leitor num primeiro momento, podendo ser reabilitada mais tarde. Jauss diz que isso se dá porque:

la résistance que l'oeuvre oppose à l'attente de son premier public peut être si grand, qu'un long processus de réception sera nécessaire avant que soit assimilé ce qui était à l'origine innatendu , inassimilable. Il peut en outre arriver qu'une signification virtuelle reste ignorée jusqu'au moment où l'évolution littéraire en mettant à l'ordre du jour une poétique nouvelle, aura atteint l'horizon littéraire où la poétique jusqu'à alors méconnue deviendra enfin accessible à l'intelligence. ^[4]

A forma como a obra chega ao público e a reação do mesmo diante desta, tanto no passado como no presente, pode ser intermediada pelo crítico (também leitor). Ao ler a obra, para poder pronunciar-se ou não sobre a mesma, o crítico vai abordá-la primeiramente como leitor.

Da opinião profissional do crítico depende muitas vezes a sobrevivência da obra, e o escritor torna-se às vezes dependente da reação deste. Antonio Candido diz que:

O escritor, numa determinada sociedade, não é apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. ^[5]

A crítica feita a um determinado texto é, de certa maneira, uma ponte entre o leitor e a obra, um indicador do “horizonte de expectativa” de determinada época. Nas críticas publicadas em jornais e revistas, pode-se observar as expectativas dessa época.

O discurso crítico inserido nos jornais e revistas cristaliza o “horizonte de expectativa” de determinada época e permite uma releitura do mesmo. Essa nova leitura permite, por sua vez, estabelecer parâmetros para a recepção da obra ao longo do tempo. Assim, com base nos princípios acima referidos, e através da análise das críticas, de diversos literatos brasileiros à obra de Gide, nas décadas de 20 a 50 do século XX, é possível observar o modo de leitura daqueles, tendo o crítico literário e seus escritos como principal intermediário entre a obra e o público leitor.

No Brasil, a crítica percorreu um longo caminho para se firmar, e no início do século XX ela era feita por intelectuais e escritores da época e publicada em rodapés de jornais. Assim, o escritor crítico, quando se deparava com uma obra estrangeira e, no caso da presente pesquisa, a obra de André Gide, optava muitas vezes pela tradução dos artigos críticos, tal como tinham sido publicados em seu país de origem. Ao traduzirem as críticas francesas, porém, eles exerciam a função de intérpretes, já que traduzir é literalmente “dizer de novo” e assim cada qual dizia à sua maneira o que lia; porém, eles eram tradutores que se denominavam de críticos.^[6] Os críticos brasileiros, como Theodemiro Tostes, Alcantâra Silveira, Pierre Descaves, Augusto Frederico Schmidt, Louis Wiznitzer, Luiz Annibal e outros, na maioria das vezes, apoiavam-se na opinião de críticos franceses como Thibaudet, François Mauriac, Eugène Montfort e Henri Massis para expressar sua opinião sobre as obras de André Gide. Esta atitude passiva da crítica brasileira, preocupou Tasso da Silveira conforme adverte no texto publicado em 1937,

A crítica francesa está por vezes tão distante do sentido último de uma obra literária quanto a nossa insipiente e ingênua crítica. Isto por incapacidade de esforço total de penetração. Na França, a coisa tem consequências más: perturba a serena organização do quadro de valores. No Brasil tem consequências péssimas perturba a profunda condensação do nosso espírito de povo. Ou será que também não se acredita em que, de uma clara definição de nossa psicologia própria, de nossa originalidade criadora, através da história de nosso desenvolvimento literário, depende, em grande parte, o nosso destino espiritual futuro?^[7]

O fato de alguns críticos brasileiros utilizarem-se de traduções de críticas francesas, era talvez uma forma desse intelectual identificar-se um pouco com a obra (lida no original), seguindo a intuição daquela que tinha a tradição canônica: a Europa, na época tida como o centro detentor do saber.

Porém, o intelectual brasileiro, ao ler a obra de Gide no Brasil, não vai poder interpretá-la seguindo rigidamente os mesmos parâmetros dos críticos franceses, pois seu “horizonte de expectativa” não era o mesmo.

Na França, a obra de Gide surgiu no final do século XIX quando predominava o Simbolismo decadentista; afirmando-se no século XX, atravessou o Modernismo francês e sobreviveu a duas guerras mundiais. Já no Brasil, a obra gideana surgiu em pleno Modernismo brasileiro, ^[8] quando os intelectuais tentavam encontrar um novo rumo, procurando libertar-se das amarras européias, “canabalizando-as”. ^[9]

Como é do conhecimento geral, em 1922, os intelectuais brasileiros aproveitaram as comemorações do Centenário da Independência do Brasil para realizar, no Teatro Municipal em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, para a grande maioria o marco para a grande transformação do pensamento brasileiro. O movimento da semana de 22 teve como objetivo mostrar ao Brasil novos rumos dentro do campo da criação artística, visando agitar o estagnado meio cultural e, embora tenha sofrido influências das vanguardas européias, adquiriu características próprias, iniciando assim, no dizer de muitos, o Modernismo no Brasil. Este movimento liderado por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Ronald de Carvalho e Graça Aranha, entre outros, vai valorizar tudo o que é nacional. Os intelectuais, que até há pouco iam à Europa para alicerçar seu conhecimento, querem agora romper com o “antigo” e formar uma linguagem mais de acordo com a realidade cultural e social do Brasil.

Porém, a partir dos anos 30, com a Revolução de 1930 ^[10] e com a implantação da ditadura do Estado Novo por Getúlio Vargas, o rumo do Modernismo no Brasil se modificou, entrando numa nova fase. A produção intelectual da época, passado o período experimental, volta-se para as questões relativas à existência humana. Utiliza uma linguagem mais coloquial, uma técnica de descrição e uma postura de contestação que vai abordar, sobretudo, os problemas sociais que o Brasil passa a enfrentar, resultando em trabalhos mais construtivos e maduros, com enfoque no regional. Com o fim da II Guerra Mundial, o pensamento brasileiro sofreu de novo transformações e os conceitos iniciados com a semana de 22, e repensados em 30, deram lugar àqueles do movimento da chamada geração de 45. Esta procurava o apuro de linguagem, buscava novos ritmos e imagens, formando várias correntes.

A preocupação da geração de 45 na renovação do pensamento, e também com o papel atuante do intelectual em sua época, faz-se presente no Primeiro Congresso Brasileiro de Escritores, realizado em São Paulo, de 22 a 27 de janeiro de 1945, cujo objetivo era:

debatermos juntos questões de importância social para a nossa classe. Questões éticas em primeiro lugar ... éticas ainda em segundo, terceiro e último lugares. Porque, afinal, tudo não passa de ética. Não há vida coletiva sem código de moral. ^[11]

Nesse Congresso, Gide é citado e discutido, quando na 5ª sessão plenária, de 27 de janeiro, presidida por Sérgio Milliet, é analisada a tese de Lia Correa Dutra, sobre “O escritor na guerra e no mundo de após guerra”. Até em pleno debate de renovação do pensamento do intelectual brasileiro, e seu papel na política brasileira, Gide é citado como grande exemplo de mutação, de poder mudar nas dificuldades. É nesse clima de renovação, de transição, de definições de parâmetros do rumo a ser seguido pelo intelectual no Brasil, que a obra de Gide emergiu e vai ser (re)descoberta por parte da crítica brasileira.

Por outro lado, em 1949, em pleno clima de modernidade e de libertação das influências estrangeiras, Diogenes Laércio ainda se colocava como tradutor, ao publicar o artigo intitulado “Gide, Chefe de uma Geração”. Ele inicia o artigo dizendo: “É do saudoso crítico francês Albert Thibaudet a seguinte página...”, ^[12] transcrevendo em seguida o artigo do crítico francês traduzido para o português. Portanto, era como tradutor que Diogenes se posicionava dentro da crítica, muito mais um divulgador, um leitor do que propriamente um crítico. Ao publicar e assinar a tradução do crítico Thibaudet, Diogenes legitimava o que era feito na França. Assim, mesmo quando os intelectuais modernistas brasileiros, tentavam fomentar uma modificação no fazer da literatura no Brasil, querendo que esta se modernizasse, incentivando um novo pensar, um novo olhar, ao local, ao nacional, e valorizando-o, eles continuavam privilegiando, na sua leitura, autores europeus, ainda seduzidos pelo espírito francês. ^[13]

O escritor e crítico Brito Broca, em artigo onde faz considerações sobre o Modernismo em 1952, expressou em poucas palavras aquilo que os modernistas buscavam:

romper com o passado, repelir os figurinos europeus, exprimir a realidade brasileira, refletir a hora presente nos seus anseios e em suas transformações vertiginosas, este e outros pontos constituem o ‘leit-motiv’ da pregação modernista. ^[14]

O problema destes, porém, era saber quais seriam os moldes da prosa moderna a serem seguidos; Brito Broca deu uma informação precisa, para que se possa compreender a recepção da obra gideana pelos intelectuais daquele momento:

como de qualquer forma sempre tínhamos os olhos voltados para a França, havia quem falasse em Paul Morand, em Proust e até em André Gide. Gide sobretudo, pela simpatia com que encarava o movimento dadaísta, passou a ser logo citado pelos modernos no Brasil. [\[15\]](#)

Assim, esses intelectuais e críticos vão ler Gide pelo viés modernista, absorvendo e interpretando aquilo que lhes interessava para incorporar à sua realidade. É interessante salientar que, enquanto as vanguardas européias estavam absorvidas em dissolver suas identidades estabelecidas pela tradição, as brasileiras distinguíam-se por assumir e positivarem o valor local, conciliando e misturando os elementos de que dispunham. O olhar modernista vai ser híbrido e miscigenado, “atendo-se detidamente na questão da brasileidade”. [\[16\]](#)

Na tentativa de modificação do ‘tecer’ da literatura, os modernistas brasileiros utilizavam-se de várias metáforas como a da mestiçagem, onde o mestiço pela sua cor representava a configuração do povo brasileiro, dando origem ao mito da mescla, do exótico, da sedução e da sexualidade exacerbada. Eles tentavam positivar essa imagem e transformá-la na representação da identidade nacional. Os modernistas também se valem da metáfora do primitivismo para valorizar o nacional, procurando assim uma estética de originalidade. Os intelectuais usaram essas metáforas para postular a identidade nacional do Brasil, da mesma forma que Gide serviu-se de metáforas em vários momentos, das mais variadas formas e mais especialmente, para manipular o conteúdo da Bíblia como apoio para suas descrições contestatórias e sobretudo para fazer sua subversão. Ele se baseou na pureza e na amplitude dos ensinamentos do Evangelho, colocando em cheque a moral convencional com passagens irônicas e audazes com o seguinte:

Deus se diverte conosco, como um gato com o rato atormentando-o ... E sabem o que ele fez de mais horrível? ... Foi de sacrificar seu próprio filho para nos salvar. Seu filho! ... A crueldade, eis o primeiro dos atributos de Deus. [\[17\]](#)

No livro *Os frutos da terra*, ele começa o primeiro capítulo:

Não desejes, Natanael, encontrar Deus fora de toda parte.

Toda criatura indica Deus, nenhuma o revela.

Desde o momento em que nosso olhar nela se detém, cada criatura nos desvia de Deus... ^[18]

E usa um estilo pastoral pseudo-evangélico, para exortar Natanael a ficar atento. A escolha do nome demonstra sua idéia preconcebida de caricaturar o Evangelho, numa doutrina incentivando a sensualidade, o que nada tem a ver com a mensagem de Jesus, contida no Evangelho de João, Capítulo 1, versículo 45 a 50 que diz:

Jesus viu Natanael aproximar-se e comentou: ‘Eis aí um israelita verdadeiro sem falsidade’. Natanael perguntou: ‘De onde me conheces?’ Jesus respondeu: ‘Antes que Filipe chamasse você, eu o vi quando você estava debaixo da figueira.’ Natanael respondeu: ‘Rabi, tu és o filho de Deus, tu és o rei de Israel!’ Jesus disse: ‘Você está acreditando só porque eu lhe disse: ‘Vi você debaixo da figueira? No entanto você verá coisas maiores do que essas’, e Jesus continuou: ‘Eu lhes garanto: vocês verão o céu aberto, e os anjos de Deus subindo e descendo sobre o Filho do Homem’.

O Evangelho mostra Natanael como um ser sem malícia, para na obra de Gide converter-se em um ser que não se apegue a nada, abandonando família, lar e religião para correr atrás de sensações novas. Como diz Charles Moeller:

... Natanael deve mesmo desprender-se dos gozos sensíveis, pois prolongados em demasia, eles se tornariam um obstáculo à acolhida de novos manjares terrestres. ... Devemos renunciar ‘a não ser em toda a parte’: o Deus criador específico do mundo é uma quimera; é preciso encontrar Deus na ‘ingênua dispersão’ da nossa sensibilidade maravilhada; Deus não é mais que o êxtase sensual dos nossos sentidos ao contato dos perfumes, das cores, da frescura das ondas, da doçura da carne” ^[19]

Gide usa o conteúdo do evangelho para retratar nos seus romances a hipocrisia da sociedade em que vive e mostrar sua falsa moral. Ele dá a suas personagens nomes bíblicos como Natanael, Sara e Raquel, e faz também um jogo irônico com o sentido das palavras, como no sobrenome de Bernard Profitendieu, uma das personagens principais do romance *Les faux monnayeurs*, ^[20] que, lido rapidamente, soa como: *aproveitemo-nos de Deus*. Os modernistas brasileiros buscaram em Gide e em sua obra o inquieto, a ansiedade do novo e do ambíguo, o inclassificável, e o inapreensível, pois não estão eles também postulando uma ruptura total com o convencional? Gide também é moderno, mas ao mesmo tempo se apropria, como pano de fundo, dos antigos ensinamentos dos evangelhos, subvertendo seu sentido para dar credibilidade à sua contestação. Sua obra é polêmica, cheia de conflitos

existenciais, o que combina plenamente com a ambigüidade dos brasileiros, que usam as referências da Europa para subvertê-las a seu favor. Robert Mallet diz que: “La leçon gidienne dans toute son ambigüité est le symbole même de la vie, comme de la mort.”^[21] O próprio Gide diz no seu *Journal* de 12 de maio de 1892 que: “j’aime passionnément la vie, mais je n’ai pas confiance en elle”, acrescentando mais adiante: “Je vois toujours presque à la fois les deux faces de chaque idée”.^[22] Já Claude Bénédict publicou um artigo analisando a versatilidade e os conflitos existenciais da obra de Gide, quando este ganha o Prêmio Nobel. Segundo o crítico, a maior parte da obra versa sobre a busca da expansão do “Ser” e da “Liberdade” das pressões sociais. Gide mostrou em alguns livros como, por exemplo, *La porte étroite*, *L’immoraliste*, e *Si le grain ne meurt*, que é

uma própria personalidade, cuidando em aplicar, por si mesmo e em primeiro lugar, sua própria fórmula, segundo a qual ‘devem-se levar até o fim todas as idéias que a gente levante’.^[23]

Conforme comentado acima, os brasileiros querem inovar, modificar sua arte, como modernos que são, mas ao mesmo tempo têm grande dificuldade de soltar-se da influência européia, agindo de forma semelhante à postura gideana, que carnavaliza as referências tradicionais. Gide ao romper com a tradição chocou seus leitores com situações de impacto e afirmações polêmicas. Ao publicar aquele que ele considerou seu único romance (pois ele chamou aos seus primeiros romances de *écrits*), a obra-prima *Les faux monnayeurs*,^[24] ele inova o estilo do romance moderno, escrevendo um romance dentro do romance, isto é, um metaromance, e utilizando-se para escrevê-lo da técnica da *mise en abîme*, onde várias imagens são refletidas em outras. Assim, Gide escreve seu romance, falando através de Edouard, personagem principal, a famosa frase *famille régime cellulaire* que causou grande impacto. O escândalo foi agravado ainda mais quando Gide publica no livro *Les nourritures terrestres* a frase “famille je vous hais”, que causou impacto e furor entre a crítica francesa da época, em 1897.

Esse mesmo livro foi o estandarte da geração francesa de 1914, o que levou o crítico brasileiro Ronald de Carvalho,^[25] pouco antes de morrer em 1935, a publicar um artigo “A Classe de 1930 contra André Gide”,^[26] em que fez uma comparação dos movimentos e gostos literários da geração de 14 na França. Ele chama a França de Europa Latina, e disse que ela despede-se de Anatole France, Blaise Cendrars, para abraçar as *Nourritures terrestres* de André Gide, em busca da novidade, farta da sociedade corrupta e medíocre em que estava mergulhada. Mas, ainda segundo Ronald de Carvalho, se

Gide na França despontou como novidade para a geração de 14, a geração de 30 não viu na sua inquietação senão “uma ilusão de letrado pedante” sem originalidade, e Ronald de Carvalho diz que se recusa a aceitar esta triste sentença, pois o lirismo de Gide será um “dom eterno”. Diante do impasse de preferências entre as duas gerações francesas, o crítico voltou-se para o Brasil, perguntando-se onde estaria a geração brasileira de 1930. E aconselhou que, no Brasil, a fé literária fosse menos inabalável e menos *fetichista*, pois se na França já não se acredita em Gide, no Brasil ainda se morria pelos Direitos do Homem. Aponta o abismo do tempo entre os dois países.

Assim, conforme se constatou ao longo deste artigo, no Brasil os críticos começaram a interessar-se pela obra gideana em pleno Modernismo brasileiro e identificaram-se com a obra de Gide, porque ela era tão híbrida quanto o Modernismo do Brasil. Roger Bastide, no seu artigo “André Gide jardineiro”, já dizia que Gide considerava-se como um híbrido, pois ele misturava o catolicismo ao protestantismo e a

Bíblia às Mil e uma noites,^[27] não se prestando a rotulações. A trajetória da obra de Gide e a maneira como esta foi recebida ao longo dos tempos pelos leitores / críticos, parece corroborar a opinião de Mário de Andrade que disse que a crítica deve ser como uma “Verdade Transitória: Verdade de nossa época, não verdade eterna. Verdade de nossos dias, examinados com lucidez, com todas as luzes

acesas”.^[28] Esta definição confirma a convicção de Fábio Lucas, de que “a época” em que o crítico / escritor vive vai exercer grande influência em sua produção literária. Também para Miguel Bueno, em *El arte y los valores estéticos*, o artista é “um produtor e um produto da época, da tradição local e do

estilo a que pertence”.^[29] Tanto o escritor como o crítico são obrigados a conhecê-la a fundo se não querem tornar-se “instrumentos de forças contrárias” a ela. Para reforçar tal opinião, Lucas cita Coleridge. Este já dizia que: “os modelos do passado, por maiores que sejam, não são capazes de

produzir nos espíritos o efeito que exercem as obras dos grandes mestres contemporâneos”.^[30]

Assim, a obra de Gide foi descoberta na década de 20 do século XX, por Sérgio Buarque de Holanda, mas ignorada a princípio, até emergir na década de 45. O fenômeno de rejeição da obra num determinado momento pela crítica, e a posterior aceitação da mesma, a Estética da Recepção procura explicar da seguinte forma: com o passar dos tempos o “horizonte de expectativa” dos leitores / críticos modifica-se, e novos valores até então ignorados ou esquecidos são levantados. Nesta comunhão de

sintonia o texto de uma obra é formado de vazios que o leitor preencherá^[31] com a sua leitura. Esta posição crítica tem sofrido diferentes avaliações. No início do século XX, alguns críticos diziam que o valor intrínseco da obra não podia ser definitivamente afetado pela opinião do público leitor: “a obra é o

centro e a razão de ser de toda literatura”, ^[32] já dizia Tristão de Athayde. Para ele, a mesma tem vida própria, independente da aceitação ou rejeição do grande público, que ele considerava “secundária”.

No entanto, hoje, a recepção integra a análise crítica de uma determinada obra. A obra literária está imersa numa rede discursiva, que a constitui num determinado momento, fazendo emergir novos sentidos que se agregam à obra. Acrescente-se o fato de que uma mesma obra pode ser rejeitada em um determinado período e mais tarde reabilitada. Segundo a Estética da Recepção, este fato se dá pela mudança no “horizonte de expectativa” dos leitores. Sabemos também que o leitor comum não deixa registro de sua passagem pela obra, e é aí que entra o leitor / crítico, leitor privilegiado que se servirá de seu conhecimento intelectual para dar uma opinião sobre um determinado aspecto da obra. Essa opinião é como uma “verdade transitória”, podendo a obra literária ao longo dos tempos adquirir novas significações. Outro aspecto central a ser considerado na recepção crítica de uma obra é a função do crítico como intermediário entre esta e os leitores. Alceu Amoroso Lima reconhecia a importância desta intermediação: “a crítica desempenha um grande papel na posição que vai adquirir um livro, em face do público e em face dos outros críticos” ^[33] na medida em que adere a um novo discurso, uma nova interpretação, um novo sentido à obra. É nesta polifonia que a obra se inscreve.

No caso da obra de Gide, muitas vezes o leitor / crítico brasileiro assumiu uma posição que exigia do público leitor um conhecimento profundo do conteúdo da obra. A crítica tornava-se então difícil para o leitor iniciante, pois ela remetia-se para um público especializado. Como exemplo disso, temos o artigo de Sérgio Buarque de Hollanda em que, já em 1920, escrevia para os seus pares, elite que desfrutava da literatura como deleite, pois o público letrado no Brasil era absolutamente diminuto e a maioria dos críticos ignorava-o. Segundo Brito Broca, ^[34] neste artigo pela primeira vez escreveu-se sobre Gide no Brasil. Nesse artigo, o crítico move-se livremente através da obra de André Gide, indo de um livro para outro como quem conhece a fundo o trabalho do escritor. O artigo faz aleatoriamente alusão a capítulos de livros, dando a impressão que estes são do conhecimento geral de seu público leitor, como se o leitor a quem se remetia fosse conhecedor da obra e das características do autor em questão.

Assim, além das traduções, dos artigos franceses para o português, por parte da maioria dos críticos, a posição de Sérgio Buarque de Hollanda, no seu artigo publicado na década de 20 do século XX, dirigindo-se a um público leitor intelectual que teria prévio conhecimento da obra de André Gide (e especialmente tratando-se do primeiro artigo a ser publicado no Brasil sobre Gide), é também uma

característica constante, adotada por outros críticos brasileiros que escreveram sobre André Gide no Brasil. Esta constatação permite também supor que os críticos dirigiam-se a um público leitor que lia a obra gideana no original,^[35] acessível “ao público letrado em geral” que, apesar de diminuto, provavelmente não desconhecia a língua francesa, pois até metade do século XX esta fazia parte do currículo das escolas públicas brasileiras. Para Brito Broca, Gide foi “descoberto” por Sérgio Buarque de Hollanda e sua obra representa uma França e uma literatura que continuará a influenciar gerações, pois “as obras de arte são o que são” e continuarão a existir enquanto forem lidas. E a obra de Gide é o que é. Em vida, ele preferiu muitas vezes o silêncio a dialogar com a crítica, deixando na maioria das vezes suas personagens fazerem a apologia de suas idéias, dizendo repetidamente que não escrevia para as gerações presentes, e sim para as futuras. Sua obra rompeu com os preconceitos da época e fez a apologia de uma nova moral, e, mesmo se durante muito tempo foi rejeitada e incompreendida, serviu de modelo para as gerações do pós-guerras.

Assim, um pequeno grupo selecionado de intelectuais brasileiros “descobre” a obra de Gide, que já tinha seu prestígio estabelecido na França. Esse grupo na sua grande maioria era formado por intelectuais tentando estabelecer um sentido para a identidade nacional, engajados no projeto modernista e que selecionaram autores, cujas obras conseguiam construir um sentido para a sua leitura, correspondendo assim com seus “horizontes de expectativa”. Se os intelectuais / leitores / críticos brasileiros da obra de Gide, num primeiro momento, se apoiavam e traduziam as críticas francesas, era talvez por respeito à tradição literária francesa. No entanto, cabe ressaltar que no Brasil a crítica do início do século XX era uma crítica analítica, forte, opinativa, concentrada no “fazer” do escritor e em como sua obra repercutiria no meio de seus pares, no seio da intelectualidade nacional, não levando em consideração o mercado de consumo.

As críticas à obra de Gide, ao serem traduzidas, estabeleciam um elo, um diálogo entre as leituras feitas à obra de Gide, na França e no Brasil, pois como já dizia Haroldo de Campos a tradução nunca é um ato passivo, e sim um ato de criação, e eu acrescento: ela é também um ato de ressignificação.

[1] ABREU, Jorge O. Almeida. *História da literatura nacional*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas Mundo Médico, 1930. p. 346.

[2] LIMA, Alceu Amoroso. *O crítico literário*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1945. p. 61.

[3] ABREU, op.cit., p. 346.

[4] JAUSS, Robert Hans. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Éditions Gallimard, 1978.

[5] CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976. p. 74.

[6] O papel do crítico brasileiro no início do século XX ainda não era bem definido, pois não existia o crítico profissional propriamente dito, muito menos o crítico dentro da ampla acepção que conhecemos hoje. Somente nos anos 60 e 70 do mesmo

século, o crítico abstraiu-se aos poucos dos jornais e, em alguns casos tornou-se professor universitário e, como tal profissional, muitas vezes usando uma linguagem incompreensível aos leigos. Suas críticas eram voltadas ao público acadêmico e publicadas geralmente em revistas especializadas. Hoje existem dois tipos de crítica, a acadêmica e a jornalística, sendo esta última mais acessível ao grande público, pois ela é escrita dentro de um estilo leve, informativo, visando o mercado consumidor.

[7] SILVEIRA Tasso. *Espíritos-fontes*. Rio de Janeiro: Schmidt-Editor, 1937. p. 80-1.

[8] Sérgio Buarque de Holanda foi talvez o primeiro intelectual brasileiro a escrever sobre Gide. Ele publicou por volta de 1920 ou 21 um artigo sobre André Gide na revista *Dom Casmurro*, reproduzido mais tarde na mesma revista em 02 de dezembro de 1939. Este artigo foi de novo retomado em 19 de abril de 1952 por Brito Broca, no jornal paulista *A Gazeta*, que inicia o mesmo dizendo: “não nos esqueçamos que um dos primeiros a escrever sobre o autor de *Si le grain ne meurt* entre nós, foi Sérgio Buarque de Holanda no artigo publicado no ‘Dom Casmurro’ por volta de 1920 ou 21”.

[9] “Canabalizando-as” no sentido de absorver tudo o que lhes interessava e expelir o que não tinha valor para a construção da literatura nacional.

[10] Com a Revolução de 1930 houve “um corte radical entre o velho Brasil desunido, dominado pelo latifúndio e pelas oligarquias, e o Brasil que nasceu com a revolução...”. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 379.

[11] CAMPOS, Regina Salgado. *Ceticismo e responsabilidade*. São Paulo: Anna Blume, 1996. p. 171.

[12] LAERCIO, Diogenes. Gide, chefe duma geração. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 15 maio 1949, Sup. Lit. Letras e Artes, p. 15.

[13] Devemos levar em consideração que grande parte dos literatos brasileiros passavam largos períodos, anos até, em solo francês, sedentos dessa cultura e a traziam consigo na bagagem quando regressavam ao Brasil. Alguns cultuavam tanto a literatura francesa que chegavam a adotar nomes franceses, como foi o caso de Tavares Bastos que, em 1924, muito antes de ter ido para a França, publicou, no Brasil, em francês o livro *Ballades brésiliennes* sob o pseudônimo de Charles Lucifer, e que em 22 de junho de 1952 escreveu no jornal *A Manhã* o artigo “Gide e o Brasil”.

[14] BROCA, Brito. Considerações sobre a prosa modernista. *A Gazeta*, São Paulo, s/n., 14 abr. 1952.

[15] Ibidem, p. s/n.

[16] FABRIS, Anna Teresa (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Merc. das Letras. p. 15.

[17] GIDE, André. *Les faux monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1986.

[18] GIDE, André. *Os frutos da terra*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

[19] MOELLER, Charles. *Literatura do século XX e cristianismo*: O silêncio de Deus. São Paulo: Flamboyant, 1958.

[20] Quando de sua publicação em 1925, este romance chocou os intelectuais moralistas da França da época.

[21] ADJADJI, Lucien. *André Gide-Journal*. Paris: Didier, 1970. p. 104.

[22] Ibidem, p. 40.

[23] BÉNÉDICK, Claude. André Gide – Prêmio Nobel de Literatura de 1947. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 nov. 1947.

[24] Segundo Temístocles Linhares, esta obra foi inspirada no livro *Chance*, de Conrad. LINHARES, Temístocles. *Introdução ao mundo do romance*. São Paulo: Edições Quíron / MEC, 1976. p. 179. Mas um leitor atento verificará que o livro *Chances* e *Os moedeiros falsos* nada têm em comum.

[25] Ronald de Carvalho, poeta que aos 26 anos de idade teve seus livros premiados pela Academia Brasileira de Letras, estava entre os escritores que lançaram em 1915 a revista *Orpheu*, considerada o marco introdutório do Modernismo em Portugal. Envolvia-se na política e, após uma carreira diplomática na Europa, volta ao Brasil com o cargo de Secretário da Presidência.

[26] CARVALHO, Ronald de. *Caderno de imagens da Europa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935. p. 29-35.

[27] BASTIDE, Roger. André Gide Jardineiro. *O Estado de S. Paulo*, 09 nov. 1946, p. 11.

[28] LUCAS, Fábio. *Compromisso literário*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1964. p. 17.

[29] LUCAS, op. cit., p. 17.

[30] LUCAS, op. cit., p. 17.

[31] ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz C. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 88.

[32] LIMA, Alceu Amoroso. *O crítico literário*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1945. p. 68.

[33] Ibidem, p. 32.

[34] Ver a nota de rodapé n. 10.

[35]

As primeiras traduções, de que se tem notícia, dos livros de André Gide datam de 1937 e 1938. CAMPOS, Regina Salgado. *Traduções brasileiras de André Gide*. In: Anais do IV EPLLE. São Paulo: Artes e Ciência, 1996.

O conquistador: uma metaficção historiográfica

Liene Cunha Viana

História e ficção: em *O Conquistador*, Almeida Faria realiza uma operação intertextual que visa apagar a caracterização precisa de ambos os termos – sua obra é múltipla, recheada de referencialidade, paródia, ironia, metaficcionalidade.

Ficção histórica pós-moderna, a obra resgata em seu texto a história, para então subvertê-la. Ao mesmo tempo em que problematiza a noção de conhecimento do passado, promove o resgate de um mito português – o mito do retorno de D. Sebastião e do V Império –, reinserindo-o na vida cotidiana do país.

Propondo-nos a relacionar o modo como Almeida Faria trata esse mito em sua narrativa com a forma como a tradição historiográfica e literária vem apresentando-o, buscamos desvendar referências, mecanismos de intertextualidade e outras estratégias de composição ficcional empregadas pelo escritor.

Além do nome e do dia do nascimento – em 1954, exatamente quatrocentos anos após o nascimento de D. Sebastião –, o protagonista tem em comum com o Rei o nome dos pais (João de Castro e Joana) e dos avós, Catarina e João. Estes, que na História corresponderiam a D. Catarina da Espanha e D. João III, pais do Infante D. João, na ficção passam a ser pais de Joana – historicamente, Joana da Áustria.

A avó Catarina, personagem importante na vida de Sebastião de Castro, tendo acolhido-o por vários anos, mulher decidida, a quem ele chama de “mulher-homem” e “deusa tutelar”^[1], foi também o nome da avó-tutora de D. Sebastião, abandonado pela mãe, e cujo pai morrera vinte dias antes de seu nascimento.

Desde cedo intrigam a Sebastião de Castro suas diferenças físicas com relação aos pais: “louro, entroncado, de olhos claros, curto o nariz, redonda a cara, a boca de carnudos lábios, o de baixo descaído como o de Catarina [...] com um feitio complicado, imaginação que perde o pé à realidade”^[2], o menino assemelha-se, física e psicologicamente, a D. Sebastião, que tinha “os olhos amendoados, os cabelos alourados, a cara oval, o beijo belfo dos descendentes de Carlos V [Carlos V foi o pai de D. Joana de Áustria, mãe de D. Sebastião. Na ficção, os lábios de Sebastião

de Castro parecem-se com os de Catarina, sua avó materna], os dedos delicados, o tronco curto, desproporcionado em relação aos membros compridos demais”^[3]. Como o rei português, tem “atração pelo desconhecido e gosto pelo risco”^[4].

À noite, o protagonista é atormentado por “imagens de catástrofe”, em sonhos com “homens que [o] queriam estrangular, trespassar à espada, à lança ou à facada”^[5], em lutas de duas *gangs* rivais. Narra:

Num dos bandos abunda gente de turbante, que pelos vistos me considera seu inimigo,[...] sob o sol e a poeira que não me deixam ver e me fazem vacilar de tonturas e vômitos^[6]; a carne queimada, o cheiro a pó e a pólvora, o fumo escuro ardendo nos meus olhos, o pânico da dor, um tipo de cara repugnante, coberta de pústulas e úlceras que lhe dão o aspecto de um lobo com febre. A recorrência deste sonho tornou-se para mim mais inquietante ao encontrar, anos mais tarde, um marroquino que eu juraria ter conhecido.^[7]

Esses sonhos, que quase explicitamente se referem à batalha de Alcácer-Quibir, ao mesmo tempo em que ligam fortemente o protagonista ao *Encoberto*, são sintomáticos do menino cheio de imaginação, cuja história preferida era a de seu homônimo – envolvido pela lenda de seu nascimento, “a avó dava-lhe alento dizendo que um dia o Rei voltaria, numa certa madrugada, no meio da neblina”^[8] –, e que se tornaria escritor ao procurar descobrir sua identidade.

A metaficção historiográfica instala as fronteiras entre história e ficção e depois as indefine, propondo uma relação de referência – problematizadora – com o mundo histórico. Os procedimentos de referencialidade, citação, ironia e paródia ocupam uma função estrutural na operação narrativa de *O Conquistador*. Por meio de um Sebastião de Castro mulherengo, em oposição especular ao D. Sebastião histórico, Almeida Faria recobre sua narrativa com um véu de fina ironia, conseguindo assim elaborar uma interessante mecânica de identificações e de contrastes texto parodiado / texto receptor, atingindo uma paralelização, em termos de igualdade, entre obra literária e sensibilidade histórica. É exatamente esse tipo de relações que, segundo Hutcheon⁹, marca a contemporaneidade – à qual ela denomina “pós-modernismo” –, pois revela sua dependência com o uso do cânone, mas também sua rebelião, por meio do abuso irônico desse mesmo cânone.

A paródia intertextual é o que traz ao leitor a impressão de que o passado só pode ser conhecido através de seus textos. No entanto, encontramos no pós-modernismo com uma nova noção de intertextualidade, que exige que o leitor reconheça os vestígios textualizados do passado literário e histórico, e também perceba as transformações realizadas nesses vestígios, por meio da ironia.

Ao mesmo tempo em que *O Conquistador* põe em questão os “fatos” da forma como nos são trazidos pela historiografia, reforça o mito, recriando-o em outro plano: o plano da arte. Existe uma lenda segundo a qual D. Sebastião está novamente vivo e perambula pela Terra expiando sua culpa. Sebastião de Castro pode ser considerado, por suas características físicas, por sua história pessoal, um *Encoberto* que anda pela Terra “conquistando mulheres” e tentando reverter sua história de derrota, vivendo a outra parte do duplo. Parodiando, a obra sacraliza e questiona o passado ao mesmo tempo¹⁰, inserindo-se no paradoxo pós-moderno.

Evocando a história, dialogando com o passado, este romance contemporâneo é também o livro da “dúvida” e do “desassossego”¹¹: quanto à realidade e validade da História, das histórias da avó Catarina, dos sonhos, enfim, da própria possibilidade de narrar. Por trás de tudo isso, está a busca da própria identidade do protagonista – daí a “dúvida” e o “desassossego” –, que se realiza no e por meio do ato de narrar.

Auto-referencial, constantemente refere-se à situação discursiva, assumindo-se mesmo como uma escritura que vai se fazendo, nos sete meses que compõem o tempo da narração¹² e que reconstitui sua própria existência. Problematizando nosso conhecimento da história e o processo de a narrar, trata-a reflexivamente, com um distanciamento crítico bem diferente daquele reviver sentimental do romance histórico tradicional, advertindo-nos, como já o fez Leyla Perrone-Moisés, de que “narrar uma história [...] é reinventá-la”.¹³ O passado deixa de ser um modelo para o presente, que se torna um reavaliador do passado, que nos chega incompleto e estereotipado.

Por meio da ironia, a obra realiza também o movimento inverso: utiliza o passado para repensar o presente. Ponto final de um período de grande riqueza e grande glória para Portugal, a batalha na qual morreu o último dos filhos de Avis significou, ao mesmo tempo e ao inverso, para marroquinos e hindus, o início da libertação de um período de subjugo e escravidão.

Os procedimentos de referencialidade, citação, ironia e paródia ocupam uma função estrutural na operação narrativa de *O Conquistador*. Por intermédio de um Sebastião de Castro mulherengo, em posição especular ao D. Sebastião histórico, Almeida Faria recobre sua narrativa de um véu de fina ironia, conseguindo assim elaborar uma interessante mecânica de identificações e de contrastes - texto parodiado/texto receptor, atingindo uma paralelização, em termos de igualdade, entre obra literária e sensibilidade histórica. É exatamente esse tipo de relações que, segundo Hutcheon, marca o pós-modernismo, pois “indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone”.¹⁴

Procurando sua identidade, Sebastião de Castro recorre à H/história: “no outono matriculei-me em História na Sorbonne, cada vez mais interessado num passado que desejava desvendar”.¹⁵ Essa é a atitude contemporânea - tanto da arte quanto da teoria: recorrer à história em busca de sua identidade e de meios para compreender o presente, refazendo ou recuperando o passado. A atitude pós-moderna não atua finalmente sobre o presente apenas, mas, de um certo modo, “altera” também o passado, interpretando-o. De acordo com esse comportamento, Almeida Faria, para compreender criticamente um Portugal em crise, volta-se para um aspecto da história nacional o qual, de acordo com Joel Serrão, é um dos mais importantes problemas dos quais depende, “na esfera das motivações ideológicas, a compreensão do nosso presente, assim como a legitimidade ou a inanidade das esperanças postas no porvir da nossa grei”.¹⁶

Ao revisitar ironicamente o mito histórico, o mito que existe ainda no século XX, D. Sebastião é agora uma “metáfora da nação portuguesa”. Almeida Faria realiza, por intermédio de seu *Conquistador*, não a negação do passado (a imagem de D. Sebastião permanece viva e ainda “visita” o português-protagonista), mas sua subversão – desmistificação (Sebastião afinal não é o “verdadeiro” *Encoberto*) e desmitificação. Trabalhando com um mito (o da volta de D. Sebastião) e também com a visão do povo sobre o fato histórico que o gerou, revela-nos como a historiografia tradicional o trabalhou. Por meio de sutis processos narrativos, e algumas vezes de forma explícita, Almeida Faria mostra-nos que “

[p]or ironia da história, o Rei Virgem passou a ser alvo dos fascínios femininos e, após a sua morte numa derrota omnípota, muito boa gente caíra num masoquismo coletivo que define bem o fraquinho deste país por tudo que seja fracasso, amadorismo e mistificação.”¹⁷

Escrevendo suas memórias em busca de sua identidade, Sebastião encontra, em sua adolescência, Clara¹⁸, o grande amor de sua vida. A jovem americana insere no “Velho Mundo”, no qual o protagonista vive, um novo olhar sobre a história. Estudante da História dos judeus¹⁹, fala a respeito desse povo sem a visão preconceituosa da historiografia tradicional. Envergonhado de sua postura diante do mito-história de D. Sebastião, o narrador-protagonista constata que “

[c]omo racionalista esclarecida, Clara tinha outra atitude em relação à História [diferente da do povo português]. Comparadas com o milenário messianismo hebraico, as sebastianices locais eram-lhe apenas caricatas. Gozava com as várias profecias acerca do regresso de reis desaparecidos.²⁰

A influência da namorada “esclarecida” revela-se quando Sebastião observa o retrato de D. Sebastião pintado por Cristóvão de Moraes, que está no Museu de Arte Antiga, em Lisboa. Percebendo os artifícios de que se constitui a história institucional, Sebastião de Castro percebe e descreve os artifícios de que o pintor se utilizou na obra para dar a importância e a grandiosidade que se espera de um rei ao menino frágil e inseguro que foi Sebastião I.

Naturalmente, podemos visualizar *O Conquistador* também como um exercício crítico sobre a relação história/ texto literário, o que revela um nível de preocupações, por parte do autor, voltadas para determinadas questões do espírito pós-moderno: assim se explica, por exemplo, a intrusão constante de informações históricas ao longo do texto. Por meio dessas referências, Almeida Faria problematiza não apenas a relação do romance com a realidade fictícia e intertextual, como também com a própria realidade política, olhando criticamente para os problemas de seu país e, mais especificamente, para a questão da identidade e do destino nacionais.

Em *O Conquistador*, Almeida Faria parece ter procurado o equilíbrio entre o existente e o criado – tradição historiográfica e renovação discursiva por intermédio da ficção. A concreção do livro está justamente na contraposição conciliação / transformação – que sabemos ser um dos paradoxos pós-modernos.

A obra, assim, renova no presente, sob a égide de uma estética nova, o devir do ficcional: dilata e multiplica nossa visão do passado e nossas estratégias para tomarmos contato com o futuro.

Metáfora de um Portugal em busca de si mesmo, como dos sonhadores que acreditam no encontro do real por meio da linguagem metafórica, Sebastião de Castro realiza, na sobrevivência e renovação do mito de D. Sebastião, a criação do “Quinto Império”. O universo onírico do início da obra (quando o narrador fala de sua infância e adolescência) é substituído pelo desencantamento à medida que Sebastião de Castro se aproxima da desmistificação da história. A solução é encontrada quando esse desencantamento se torna novamente “encantamento”, quando transformado em arte.

Almeida Faria, em *O Conquistador*, busca mostrar como fazer ficção aproveitando um tema e figura histórica ou, dito de outra forma, como construir uma ficção que na verdade se apresenta como uma “ficção de segundo grau”: um romance que tem dentro de si a idéia da ficcionalização de um acontecimento real já tratado pela historiografia. A metaficção historiográfica instala as fronteiras entre história e ficção e depois as indefine, propondo uma relação de referência - problematizadora - com o mundo histórico. Almeida Faria discute o funcionamento da operação de fusão entre história e ficção e sua categorização enquanto manifestação pós-moderna. Sua opção pelo uso da referência histórica (mais ou menos explicitada, mais ou menos sofisticada) aproxima-o de certas experiências de práticas textuais bastante recentes²¹.— Borges, Saramago, Garcia Marques, Umberto Eco, Italo Calvino, Cardoso Pires, entre outros.

[1] FARIA, Almeida. *O Conquistador*. Lisboa: Caminho, 1990. p. 21.

[2] FARIA, op. cit., p. 20.

[3] FARIA, op. cit., p. 75.

[4] Idem, p. 22.

[5] Idem, p. 35.

[6] Idem, ibidem.

[7] Idem, ibidem.

[8] Idem, p. 23.

⁹ Cf. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

¹⁰ [P]arodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. [...]. [E]sse é o paradoxo pós-moderno.” HUTCHEON, op. cit., p. 165.

¹¹ FARIA, op. cit., p. 122.

¹² Segundo Linda HUTCHEON, esse posicionamento é comum à “ficção pós-moderna [que] manifesta certa introversão, um deslocamento autoconsciente na direção da forma do próprio ato de escrever” (1991, p. 168).

¹³ PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 105.

¹⁴ HUTCHEON, op. cit., p. 170. Ainda segundo a autora, “a ficção pós-modernista complica de duas maneiras a questão da referência: nessa confusão ontológica (texto ou experiência) e em sua sobredeterminação de toda a noção de referência (encontramos a auto-referencialidade, a intertextualidade, a referência histórica, etc.)” (p. 197).

¹⁵ FARIA, op. cit., p. 119.

¹⁶ Cf. SERRÃO, Joel (org.). *Dicionário de história de Portugal*. Porto: Figueirinhas, 1971. p. 811. v. 3.

¹⁷ FARIA, op. cit., p. 108.

¹⁸ É relevante notar que a mulher com quem D. Sebastião finalmente se casaria, voltando da África, chamava-se Isabel **Clara** Eugênia. Prima do Rei Virgem, provavelmente foi “pedida” por ele apenas para se certificar de que seu pai, Filipe II da Espanha, auxiliaria financeiramente Portugal na guerra contra os mouros. Filipe II teria, então, afirmado que se D. Sebastião voltasse, ele ganharia um genro; se não, um país. Importaria-nos também a relação do nome “Clara” a seus atributos etimológicos: claridade, esclarecimento.

¹⁹ Apenas a partir do surgimento da “Nova História” — nos EUA, início do século XX — o estudo de uma população perseguida poderia se realizar, enfocando-se os acontecimentos através do olhar desse próprio povo. Lembra Hutcheon, para quem o Pós-Modernismo foi justamente o momento em que a Europa passou a seguir as tendências da América do Norte.

²⁰ FARIA, op. cit., p. 76.

²¹ Como a de um Borges, verdadeiro autor paradigmático em relação à estética do pós-modernismo literário; um José Saramago em, por exemplo, *O ano da morte de Ricardo Reis*; Umberto Eco, Italo Calvino, José Cardoso Pires, Gabriel García Márquez e outros.

O enigma de Sousândrade

Luiza Lobo

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Comemorou-se este ano de 2002 os cem anos de morte do poeta maranhense Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902) e os 170 anos de seu nascimento. Nenhum poeta brasileiro, especialmente do Romantismo, me parece tão universal e integrado à cultura contemporânea, que a tudo engloba, do que este exótico e ousado criador de ideologias. A meu ver, Sousândrade criou um tipo de romantismo brasileiro anti-canônico, pelo menos para o Brasil e para a América Latina, uma vez que incorporou em seu grande poema épico *O Guesa* (1856-1902) todo o trajeto do índio, hispano-americano e brasileiro. Além disso, colocou o destino deste índio das tribos Ize ou Turuna do Amazonas, e muísca da Colômbia, em seu próprio destino autobiográfico, de brasileiro da província, vítima de um destino marginalizado, agora também amalgamado ao traçado romântico europeu. Seguindo as pegadas de Lord Byron no poema revolucionário em defesa da democracia e da república européias expresso em *Childe Harold*, Joaquim de Souza Andrade, Sousa-Andrade, Souzandrade e finalmente Sousândrade estendeu este desenho ao continente norte-americano. Seu exílio e sua peregrinação se expandiram da tradicional Europa ao trajeto mais original de Nova York. Foi além da colagem entre Prometeu e Cristo, como faziam os poetas épicos românticos europeus famosos, tais como Lamartine, e realizou a colagem entre este tipo de bode expiatório (o *pharmakós*, estudado por Jean-Pierre Vernant no livro homônimo) a um índio muísca, que teria seu coração flechado em uma cerimônia ritual a ser encetada pelos sacerdotes deste povo que dominou os incas na Colômbia, em certos períodos da história. Nenhum poeta brasileiro ousou, como ele, ultrapassar as fronteiras imaginárias do Brasil, ainda coberto dos preconceitos coloniais, que dividiam Portugal e sua colônia brasileira, do destino histórico da Espanha e suas colônias hispano-americanas, numa herança atávica às lutas políticas da península ibérica. Foi originalíssimo, e por isso não tão lido quanto seria desejável. Mas a justiça está sendo feita, e lentamente este poeta cultíssimo, dono de um conhecimento profundo de mitologia greco-latina – tão comum na terra do tradutor de Virgílio e de Homero, Odorico

Mendes (1799-1864) –, e de toda uma tradição literária romântica e pré-simbolista européia, de leituras infindas de clássicos hispano-americanos,

como as *Tradiciones*, de Ricardo Palma, vem sendo assunto de estudos e até mesmo de provas de vestibular no Brasil. O Maranhão, no século XIX, possuía a universalidade que hoje caracteriza as grandes cidades, graças ao lucro com o plantio do arroz e do algodão, e apresentava grande desenvolvimento cultural, pois companhias inteiras de ópera chegavam da Europa diretamente no Norte, apresentando-se em Belém, que vivia o grande ciclo da borracha, e em São Luís, por vezes sem nem mesmo parar na Corte.

O Guesa foi o projeto de uma vida inteira – como também ocorreu com as *Folhas de relva*, de Walt Whitman. Este último, entretanto, foi um prosador de grande alcance, um jornalista, um homem de grande comunicação, que recebia peregrinações em seu sítio e circulava por Nova York com repercussão de público. Sousândrade representa antes o intelectual da província, o exilado político dos trópicos, o escritor que publica em São Luís, na Corte do Rio sem lá viver, ou em português sem um público, seja em Nova York ou em Londres. Seus documentos foram dispersos após sua morte. Deixou poemas em jornais e até ensaios no “periódico da idade” *O Novo Mundo*, publicado por José Carlos Rodrigues em Nova York durante quase duas décadas, a partir de 1870, para o qual ofereceu larga subscrição, tornando-se por isso seu Vice-Presidente. Entretanto, é um poeta que corre o risco de ficar conhecido por esta única obra, *O Guesa*, que já se chamou *Guesa errante* nas primeiras edições de São Luís e Nova York, antes de ser publicada em Londres (Cooke & Halsted, The Moorfields Press, [1884]).

Augusto e Haroldo de Campos acentuaram aspectos de sincronismo existentes entre sua criação poética revolucionária, influenciada por recursos gráficos de jornal, presente nos chamados fragmentos cômicos escritos em versos *limerick* do Canto II e X, os conhecidos “Inferno de Taturema” (Canto II) e “Inferno de Wall Street” (Canto X), insertos neste imenso poema épico de 350 páginas.

Entretanto, em minha tese de doutorado para a Universidade de Carolina do Sul, em 1978, publicada em português com o título de *Épica e modernidade em Sousândrade* (a primeira edição é São Paulo, USP; Rio de Janeiro, Editora Presença, 1986), cuja segunda edição será publicada este ano pela Fundação Cultural Sousândrade, em São Luís do Maranhão, procurei destacar os

aspectos mais presentes nestas 350 páginas e que realmente marcaram a atuação do poeta na Literatura Brasileira. Não me prendi a sua atividade como democrata e republicano, na terceira fase de sua vida, após o exílio em Nova York por 14 anos, quando se dedicou à implantação da República no Brasil, pois era um ferrenho anti-monarquista. Esta

posição política ainda acentuou sua dificuldade de aceitação por parte do Império e a divulgação de sua obra pelo Imperador. Decide publicar em português em Nova York e Londres, pois odeia o Imperador e a monarquia brasileira. Não tem a sorte de Domingos Gonçalves de Magalhães, cujos *Suspiros poéticos* e *Saudades* foram subsidiados e tiveram o beneplácito do Imperador. Ou de Gonçalves Dias, cujas obras obtinham o mesmo empenho do Imperador, cumprido o ritual de elogio e aceitação e das missões atribuídas ao poeta, como a viagem ao Amazonas em 1860, típico da sociedade de subserviência e troca de favores herdada da colônia, ao que o outro maranhense não queria se submeter. Problema de recepção que permanece até hoje, uma vez que seus livros não estão disponíveis ao grande público, nem figuram nos manuais escolares. Esta lacuna será agora sanada pela Fundação Cultural Sousândrade, que lançará a totalidade dos estudos recentes sobre o poeta. Por outro lado, a Editora Perspectiva fará a terceira edição da *Revisão de Sousândrade*, e sairá em São Paulo uma edição atualizada de *O Guesa*.

Optou pelo caminho das viagens e do exílio (Amazônia, 1958-60, como Gonçalves Dias), Europa (1854-56, talvez 1984), Estados Unidos (1871-85), e retorno inicialmente pela América Hispânica (1978), entre inúmeras vindas ao Rio de Janeiro (1852, 1857 etc). ^[1] As diferentes formas de assinar o nome, ao longo da vida, J.S.A. (*Impressos*), Sousa Andrade, Souza-Andrade, Souzandrade (Sousândrade foi a forma oral como se tornou conhecido em São Luís no final da vida), revelam quem sabe um desejo oculto, um tanto mórbido, de se esconder sob a máscara do anonimato e justificar assim a ausência ou a dificuldade da fama – aliado ao fato de se esconder em edições em língua portuguesa nos Estados Unidos e na Inglaterra, o que significava um ato quase que de sacrifício pessoal.

“O Guesa, o Zac”, fragmento de 68 estrofes publicadas em três números do jornal de São Luís *O Federalista*, em 1902, no ano da sua morte, que deveriam ser acrescidas ao Canto XII de *O Guesa*, já publicado em Londres, foi possivelmente uma tentativa tardia de sintetizar a ousadia

romântica de um projeto ligado a um bode expiatório indianista-romântico com a vitória de um sacerdote muísca, o Zac. Mas o trecho se perde pela mudança radical de tom com relação à epica do poema principal, *O Guesa*. Trata-se de um trecho em versos parnasianos, de elogio à Republica, e frios. No entanto, para os que consideram Sousândrade hermético, ele tem uma variedade de poemas líricos e jocosos, próximos da faceirice de Catulle Mendès, que leu durante sua estada na França (visitou também Cintra e Londres, passando pela África), entre 1854-56. Poemas como “Mademoiselle”, citado no *Cancioneiro*

alegre de Camilo Castelo Branco, são extremamente interessantes. Poemas de *Impressos*, *Harpas selvagens*, depois republicadas em Nova York como *Harpas eólias*, ^[2] *Eólias*, são dignos dos poetas românticos a quem Sousândrade cita em epígrafe e homenageia em toda a sua lírica: Castro Alves, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e o grande Gonçalves Dias, a quem considerava seu mestre. Assim, sua obra se inicia com poemas ingênuos e de leitura transparente, no estilo de Casimiro de Abreu, em *Harpas selvagens* (1857), e possuem um tom mais ligeiro que a lírica de Dias.

O Guesa acaba sendo penalizado com a minguada recepção que merece por empregar um excesso de intertextualidades e fontes, devido à grande cultura do autor, que não conseguia se conter. Ele sofreu de um excesso. Excesso de informação, excesso de referências, excesso de versos, talvez de viagens. E, sem dúvida, de miragens. Afina-se com o espírito modernista, na sua pátria transnacional, a partir da épica romântica, que tem caráter autobiográfico, Sousândrade também mostrou excesso ao tentar transpor para sua obra todos os acontecimentos autobiográficos de sua longa existência, como se fosse um diário de bordo. Portanto, a comparação com os *Cantos* de Pound ^[3] (ver *Re-visão de Sousândrade*, de Augusto e Haroldo de Campos, 1964, 3^a ed. revista, São Paulo, Perspectiva, 2002), termina por limitar o conhecimento geral de sua obra a apenas um ângulo da mesma, os dois fragmentos cômicos dos Cantos II e X.

No plano da intertextualidade e da apropriação, *O Guesa* é obra originalíssima dentro do panorama da literatura brasileira e universal. Ela se entretetece como uma rede infinda de associações, muitas vezes inconscientes, de um modo que antecipa o surrealismo. *O Guesa* reúne, através de citações e apropriações textuais, a *Teogonia*, de Hesíodo, a *Odisséia*, de Homero, o

Cântico dos cânticos, de Salomão, a *Farsália*, de Lucano, *Os Lusíadas*, de Camões. Do Romantismo, parafraseia em muitos momentos *Childe Harold*, de Byron, o *Atta Troll*, de Heine, faz referências a Gonçalves Dias e cita Castro Alves, Lamartine, Emerson e Whitman, além de Ricardo Palma e José María Heredia, entre muitos outros autores. Opondo-se à idéia de aura na obra literária, Sousândrade incorporou no poema recursos gráficos próprios da imprensa – uma inovação considerável para sua época, traço que apareceria apenas em 1897 em “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, de Mallarmé. Sousândrade tornou-se moderno e cosmopolita muito antes de Pound.

Num lampejo da polifonia, o poeta introduz em seu longo poema travessões duplos e até triplos nos dois trechos em *limerick* dos Cantos II e X para acentuar diferentes vozes poéticas,

reforçando o efeito de carnavalização. O uso desses tipos de travessões para indicar os diferentes personagens dos dois trechos em *limerick* funcionam como didascálias do teatro. No poema épico como um todo, Sousândrade também acentuou a diferença de vozes ao incluir a voz do eu subjetivo da épica romântica entre aspas, enquanto o narrador externo, épico, se expressa no texto sem marcação. Por isso, fracassam as tentativas de enquadrar Sousândrade nas provas de vestibular: ele resiste aos moldes dos estilos de época e gêneros literários – percorreu-os todos, numa grande *Stilvermischung*.

Os dois trechos acima referidos rompem com o cânone épico ao introduzirem versos curtos e cômicos, inovando na forma como no *locus* onde se dá a descida no Inferno, que passa a ser a floresta amazônica (C. II) e a balbúrdia da Wall Street, onde se situa a Bolsa de Valores de Nova York (C. X). Alterações bruscas na forma dos versos já haviam sido ensaiadas por românticos como Heine, em *Atta Troll*, por Goethe, no início do segundo *Fausto* e por Espronceda em “El diablo mundo”, no entanto em poemas líricos e dramáticos. Entretanto, a ruptura torna-se muito mais ousada se considerar-se a grandiosidade do poema épico, e mais revolucionária e desconstrutora se torna a utilização do *limerick*, um tipo de verso irreverente popular inglês com que travou contato em Londres, em 1856. Evidencia-se o grande projeto de carnavalização a que se lançou conscientemente o poeta, terminando por abraçar o Simbolismo metafórico, imagético e repleto de inovações formais, na rima e na métrica, e ao trocar as influências portuguesas típicas dos poetas brasileiros tradicionais por outras, mais incomuns, como a incorporação do *limerick*. O

nonsense derivado deste foi acrescentado às palavras de estrofes que antes obedeciam apenas à quebra de hemistíquios, e que terminou por rimar com o tupi-guarani, latim, francês e inglês.

Sousândrade foi vítima de seu destino de romântico nascido na província distante do eixo da Corte, cedo órfão dos pais, anti-monarquista num país ainda longe de obter a autonomia e a república, sonhador original que esbarra no anonimato do auto-exílio na Europa e em Nova York. Melhor recepção teria obtido fixando-se em Coimbra ou Lisboa. Mas aí já não seria mais o ousado, o pretencioso, o licencioso, o cidadão do mundo Joaquim de Souza Andrade.

A trajetória do poeta se torna, para comprovar seu crescente alijamento com relação ao público (o que, aliás, nunca o fez esmorecer), cada vez mais expressa numa linguagem crescentemente complexa e hermética, quiçá tresloucada, semelhantemente à do simbolista Pedro Kilkerry (1885-1917) ou à do precursor do teatro do *nonsense*, Qorpo-Santo (1829-1883), os quais também alteraram a grafia de seus nomes de batismo. São versos de grandes

profetas românticos, bodes expiatórios, incompreendidos, que portanto se querem incompreensíveis.

É possível que o cânone seja o resultado da combinação da estética com o conhecimento, que só se fixa com a repetição da forma, a memorização, até criar um gosto e se banalizar. Sousândrade é imemorizável. Seu principal poema, *O Guesa*, escrito no gênero da épica romântica, está fora de moda. Exige uma leitura e um conhecimento literário que estão extremamente distantes do leitor médio brasileiro, que hoje nem mais estuda literatura no ginásio. Mas, assim como o *Finnegans Wake*, de Joyce, continuará sendo citado e respeitado, embora pouco lido, disso tenho certeza. Tornou-se um mito, o nosso *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* e a nossa *Paideuma* moderna. Qualquer pessoa que se aventure por suas páginas interessada nas referências a viagens, personagens, autores e eventos históricos, numa perspectiva épica, nacionalista e histórica, se maravilhará com a rede de intertextualidades, citações e alusões presente na obra do poeta. Talvez a falha não seja do escritor, mas sim da cultura atual, muito voltada para os *faits divers* da imprensa e da cultura de massa, e pouco aprofundada no conhecimento da história literária e cultural, que tem suas raízes na tradição. Numa posição anti-canônica, carnalizada, polifônica, – expressões de Bakhtin –, e da mistura de estilos – na expressão de Auerbach –, Sousândrade nos apresenta, em lugar da concepção linear, descarnada,

idealizada do índio de Gonçalves Dias em seu poema épico romântico “I-Juca Pirama”, um índio amalgamado à Hispanoamérica e ao ideal romântico europeu que dificilmente será encontrado em qualquer outro autor da literatura mundial.

[1]

Agradeço a Carlos Torres, pesquisador da obra de Sousândrade residente em Salvador, BA., por informações que aperfeiçoaram meu conhecimento sobre as viagens do poeta.

[2]

Localizei esta obra na Cornell University, EUA, em 1978. Ela contém pela primeira vez o Canto IV de *O Guesa* e contém uma segunda edição muito pouco alterada de *Harpas selvagens*. Ver bibliografia.

[3]

CAMPOS, Augusto e Haroldo de. *Revisão de Sousândrade*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

A representação da sociedade açoriana em José Martins Garcia

Luiz Antonio de Assis Brasil
PUCRS

De um tempo a esta parte, as literaturas nacionais e regionais têm revelado um número expressivo de autores que, em maior ou menor grau, representam a sociedade em que vivem ou viveram. Em certo sentido, é uma preocupação atualíssima, pois os diferentes povos tratam de demarcar suas individualidades ante um mundo que se globaliza. A narrativa açoriana, desde sempre, e em especial depois do 25 de Abril, não poderia passar ao largo dessa tendência. Trata-se, entretanto, de uma visão *cum grano salis*, pronta a acusar defeitos que, aos olhos estranhos, são imperceptíveis.

Dentro dessa linha, e entre outros, situam-se autores como Onésimo Teotónio Almeida, ÁlamO Oliveira, João de Melo, Cristóvão de Aguiar, Daniel de Sá e José Martins Garcia; este último ocupará a atenção das próximas linhas.

Natural da ilha do Pico, José Martins Garcia cumpre um itinerário existencial que não o diferencia muito dos escritores seus conterrâneos: estudos regulares nos Açores, participação na guerra colonial, estada no Continente e adoção do magistério como ocupação principal. Tal como outros, publica uma variedade de gêneros, mormente o romance, a poesia, o teatro e a crítica. Difere, entretanto, pelo intenso exercício ensaístico-acadêmico, o que lhe provocou importantes reflexões sobre a literatura açoriana e sobre autores continentais como Fernando Pessoa.

Autor de uma das primeiras obras publicadas sobre a guerra em África - *Lugar de massacre* (1975), - JMG logo iria reafirmar sua obra com os contos de *Revolucionários e querubins* (1977), em que denuncia os descaminhos do 25 de Abril.

Seu primeiro texto de temática sensivelmente açoriana é o romance *A fome* (1978). Nele, evoca-se a ancestral fome que percorre, como um *Leitmotiv* obsessivo, a sociedade insular desde épocas sem memória; realmente, as condições ambientais insulares são desfavoráveis: apertados entre o imenso mar e a montanha, mal protegidos em suas casas de basalto e lava, submetidos a tremores de terra e erupções vulcânicas, os açorianos tiveram de construir um espaço vital distante dos auxílios da metrópole. Os primeiros tempos foram duríssimos. Havia carência de

gêneros de subsistência, a propriedade fundiária logo concentrou-se em mãos de poucos; todos esses fatores acarretaram, no século XVIII, uma poderosa emigração para o Sul do Brasil.

A fome, contudo, é um romance cuja ação transcorre na década de 50 do século XX. O protagonista percorre um caminho de desenganos, e mesmo quando vai para o Continente, não consegue desprender-se de sua condição deficitária; homem faminto, sempre carente, pasma perante a abundância da Capital, e com olhos brilhantes de fome, percorre as mil ofertas de uma sociedade - para ele - de fartura.

[...] mas só me lembro desses domingos infindáveis, do meu horror ao circular pelas ruas, pois de variadas portas galgava até minha pituitária sensível cheiro de comida, o apelo da comida, a imagem da comida, a alucinação da comida. // Uma costeleta. A costeleta por detrás da vidraça humidade ^[1].

Trata-se de antiquíssima fome, entranhada nos ossos do narrador, mas também é a fome de cinco séculos de todo um povo, o seu povo açoriano: “Ficaram-me os teus braços lisos, redondos, plenos de vigor, a martelar-me a memória combalida por quinhentos anos de basalto e fome ^[2].”

No romance que leva o programático título de *O medo* (1982) é uma outra vertente da vivência açoriana que se representa. Vive-se com medo, especialmente com medo das autoridades. Sempre há algo a temer, sempre há uma ameaça pesando sobre as cabeças, a torturar os dias que poderiam ser alegres e despreocupados. Até a geografia impõe respeito:

Pela primeira vez reparei na ameaça instalada no cimo do Pico. A montanha não era essencialmente a beleza, como certas fotografias nos dão a entender. Era, sim, um rosto autoritário, um vulcão guardando o segredo da próxima erupção ^[3].

Trata-se de uma sociedade que vive com absoluto assombro, e de tal maneira esse sentimento é forte que impregna os membros e até os desejos. Nada se lhe escapa. O ato de temer

consome energias e embota a sensibilidade, desvitalizando-a. O protagonista, um homem tímido, percorre as ruas de Lisboa temeroso das esquinas.

O grande inquérito sobre a sociedade açoriana ocorre em *Contrabando original* (1988). Nessa obra, possivelmente a mais conhecida e debatida do autor, aquela em que o apuro formal alcança seu ponto máximo e os temas tratados abrangem um grande arco de tempo, há dois narradores: o protagonista ficcional (Miguel) e o autor, travestido de entidade narradora; se o primeiro vive as peripécias da ação, o segundo estabelece reflexões e, de certo modo, proclama juízos que recaem sobre a sociedade de seu tempo. Na obra, é retratada - e criticada - de maneira cruel todos os segmentos que a compõem: os sacerdotes, os professores, o povo miúdo e graúdo, as instâncias do poder. Nada escapa ao olho cínico de quem narra. Como nos textos anteriores, há o relato da linha biográfica de Miguel, que vai desde a ilha do Pico, local de nascimento do protagonista, até os Estados Unidos, destino comum de tantos açorianos.

É no início da vida de Miguel que percebemos em pormenor a vidinha da ilha, especialmente em Monte Brabo. Miguel, muito jovem, vê pelos olhos infantis e de adolescente o lento e complexo emaranhado das relações sociais que, sob essa perspectiva às vezes aparece fortemente caricatural, mas não desprovida de verdade: o narrador sabe o poder infantil de levar tudo a seu extremo. Assim, os capítulos iniciais, especialmente o IV, V e VI, são tomados pela descrição/narração da família e da casa paterna - e podemos entender, pelas diversas alusões textuais, que tal casa e tal família, em seu microcosmo irrespirável, bem simbolizam todo o universo picaroto. Um universo de terrores:

Mas a mais terrífica ameaça estava, lá em cima, no quarto da avó, representada na figura inocente do Menino Jesus, o qual detinha uma bola na mão. A bola era encimada por uma pequena cruz. Quando o Menino invertesse a bola, acabava-se o mundo. De modo que eu atentava angustiadamente, dia após dia, na posição da tal cruzinha, julgando às vezes vislumbrar nela um pequeníssimo desequilíbrio, sinal da eminência da inversão dos símbolos... e o fim! ^[4]

Um outro aspecto, e talvez o mais importante, é a repetição das festas, dos ritos, que encaram a vida em estreitas formas de existência. Tudo é planificado, tudo é previsto. A sacralização de cada dia, de cada semana, mês e ano, impõe um código férreo, a que ninguém escapa. O ano, regido pelo

calendário religioso, é marcado por inúmeras formas exteriores de culto, que, como momentos inexoráveis, abatem-se sobre a cabeça do narrador quando criança.

Os adultos, entregues submissamente ao cumprimento dos deveres religiosos, não sentem que pouco a pouco suas vidas se consomem sem que dêem por isso: “Um dia a História acabaria por chegar a Monte Brabo. Por enquanto, vive-se no sistema da regeneração do Tempo, cuja expressão é o ritual.”^[5]

Subjaz, a todo esse mundo em que tudo se repete, um idílio de sonho: a América. Todos anseiam pela América, todos desejam a América. Quem pode - como virá a acontecer com o narrador - emigra, para um dia voltar coberto de *dolas*, pronto a ajudar a paróquia. A América é responsável por tudo que acontece de novo em Monte Brabo, e uma banheira americana, além de trazer a História ao lugarejo de 800 pessoas, vem a deflagrar uma *luta de classes*. Todos querem ter uma banheira que, a partir dali, virá a substituir a tradicional bacia das limpezas corporais. Em torno da banheira o narrador tece uma série de considerações sobre a brutal diferença entre o que se vivia como a tradição mandava, e os novos tempos anunciado pelos *amarkianos*.

Há uma América de sonhos, inclusive no plano da política:

América era terra bendita, onde se apreciava muito o *self-made-man*. O povo português era tolo. Consentia ser governado em *dictatorship*. Lá, in America, era diferente. O regime chamava-se *Democracy*. Cada um votava em quem lhe apetecia. Mesmo assim, o *President* tinha de andar na linha^[6].

No romance *Memória da terra* (1990) vemos o escritor novamente preocupado com uma representação da sociedade açoriana, o que fez de maneira extremamente irônica, sarcástica e lúcida. Agora há um olhar de fora, um olhar *continental*: João, o autor de um diário em primeira pessoa, vai à ilha em busca do irmão Luís Carlos, lá sumido de forma misteriosa. A estrutura social daquele espaço encontra-se petrificada em rituais e mesmice. Nada de novo ali acontece, nada se cria, tudo parece adejar num mundo de repetições obsessivas, material excelente para as fulgurações efêmeras dos jogos florais, que, com seu ranço beletrístico, configura-se como algo estéril sem que ninguém se aperceba disso. Tendo como acompanhante a Judite, esta aparece ao narrador como uma *forma de solidão irremediável, uma clausura, uma prisão qualquer*,

provavelmente como o próprio ser da ilha^[7]. Há, na ilha, uma famigerada *Sociedade Cultural*, da qual o fazem sócio. Acontece uma sessão em que um famoso orador saca um calhamaço de uma centena de páginas tendo por título *A caridade*. A arenga, mal começada, já entedia a todos, com seus vocábulos altissonantes, seus adjetivos, seus superlativos, enfim: naquela sessão e naquele discurso estava significada a gongórica sociedade de literatos das Ilhas, prontos ao elogio recíproco e às falsas demonstrações de respeito intelectual^[8]. Mas é um discurso antigo: ninguém lhe presta atenção porque era o mesmo do ano anterior... A Sociedade Cultural age, dentro do romance, como um símbolo do marasmo da ilha, lá onde nada acontece e tudo se repete. É do narrador a observação:

Volto a escutar, por vezes à beira da exasperação, o foguetório desenfreado dos festejos populares. Esta gente, no seu isolamento, só à força do estampido - de bombas e de metais filarmónicos - se atordoa, se embriaga, se esquece, se irmana no inaudível das vozes e se suporta a coberto de rancos atroadores^[9].

A persistência de alguns itens identificadores da sociedade açoriana fazem de José Martins Garcia um intelectual que, coerente com seu tempo, não está para loas nem congratulações. Sabe que seu espaço existencial não é um paraíso; é antes, talvez, um purgatório, em que a repetição, a falta de horizontes, a reiteração de hábitos ancestrais e a pequenez dos horizontes acaba por esmagar qualquer originalidade.

O desaparecimento de Luís Carlos, em *Memória da terra*, vai muito além de um recurso dramático para captar e manter a atenção do leitor: é, fundamentalmente, o ato de diluir-se numa sociedade incapaz de alterar o quadro de previsibilidades que, à custa da destruição dos sonhos, cristaliza-se no tempo e no espaço como única forma de manter-se viva.

Pelo acima visto, conclui-se que José Martins Garcia, em sua obra romanesca, assume uma atitude de quem denuncia sua sociedade, mas que não consegue, à semelhança das relações instáveis entre as pessoas, reconhecê-la como totalmente sua. O modo preferencial do escritor - e diríamos, de todos os escritores - é amar e aborrecer o espaço em que desenvolveu-se sua vida pregressa, aquela que marca definitivamente a estrutura psíquica e intelectual dos indivíduos.

-
- [1] GARCIA, José Martins. *A fome*. Lisboa: Afrodite, 1978, p. 272.
- [2] GARCIA, op. cit., p. 249.
- [3] GARCIA, José Martins. *Contrabando original*. Lisboa: Vega, [1988].
- [4] GARCIA, op. cit., p. 31.
- [5] GARCIA, op. cit., p. 48.
- [6] GARCIA, op. cit., p. 77.
- [7] GARCIA, José Martins. *Memória da terra*. Lisboa: Vega, 1990. p.51.

[8] A observar, aqui, um feliz jogo de intertextualidade com o infindável discurso *Mártires da liberdade*, que Artur Corvelo, personagem de *A Capital*, de Eça de Queirós, é obrigado a suportar no Club Republicano da Rua do Príncipe, em Lisboa.

- [9] GARCIA, op. cit., p. 51.

A conexão cultural galego-brasileira nos inícios da década de 1970 (1971-1974) ^[1]

M. Carmen Villarino Pardo
Universidade de Santiago de Compostela
Galabra

Apresentação: objetivos e objeto de estudo

Pretendemos estudar ^[2] as relações intersistêmicas entre um sistema literário consolidado (o brasileiro) e um outro emergente (o galego) nos inícios da década de 1970. O estado atual das nossas pesquisas limita-se, praticamente, à recolhida de materiais, em geral dispersos em revistas ou em jornais diários, por vezes publicados em enclaves galegos no exterior (como Buenos Aires). Assim, como se trata de uma das primeiras análises do *corpus* (como a de outros trabalhos que aqui se apresentam), esboçamos simplesmente alguma das vias que nos parecem possíveis.

Nessa análise do protossistema galego é *objetivo prioritário* determinar a *posição e a função das transferências* feitas pelos *produtores* e, por vezes, também da *instituição* ^[3] que funcionam no incipiente sistema literário galego desses anos.

Da produção literária em galego dos anos setenta decidimos escolher uma revista, *Grial*, da editora Galaxia, que se lança em Vigo, na sua segunda etapa, em 1963; os motivos fundamentais são a sua continuidade até aos nossos dias (com periodicidade trimestral) e a presença nela de algumas das personalidades que constituem uma elite no mundo da intelectualidade galega, quando menos no relativo à década de 1970, para além do fato de se tratar de uma revista cultural e literária.

Podemos indicar, a modo de consideração geral, que a presença do mundo lusófono nestes anos, pelo que a recolhida de material indica (revistas, jornais e livros catalogados na base de dados da *Agência Española de ISBN*, criada em 1972), não é muito abundante nem continuada. E nessa presença são mais facilmente perceptíveis as marcas lusas do que as brasileiras ou africanas de língua portuguesa.

Essas *presenças e/ou ausências* no campo cultural e no campo literário galegos é *necessário detectá-las* e, sempre que possível, tentar entender de que tipo de transferência se trata, quem faz essa transferência, o que se transfere e para quê (porque nem sempre tem a mesma

função aquilo que se transfere no sistema de origem e no sistema para o qual é trasladado); e assim, ver se essa transferência é generalizada ou se pode detectar algum grupo como responsável ou como destinatário. Isto é, se em textos publicados na revista *Grial* (como veremos) aparecem referências a um autor como Guimarães Rosa, precisamos saber se a ênfase e o modo em que é apresentado ou referido estão em consonância com aquilo que essa referência pode significar no sistema de origem; no caso, o brasileiro. Ou se um autor que não ocupa uma posição central no sistema brasileiro, pelas referências que tem ao ser incorporado como exemplo, citação, ou outra presença no protossistema literário galego aqui se entende que é um autor consagrado no sistema de origem.

O espaço social galego nos primeiros anos setenta

O período que tratamos foca ainda anos da ditadura de Franco, numa etapa de menos dureza, porque já se vislumbra o fim dum regime que se instalara em 1936, fechando qualquer possibilidade para as comunidades históricas (Catalunha, Galiza e País Basco) se tornarem autônomas e com Estatutos particulares, e com uma ausência total de liberdade e democracia.

A década de 1970 inicia-se na Galiza com um descenso de habitantes (e com menos imigrantes saindo do país), com movimentações do rural para as cidades e para as zonas costeiras, com duas cidades que crescem ao ritmo da indústria pesqueira e naval (Vigo e Ferrol), e com o nacionalismo político organizado clandestinamente em partidos, mas sem implantação social e com um ativismo cultural e intervenção em conflitos muito concretos (como as greves de operários em Vigo e Ferrol em 1972).

Com a ditadura franquista os partidos políticos tiveram que desaparecer ou re-organizar-se, foi esse também o caso do Partido Galeguista, cujos militantes saíram em parte para o exílio ou ficaram no país e tiveram que reorientar a sua atividade política e de caráter galeguista para outros espaços. Essa é a teoria que esboça um dos participantes nesse processo e referência importante neste período (co-director de *Grial*), Ramón Piñeiro. O grupo editorial Galaxia reuniu boa parte desses intelectuais e políticos, utilizando a plataforma editorial para continuar com alguns dos projetos do nacionalismo galego anterior à Guerra Civil, basicamente do Partido

Galeguista, das Irmandades da Fala, dos homens da Geração Nós e do Seminário de Estudos Galegos ^[4].

Os homens do Grupo Galaxia ^[5] envolveram-se num processo de recuperação da memória histórico-cultural da Galiza, convertendo-se em impulsionadores culturais mas também em criadores de identidade ou de reforço de identidade, esquecida e esmagada durante anos de proibições de todo o tipo. Desse modo, pode-se dizer que as tomadas de posição que, individualmente ou como grupo adotaram, estiveram orientadas em boa parte ao estabelecimento (por vezes via recuperação daquilo que já definira o galeguismo anterior a 1936) de materiais de repertório que se converteram, em boa medida, em premissas básicas. Falamos sobretudo da *defesa da língua galega* (com muitos falantes no rural mas desprestigiada em nível social, e silenciada na escola ^[6] e na administração) e da *cultura própria* (recorrendo a elementos que se consideram, ou se consideraram, identificativos: basicamente relativos ao folclore, à arquitetura — o celeiro, paços — e a defesa dos valores do rural). Nesse processo *recorre-se também a nomes* que significaram algo no processo de identificação como país, entre os quais a maioria são escritores (Rosalía de Castro, Curros Enríquez, Pondal) e alguns mortos recentemente, como é o caso de Afonso Daniel Castelao (1950).

As atividades culturais de que participam, já em inícios dos anos 70, leva-os a conferências e encontros fora da Galiza (praticamente todos os anos são convidados pelo Centro Galego de Buenos Aires na altura da celebração do Dia das Letras Galegas —17 de Maio), onde, além de imigrantes estão companheiros exilados (Luís Seoane, Eduardo Blanco Amor, Laxeiro, Noriega Varela...); assim como a manter colaboração com revistas e jornais de Madri e Barcelona, e mesmo portugueses. Neste último caso evidencia-se perfeitamente na correspondência mantida entre Manuel Rodrigues Lapa — cuja atividade galeguista vinha já do pré-guerra — e Francisco Fernández del Riego ^[7] relativa a estes primeiros anos da década de setenta.

Se entendemos a produção literária como um fato cultural, e como resultado da interação de uma série de macro-fatores que configuram uma rede sistêmica (Cf. Even-Zohar), *parece difícil falar, nos inícios dos anos setenta de um sistema literário galego plenamente configurado*. Detectamos, sim, os elementos básicos para a sua constituição, mas não em todos os casos: como

acontece, por exemplo, com o *mercado* (escasso, praticamente inexistente, e disso se queixam os intelectuais galeguistas) e as *instituições* (poucas e sem presença efetiva no sistema; apesar, por exemplo, de existir uma Real Academia Galega desde inícios do séc. XX).

Do levantamento bibliográfico (em forma de livros ou de revistas, basicamente) desses anos, percebe-se uma vontade de fazer do sistema literário um instrumento de (re-)construção de identidade por parte de alguns agentes: são poucos e praticamente sempre os mesmos; em geral, produtores literários mais também por vezes membros da instituição, consumidores eles próprios, envolvidos no campo do poder; numa dinâmica endogâmica e *inter pares* que dá idéia das escassas margens desse — incipiente — sistema literário galego ou protossistema.

Na Galiza desses anos percebe-se uma próxima mudança para a democracia e talvez, com ela, a possibilidade de uma maior autonomia para povos como o galego. Na tentativa de preparar-se para esse eventual momento histórico, os agentes do galeguismo (nomeadamente de centro-direita, restos do Partido Galeguista de pré-guerra) desenvolvem uma rede de referências que passam a ser mesmo simbólicas. Detecta-se, no caso galego, uma atitude mais rudimentar, mais ingênua talvez, menos arguta do que acontece, por exemplo, no sistema literário brasileiro desses anos em que a atitude *do contra-regime* foi um fenómeno menos tradicionalista e mais urbano.

O papel da revista *Grial*

Apresentada como Revista Galega de Cultura, *Grial* é um dos elementos fundamentais de expressão da editoria Galaxia.

A impossibilidade de aparecer como revista por culpa da censura desses anos, obrigou a disfarçar a publicação de monografia durante quatro números até a sua proibição em 1952 e posterior *liberação* em 1963, graças a uma maior flexibilidade da atividade censória.

Como mais tarde afirmava Francisco F. del Riego, um dos maiores responsáveis pela revista e artífice da mesma, *Grial* reapareceu com os mesmos objetivos que já definira:

aguilhoar internamente a cultura propia e facela patente fóra de Galicia, por unha banda; pola outra, incorporar ó ámbito galego, a través da lingua autóctona, os valores das demais culturas. Fronte á hipertrofia do nacionalismo estatal, imperante desde a Guerra Civil, tentábase evidenciar a apertura universal da nosa cultura.

Esses princípios pretendem orientar os diferentes apartados em que está estruturada; por isso, encontramos trabalhos (em forma de ensaio, de criação literária, de resenhas de livros, de notas informativas) que falam, entre outros assuntos, de um passado dourado para a língua galega e de um tronco comum galego-português que permite entendermo-nos lingüística e culturalmente com pessoas do mundo lusófono.

A perspectiva adotada neste tipo de textos é diversa: de artigos sobre os vínculos entre Camões e Pessoa com a Galiza, a contatos com intelectuais portugueses para organizarem jornadas dedicadas à cultura galega em Coimbra (não sem problemas), ou que se referem à codificação na escrita da língua galega. Neste sentido, cobram especial interesse algumas medidas que surgem nos inícios dos anos setenta, decorrentes da *Ley General de Educación* (1970).

A questão da língua e o ensino do galego

A publicação, em 1970, desta Lei permite que o galego, como outras *línguas nativas*, começasse a incorporar-se à Educação Pré-escolar e Primária (se bem que tenham que passar ainda alguns anos antes de que se diversifique e se visualize melhor essa presença nos *currícula*) [\[8\]](#); que surjam instituições como o Instituto da Língua Galega (em 1971) e a partir delas alguns manuais de ensino da língua galega e alguns trabalhos específicos sobre a língua e a cultura; e que, em 1974, surja a primeira Cátedra de Língua e Literatura Galegas na Universidade de Santiago de Compostela, para o professor Ricardo Carvalho Calero.

A codificação dessa língua escrita provocou interessantes debates que ainda hoje estão vigentes, já que se de um lado alguns apostavam por uma reintegração com o português, outros escolheram a via de aproximação com o espanhol. [\[9\]](#)

Vitrine de alguns desses debates que tinham lugar entre os intelectuais galeguistas nos inícios de 1970 foi, em parte, *Grial*.

A recuperação do uso da língua galega e a sua aprendizagem num espaço novo como é a escola obriga, pois, a criar *livros de texto, manuais e obras de leitura* para abrir o circuito aos possíveis consumidores. Não existe tradição deste tipo na Galiza desses anos, e surgem algumas editoras com linhas próprias (algumas galegas, mais outras de carácter estatal) para cumprir estes objetivos que preenchem, para além destes imediatos, um oco que se vinha denunciando entre alguns intelectuais galeguistas: o da *ausência de mercado para o livro em galego*. Neste caso, como também noutros sistemas (incluído o brasileiro da década de 1970), o sistema escolar que abriu mão para o livro galego-manual de língua também assegurou (sobretudo nos anos oitenta e noventa) um espaço mínimo com garantias para o livro em galego ^[10].

A presença do mundo galego-brasileiro na procura de uma identidade cultural galega

Um dos co-directores de *Grial*, Ramón Piñeiro, escreveu, por exemplo, em 1967 o artigo “Galicia nos estudos luso-brasileiros” ^[11], no qual explicava as origens da língua portuguesa na Galiza e insistia na existência de uma “comunidade cultural actual galego-luso-brasileira”. Anos depois, sem negá-la, matiza os comentários do seu amigo (como em geral das pessoas do Grupo Galaxia) Manuel Rodrigues Lapa ^[12] a propósito de um trabalho que este intitulava “A recuperação literária do galego”, em que afirmava: “tudo quanto se passa no Brasil ou para além do Minho, em matéria de língua e de cultura, não nos pode, não nos deve ser estranho, são produtos da mesma raiz e atestam a fecundidade do nosso génio criador”.

Lapa vê com pessimismo o futuro do galego, e para isso refere opiniões de escritores que recentemente se incorporaram ao campo literário galego, como Xavier Alcalá, ou do próprio Ramón Piñeiro, para além dos dados que oferece o Grupo de Trabalho Galego em Londres que elaborou o *Plan pedagógico galego*.

O texto de quem consideravam os homens de Galaxia um amigo da Galiza e um promotor dos intercâmbios culturais luso-galegos (portanto, um mediador no intersistema lusófono) é contestado pelo co-director de *Grial*, Ramón Piñeiro, no n.42. ^[13] Piñeiro resta importância ao pessimismo sobre a língua galega em 1973, e explica a Lapa que alguns galeguistas não aceitam a ideia de que o galego literário dessa época tenha que ser o português. Coloca o exemplo de

Guimarães Rosa “para percibir a presencia dun brasileiro literario que xa non é o portugués moderno” e conclui dizendo:

Tamén estamos de acordo en que esa comunidade fundamental das linguas compre mantela, no que os galegos somos mesmamente os máis interesados, porque esa comunidade é a que nos abre un horizonte inmenso de universalidade cultural dentro do ámbito lingüístico propio. Sería necio que renunciásemos a esas posibilidades de expansión cultural.

A pertença a esse universo cultural comum é explicitada também num texto de Valentín Paz-Andrade, integrado no livro coletivo *Falemos galego: antoloxía* (1973)^[14], e, de outro modo, no *Plan pedagógico galego*, lançado em 1971, de que são autores M. Teresa Barro, Xavier Toubes, Carlos Durán, M. Fernández-Gasalla e Fernando Pérez Barreiro-Nolla. Nesse livro (que também apresentam em *Grial* 32, Abril-Junho, 202-210), lemos: “O primeiro factor distintivo da situación bilingüe de Galicia é que o galego non é lingua minoritaria. É - ainda - a lingua da maioria do pobo galego, a de Portugal, Brasil, Angola, Mozambique e outros pobos de África e Asia”.

Tendo em conta que este debate se produz numa sociedade que se recupera em esferas mui particulares do seu campo do poder, há grupos de intelectuais que procuram marcas que proclamem a sua existência, e por isso resulta especialmente necessário recorrer a elementos que a sustentem, a defendam e reforcem a sua fraca (quando menos em termos de visibilidade) identidade, como pode ser o reconhecimento da existência desse espaço cultural, ou intersistema galego-luso-afro-brasileiro.

Assim, para os novos produtores literários galegos, e mesmo para aqueles que não se incorporam ao campo literário galego em inícios da década de setenta, resulta muito interessante conhecer o que fazem outros produtores em âmbitos semelhantes. Parece claro que o referente mais próximo de integração (para alguns visto como referente de oposição face ao qual diferenciar-se) era o espanhol; mas outros, como é o caso do escritor, jornalista e crítico literário Francisco Fernández del Riego procuram esse referente de reforço, ou de garantia, na literatura e na cultura brasileiras.

Por isso se sucedem alusões a notícias culturais que tenham lugar em outros pontos do exterior (quer da Europa, quer do Brasil) para informar e sobretudo, parece, para legitimar algumas das escolhas que aqui têm lugar nesses anos. Em um artigo de 1964 em *Grial* (Drummond de Andrade e a realidade do seu tempo, n. 5, Julho-Set.), Fernández del Riego fazia um retrato literário e humano de quem considerava “unha das figuras máis representativas da poesía brasileira de arestora”, o poeta de Itabira (Minas Gerais), Carlos Drummond de Andrade. Apresenta um esboço da sua trajetória literária, algumas das suas tomadas de posição, de opiniões da crítica literária brasileira sobre ele (entre os quais o nome de Paulo Rónai), e destaca de modo significativo uma constatação para a vida cultural galega:

De certo, ista figura senlleira, como outras que teñen dado rexo pulo á poesía brasileira contemporánea, é pouco conocida en Galicia. Mesmo cando os escritores galegos deberan amosarse particularmente atentes á poesía viva, crexadora, dona de valiosos recursos, que hoxe prolifera no grande país ultramariño da nosa fala.

Nas notas de apresentação menciona também Del Riego o trabalho de João Cabral de Melo Neto, como “auténtico inovador agora mesmo do verso brasileiro”. Resultam curiosas estas referências, sobretudo insistindo no de “auténticos inovadores agora mesmo”, porque se pretende que a função destas transferências (através das referências) no sistema literário galego sejam as mesmas que tiveram há anos, nomeadamente nos anos quarenta e até meados da década seguinte no Brasil, e que já não têm na época de 1964. Essa posição (e função) dos produtores indicados era *comparável*, com todas as reticências, à de um poeta galego como Celso Emilio Ferreiro (1912-1979) que cita, por exemplo, no seu poema ^[15] “Longa noite de pedra”, a primeira estrofe do poema de Drummond de Andrade “No meio do caminho tinha uma pedra”, e na abertura do mesmo livro, uns versos de Manuel Bandeira (do poema “Nova poética”).

O certo é que nesse período, o sistema literário brasileiro conhecia o vigor de um movimento de renovação poético que, desde 1956, vinha ocupando um dos centros do sistema, como era a produção de vanguarda, com movimentos como a *Poesia concreta*, o *Neo-concretismo*, a *Poesia-práxis* e João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade, no seu percurso literário, tinham ficado à parte em relação a estas renovações em termos repertoriais

que Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, entre outros, apresentaram como novas dinâmicas do sistema; junto com o trabalho dos *novos narradores* para a produção em prosa, ou dos autores do *cinema novo* para a produção cinematográfica.

De fato, um desses produtores que atingem, de uma posição vanguardista, um lugar bastante central no sistema, é o poeta, tradutor e crítico Haroldo de Campos, visitou Compostela em 1972 (como lemos em O rego da cultura, *Grial*, n. 38.^[16] A nota é breve e consideramos que merece a pena transcrevê-la, pela informação dessa conexão cultural galego-brasileira, que, em várias ocasiões, passa por Portugal (ou melhor, por Anadia, via Rodrigues Lapa):

O poeta brasileiro Haroldo de Campos esteve recentemente en Compostela, procedente de Portugal. Antes de retornar a São Paulo, onde mora, quixo peleriñar a Santiago de Compostela para satisfacer unha íntima arela de tomar contacto coa realidade galega. Mostrou interés pola nosa literatura e de modo especial pola nosa poesía, da que pensa ocuparse no futuro. Coñecía a revista GRIAL ao traveso do seu amigo o profesor Rodríguez Lapa. Prometéu colaborar nela con unhamostra da súa propia poesía e con un traballo encol da “poesía concreta”, da que é eminente cultivador.

E não só se menciona a sua presença, como, no número seguinte da revista, aparece um artigo intitulado “O concretismo verbal brasileiro”, na seção “O rego da cultura”. Não está assinado o texto, e não parece da autoria de Haroldo de Campos (cuja presença supomos se marcaria com o seu nome) e sim de Fernández del Riego, que visitou o Brasil em 1954; mas, de modo simples, faz-se uma apresentação deste movimento de vanguarda, que representa a modernidade repertorial para o sistema literário galego dessa época.

No caso de Carlos Drummond de Andrade, autor de *A rosa do povo* ou *Claro enigma*, entre outras obras de importante repercussão no sistema literário brasileiro, é de novo apresentado (com alguns erros^[17]) dez anos depois na mesma revista. No número 45 de *Grial* (Julho-Set. 1974, “Peneira dos dias”), o ensaísta Cosme Barreiros (pseudônimo de Francisco Fernández del Riego)^[18] faz uma resenha de *As impurezas do branco*, que saíra publicado no ano anterior na editora José Olympio-MEC, no Rio de Janeiro. O crítico situa C. Drummond de Andrade no segundo modernismo brasileiro, destaca a sua posição central no sistema literário brasileiro e as

variações temáticas deste novo livro de poemas do autor mineiro. A resenha crítica faz-se da perspectiva literária e não se incide, como é o caso do artigo para *Grial* 5^[19], no interesse que o conhecimento da obra deste poeta, cronista e contista pode ter para os escritores galegos, que partilham um mesmo universo cultural.

A atitude de Cosme Barreiros responde, provavelmente, às condições que experimenta o mundo cultural galego de meados dos anos 70, um pouco mais consolidado e com uma maior *naturalização* das referências que se incorporam; quando menos no caso de Drummond, já conhecido para os leitores da revista.

A função das referências a Jorge Amado e Guimarães Rosa

Quem ler naquela época algumas das seções de *Grial*^[20], tais como “A Peneira dos dias”, “O rego da cultura” ou “Notas” pode encontrar notícias como essas que indicamos. Cumprem o labor informativo e divulgador de introduzir como referentes, por vezes, produtores literários doutros sistemas, não poucas de origem brasileira (e portuguesa), para os leitores deste órgão de cultura galega. Em algum caso, mesmo encontramos pessoas que, desde a Galiza, vinculam os *três anéis da lusofonia*^[21], como acontece com Ernesto Guerra da Cal^[22], embaixador da cultura luso-brasileira nos USA^[23], ou de Valentin Paz-Andrade.

Este último, nas suas diversas facetas como político, jornalista, advogado e empresário mostrou a sua vontade galeguista de conhecer os diferentes mundos do galego. Nas diversas viagens pela América do Sul contactou emigrantes e exilados galegos (sobretudo em Buenos Aires) e fez escalas no Brasil. Fruto dessas viagens, em geral de negócios, são relações pessoais que o levaram ao mundo da Academia Brasileira de Letras, a amizades como a do poeta Guilherme de Almeida^[24], e a viagens pelo sertão brasileiro que comparou com a Galiza, e sobretudo que o introduziu no mundo de Guimarães Rosa, a quem não chegou a conhecer pessoalmente. Cumpriu, em palavras de E. Torres Feijó, o papel de *mediador* com o mundo lusófono (sobretudo com o mundo brasileiro). Acreditando nas possibilidades de um mundo de língua galego-portuguesa, Valentin Paz-Andrade propõem uma “viragem brasileirista” que é

“novidosa quando colocada por ele no centro das preocupações galeguistas, tanto mais quando Portugal é igualmente um País, como o galego, vivendo sob um regime ditatorial”.

Sobre Guimarães Rosa, comenta Paz-Andrade:

Eu viña, desde facia algúns anos, relendo a obra de Guimarães Rosa. Fixera a descuberta do xenial fabulador non directamente, como seria lóxico, dada a relación que xa sostíña con escritores brasileiros. Foi ‘Le Figaro littéraire’ o que me puxo na pista, cando foi traducido ao francés ‘Grande Sertão: Veredas’. Denantes ou despois, con pouca diferenza, a traducción alemana fora presentada en Bonn con honra tan esgrevia que o propio presidente da República assistiu ao acto. ^[25]

Explica como a obra do autor mineiro lle foi enviada por “amigos de São Paulo e Rio”; e leu-na, sabemos, durante 1974. Das suas viagens ao Brasil e desta leitura atenta, percebeu que “Non somente lexico, modismos, mitos, costumes, lendas, adaxios”, mas encontrou “todo un fondo socio-cultural de galeguidade que sobreviviou por séculos isolado no Brasil interior”.

E mais ainda, porque explica as razões que o levaram a continuar esse trabalho, pensando em convertê-lo em discurso de ingresso para a Real Academia Galega, para a qual fora nomeado numerário desde 1964 e que só começou a trabalhar em inícios de 1975: “Pensei que pagaba a pena de o incorporar como un elemento prestixidor a literatura galega”. ^[26]

Essas análises apresentou-nas, de modo resumido, numa sessão da Academia Brasileira de Letras, presidida por Tristão de Athaide, onde percebeu que da Galiza não conheciam praticamente nada (com exceção de Guilherme de Almeida, recentemente falecido). Foi muito bem atendido, e convidado a vários jantares com autoridades culturais, entre as quais conheceu o crítico Paulo Ronai, o acadêmico Afonso Arinos de Melo Franco (que contestara o discurso de G. Rosa quando ingressou na ABL), e entre outros estudiosos da obra rosiana, estavam também dois intelectuais filhos de galegos, Nélida Piñon e Renard Pérez. E no outono de 1975 concluiu o original de *A Galecidade na obra de Guimarães Rosa*.

Também nessa altura de 1974, e num livro (*Letras do noso tempo*, Galaxia), o intelectual galeguista Francisco Fernández del Riego, através de ensaios que visam a produção literária contemporânea de vários países, dedica um apartado a “Guimarães Rosa: gran anovador da Literatura Brasileira”, e explica:

João Guimarães Rosa é un dos poucos escritores iberoamericanos cuio nome e cuisa produción son ben conocidos en Europa. Con Jorge Amado compartilla Guimarães Rosa, por outra banda, a predilección do público do seu país. Por algo este novelista é un dos grandes anovadores da moderna literatura brasileira ao lle dar carácter universal aos problemas rexionais.

Concluí despois: “É tan moderna por veces a súa linguaxe que alabaran os seus brillos novos, aloleantes, e tan antiga que en ocasións deciríase estar léndo un galego recuadísimo”. Esta referencia é básica para os intelectuais de Galaxia que, desde a revista *Grial* ou desde o grupo cultural, queren renovar e impulsar a cultura galega. Por isso son muito importantes elementos etnográficos, antropológicos e culturais, como este vínculo que lhes permite o galego para se comunicarem com um mundo amplo, e para se reconhecerem também entre os brasileiros.

As referências ao autor de *Grande Sertão: Veredas* são frequentes nestes intelectuais galeguistas na virada dos anos sessenta para a década seguinte, e nos primeiros anos desta. Lemos referências às suas obras mais conhecidas (*Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*), às traduções das suas obras (para francês, alemão e espanhol, e sobre esta última, indica-nos na seção “O rego da cultura” do n. 32 de *Grial*:

O grande novelista brasileiro pode lérese hoxe en lingua castelá, ao traveso de versións dalgunhas das súas obras máis calificadas. Nembargantes, pra nós, galegos, estas versións non nos dan a medida do escritor que gostamos no idioma orixinal.

Ante as novelas traducidas nos derradeiros anos, figura esa grande obra que se titula *Gran Sertão: Veredas?* (*sic*). Non resulta doado apreciar en castelán os recursos estilísticos, a riqueza de linguaxe, o artellamento de diálogos, monólogos e escramaciós, os modismos, e mesmo ese acento tan peculiar da narración, que soio pode valorar axeitadamente o lector de fala galego-portuguesa.

O responsable pelo comentário, sem assinar, mas com certeza um dos redatores da revista (provavelmente Fernández del Riego), esclarece um dos assuntos mais destacados para entender a presença brasileira no mundo cultural galego que veicula *Grial*. Se um dos objetivos desta revista era o de dar a conhecer fatos e valores da cultura galega pondo-os em relação com os de outras

culturas, as notícias do que se faz no âmbito do nosso universo cultural são especialmente pertinentes.

Pelas páginas de *Grial*, e com o mesmo objetivo, aparecem referências a *filólogos brasileiros* (Serafim da Silva Neto - nº 33, p. 380, jul. - set., 1971, conhecido pessoal de Fernández del Riego; Celso Cunha - nº 43, p. 78, jan.-fev. 1974) os nomes de *poetas* como Murilo de Araújo (Prêmio da ABL -n. 33, , p. 383, jul. -. set. 1971), Lêdo Ivo (n. 44, , p. 254, abr.-jun. 1974), a apresentação duma nova edição do romance *A maçã no escuro* de Clarice Lispector (n. 32, abr.-jun 1971, p. 255) e a notícia do falecimento do contista José Condé (n. 34, p. 510, out.- dez. 1971).

Dessas referências, na seção de “Notas”^[27], resgatamos algumas, nomeadamente aquelas que se referem a Jorge Amado. Por quê?

No caso deste autor baiano porque, durante esses anos (e mesmo diríamos até a década de 1990), é o escritor brasileiro mais conhecido no exterior, para alguns editores e consumidores europeus (e mesmo estado-unidenses) como o *único “brazilian writer”*. Dele conhecemos, através de *Grial*, que recebeu, *ex-aequo*, “o premio de novela da Academia do Mundo Latino de París” e no n. 37 em “O rego da cultura” lemos uma parte do seu discurso de ingresso na Academia Brasileira de Letras, em 1961. Onze anos depois desse ato, a notícia é referida no âmbito cultural galego e dos trechos que se destacam^[28] aparecem as suas palavras de compromisso com o povo brasileiro, a sua defesa do homem e uma referência à sua posição no sistema literário brasileiro, e também noutros sistemas, de que é plenamente consciente:

Nunca desexéi ser máis que un escritor do meu tempo e do meu país. Non pretendín nin tencionéi enxamáis ser universal sinón sendo brasileiro e cada vez máis brasileiro. Podería decir mesmo, cada vez máis baiano, cada vez máis un escritor baiano. E si os meus libros foran felices polo mundo afora, si atoparan acollida i estima dos escritores e lectores estranxeiros, debo esa estima e ese público á condición brasileira daquelo que escribín, á fidelidade mantida pra co meu pobo, con quen adeprendín todo canto sei e de quen desexéi ser intérprete.

Tendo bem presentes as advertências do sociólogo Pierre Bourdieu a propósito da ilusão biográfica^[29], é como analisamos estas declarações de Jorge Amado, já nessa altura um autor

consagrado no sistema literário brasileiro, e um dos mais procurados pelos editores estrangeiros, sobretudo depois do sucesso do *boom latino-americano*, que esquecera a produção brasileira. Uma trajetória dilatada e a sua inclusão no que o próprio Bourdieu chama de uma posição heterônoma dentro do sistema literário, convertem Jorge Amado em um referente quase modelo para outros produtores literários; com o acréscimo dessas intenções declaradas de “querer ser simplesmente escritor do seu tempo e do seu país”. Que intelectual galeguista do início dos anos setenta não pretendia o mesmo? Quem deles não gostaria de ter uma imagem (se já não era possível uma trajetória) como a do escritor baiano?

O nome de J. Amado e as suas palavras transcritas na primeira pessoa e adaptadas para o galego funcionam, no meio de outras notícias sobre certames, presença da língua e da literatura galegas em Cuba como modelos próximos e até mesmo próprios para seguir, já que parece deprender-se o discurso de que falando da nossa terra, do nosso tempo, e com a nossa língua comum, é possível atingir uma posição de destaque mesmo em nível internacional.

Não é provável que a mitificação (quase por vezes mistificação) que figuras como Castelao exerceram sobre alguns destes intelectuais galeguistas estivesse no nível destas referências, porque se tratava de um galego quase mártir da causa galeguista; mais parece bastante evidente a carga simbólica com que se rodeiam estas referências.

Conclusões

Apesar de se tratar de uma fase ainda inicial de análise, percebemos alguns benefícios de caráter interpretativo e social que uma pesquisa como esta (no caráter mais abrangente deste projeto) pode ter. Porque não ficamos no dado concreto e quase curioso da referência, e sim tentamos ver as linhas de força que funcionam por trás dessas aparentemente insignificantes menções.

Assim, pois, observamos como Jorge Amado e Guimarães Rosa (este de modo especial pelo interesse que despertou em alguns intelectuais galeguistas conservadores) ocupam a maioria das referências brasileiras presentes nos números de *Grial* e nos livros publicados neste início dos anos setenta, não só para apresentar as suas obras, como vimos, mas também para dar notícia das traduções e do sucesso de seus livros no exterior, falar sobre os prêmios concedidos nomeadamente na França, ou sobre os especiais dedicados aos autores em revistas (também

neste caso francesas - Cf. *Grial*, n. 42, out.- dez. 1973). Não é de se estranhar essas referências ao sistema literário francês e os macro-fatores que o integram, sobretudo se temos em conta que foram editoras francesas e algum agente literário, com movimentos claros na França, aqueles que impulsionaram o chamado *boom latino-americano*, em parte um construtor desse tipo de entidades. Interesses desse tipo não devem estar alheios à presença de Jorge Amado no circuito mercantil, editorial e de consagração da parte de algumas instituições européias e francesas.

Grial faz eco a essas novas tomadas de posição que, indiretamente, também podem influenciar o desenvolvimento do emergente sistema literário galego, porque patrimonializam esses referentes brasileiros, prestigiando a produção própria em língua galega pela inovação e consagração dos elementos sistêmicos importados. Assim, pois, temos no sistema literário brasileiro, dos anos setenta, um sistema periférico, também em parte emergente, que é utilizado como modelo e como estímulo para outro sistema, este ainda mais periférico e com maiores vazios (de tradição, de referências, de modelos) que, em alguns setores, necessita, portanto, procurar a referência longe do sistema espanhol, o mais próximo e conhecido, mas também o que exerce e provoca maiores dependências.

Lembrando as palavras de Paz-Andrade, a propósito da sua escolha de Guimarães Rosa como objeto de trabalho, parece-nos ser essa a função principal destes textos e apropriamo-nos delas para dizer que essas referências que indicamos (e outras também presentes) *pensámos que merecia a pena incorporá-las como um elemento de prestígio para a literatura galega*.

[1] A norma ortográfica utilizada na apresentação deste trabalho ajusta-se à proposta da Associação Galega da Língua (AGAL).

[2] Este trabalho faz parte do Projeto “Portugal e o mundo lusófono na Literatura Galega dos últimos trinta anos” do Grupo GALABRA-USC, parte do qual subsidiado pela Junta da Galiza.

[3] Utilizamos estas etiquetas no sentido em que as utiliza o professor da Universidade de Telavive Itamar Even-Zohar (cfr. 1990, 11): trata-se de alguns dos macro-fatores que funcionam num polissistema literário.

[4] Não esqueçamos que a resistência anti-franquista é pequena, e que costuma vir da pequena burguesia (em geral, de profissões liberais).

[5] Referimo-nos, sobretudo, a Ramón Piñeiro, Francisco Fernández del Riego, Domingo Garcia Sabell, Xaime Isla Couto, Marino Dónega, Xosé Maria Álvarez Blázquez e Ramón Otero Pedrayo.

[6] O galego entra no esquema curricular só em 1982.

[7] Fernández del Riego é, sem dúvida, um dos homes máis visíveis deste grupo reduzido de intelectuais galeguistas. Muito trabalhador e sempre disposto a fazer parte de iniciativas deste tipo e muito bem relacionado com intelectuais portugueses e brasileiros. Também esteve preso na segunda metade dos anos cinquenta, ele que saíra das Juventudes do PG.

- [8] Em 1971 elaboram um *Plan pedagógico galego* M. Teresa Barros, X. Toubes, Carlos Durán, etc.
- [9] Foram estas últimas teses que vingaram em termos institucionais (*Normas ortográficas do idioma galego*, Fevereiro de 1970, RAG), mas sem que o assunto ficasse resolvido.
- [10] A esses problemas referiram-se alguns intelectuais galegos no *Primeiro Seminario Encol do Libro Galego* (no museu Carlos Maside, em Junho de 1972).
- [11] *Grial*, p. 457-59, out.- dez. 1967.
- [12] Trabalho publicado previamente pelo professor português na revista lisboeta *Colóquio/Letras* 13. Foi desejo do autor publicá-lo também em *Grial*, como se verifica na correspondência mantida com F. Fernández del Riego.
- [13] *Grial*, p. 389-402, out.- dez. 1973.
- [14] Editado por Castrelos, na coleção ‘Pombal’, n. 10.
- [15] FERREIRO, Celso Emílio. *Longa noite de pedra*. Vigo: Salnés, 1962.
- [16] No n. 34 da revista, out. - dez. de 1971, publica-se um artigo de Roman Jakobson intitulado “Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martín Códax”, p. 392-9. São anos ainda, como sabemos, da polémica estruturalista no Brasil.
- [17] Por exemplo, indica que Drummond nasceu em 1902 em Itália (por Itabira-MG), p. 379.
- [18] Convém não esquecermos a proliferação de pseudónimos nesses anos e neste tipo de publicação. Para além de estarmos perante um artifício habitual no campo literário, neste caso não podemos esquecer a situação de uma certa semi-clandestinidade em que vivem esses intelectuais (e políticos) e a intenção provável de diluir os nomes dos poucos implicados neste tipo de atividades, para darem a sensação de serem mais por trás desses projetos.
- [19] *Grial*, p. 364-366, jul.- set. 1964. Assinado, agora sim, por Fernández del Riego.
- [20] Não estão diretamente assinadas a nenhum dos redatores, mas a sua responsabilidade recaía sobre Francisco Fernández del Riego.
- [21] Como poderia muito bem chamar-lhes o professor Eduardo Lourenço, que assim o fez, sem pensar na Galiza e sim na África de fala portuguesa. Cf. LOURENÇO, Eduardo. *A nau de Ícaro* seguido de *Imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999. p. 161-71.
- [22] Membro da equipe do Prof. Jacinto do Prado Coelho, que realizou o *Dicionário das literaturas portuguesa, galega e brasileira*: “esta obra, da que xa levan saído duas ediciós, unha en Portugal i outra no Brasil, é a primeira diste xénero na que se incorporan conxuntamente as tres literaturas irmás pola língoa” (RAMÓN PIÑEIRO. *Grial*, n. 5, p. 383, jul. - set., 1964).
- [23] CARVALHO, Joaquim Montezuma de; MARQUES, Lourenço. *Grial*, n.31, p. 108, jan. - mar. 1971.
- [24] Em *A galecidade* explica que conheceu Guilherme de Almeida em torno de 1950. É Almeida quem assina também a Carta prefácio ao livro de poemas de Paz-Andrade, *Sementeira de vento* (1968).
- [25] Da sua mão lemos em *A galecidade na obra de Guimarães Rosa* (1978:72): “No altariño das miñas devocións literarias, xa fai anos que a imaxe e os miragres do xenio de Cordisburgo teñen candeas votivas. Mais quixera por en craro que non fixen tan ventureiro achado n-algún dos meus viaxes a aquela terra. Tampouco chegou a min pol-a mao de amigos do Brasil, aínda sendo Guillerme de Almeida un dos vetere cordis. A descuberta de Guimarães Rosa foi apañada via París, por min, e cecáis por outros moitos, da banda de cá. Por min, a ollo de seareiro do ‘Le Figaro Littéraire’. Denantes do que noutros presbiterios da cultura alí se botaron os sinos a repicar, en honra do autor de *Corpo de Baile* e de *Grande Sertão: Veredas*, cando os libros chegaron ao noso Continente, arrecendendo as tintas de Capricornio”.
- [26] Grifo nosso.
- [27] Outras menções, menos importantes, mais destacadas na medida em que anunciam acontecimentos muito afastados geograficamente, mas não culturalmente, aparecem também nas Notas (também é certo, que ao lado de notícias doutros lugares como a França, Itália, Portugal...): conhecemos o programa do 6º Festival de Inverno em Ouro Preto, em Julho de 1972 (n. 37), com um curso sobre o Modernismo Brasileiro; ou, no mesmo número, a montagem no Teatro Municipal do Rio de Janeiro da elegia de Luís de Camões *Por mares nunca de antes navegados* (p. 384); avisa-se da aparição da segunda edição da *Historia do Brasil de Armitage* (150 anos depois de ter sido lançada a primeira, na Inglaterra).n. 39; refere-se a comemoração dos setenta anos de C. Drummond de Andrade dentro e fora do Brasil; a

concessão do Prêmio do Instituto Nacional do Livro Brasileiro a Ariano Suassuna por *A pedra do reino* e *O Príncipe de Vai-e-Volta* (n. 41); e a apresentação da autora de *A maçã no escuro*, Clarice Lispector (n. 32), dando já para ela um destaque especial. Explica que acaba de sair uma nova edição deste romance e, apesar da brevidade do texto, condensa algumas das chaves para a leitura desta autora.

[28]

Não esqueçamos o ambiente de ditadura em que é recebida esta notícia na Galiza, e a filiação ao Partido Comunista Brasileiro de Jorge Amado, que viveu também no exílio.

[29]

Vide BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques*. Sur la théorie de l'action. Paris: Seuil, 1994.

Os provérbios no *Pranto de Maria Parda* de Gil Vicente

María Josefa Postigo Aldeamil
Universidad Complutense de Madrid

Depois de quase quinhentos anos, alguns passos do genial escritor português Gil Vicente permanecem ininteligíveis para o espectador e o leitor do século XXI e entre estes fragmentos obscuros que precisam ser explicados encontram-se os provérbios.

[1] Para o leitor de hoje que queira compreender o que diziam as personagens de Gil Vicente torna-se absolutamente necessário identificar e compreender o significado e o sentido dos provérbios.

Sob o rótulo de provérbio — as parêmiias mais usuais na língua —, entende-se uma fórmula, sentenciosa, completa, independente, breve, tida como de uso comum, que exprime, muitas vezes de modo metafórico, um pensamento, um preceito, uma regra moral ou social. As frases proverbiais são outro tipo de parêmiias, outro tipo de fórmulas diferentes em aspectos ideológicos e formais aos provérbios; o seu uso na língua tem o carácter de uma citação [2]. Podemos encontrar em Gil Vicente, além disso, expressões com metáforas proverbiais e pseudoprovérbios. O *Pranto de Maria Parda* contém diferentes parêmiias: vários provérbios, uma frase proverbial e expressões com metáforas proverbiais; na nossa opinião esta obra de Gil Vicente não contém versos proverbializados ou pseudoprovérbios pois nos catorze microtextos que analisamos cremos ter encontrado a voz popular que originou o verso do poeta.

Os vicentistas valoram a mestria de Gil Vicente tanto no estilo culto como no estilo popular, mas reconhecem nele uma predisposição natural para o estilo popular [3]. No vasto repertório de obras vicentinas — produzidas entre 1502 (*Monólogo do vaqueiro* ou *Visitação*) e 1536 (*Floresta de Enganos*) —, encontramos costumes, superstições, provérbios, contos, romances etc., material folclórico espalhado que mostra que no teatro vicentino, tal como no teatro clássico espanhol, os elementos populares e tradicionais se integram na literatura. Tem sido, não obstante, os elementos do estilo popular de Gil Vicente os menos estudados.

Nestas trovas vicentinas, que atingem um total de 369 versos, encontramos vestígios de parêmiias. O estudo sistematizado, de uma perspectiva paremiológica, de estes microtextos em português e em espanhol inseridos na segunda parte do *Pranto de Maria Parda*, na parte denominada *diálogo*^[4], trata de iniciar um difícil caminho de aproximação à obra completa de Gil Vicente relativamente a este tipo de material que com o transcurso do tempo perdeu inteligibilidade. Por tudo isto o nosso propósito neste trabalho é, primeiro identificar e depois dar a significação literal e figurada das parêmiias no nível de língua, deixando para tratar noutro trabalho estas parêmiias ao nível de fala onde será explicado o sentido de acordo com o contexto e a situação; analisar-se-ão neste trabalho alguns aspectos a partir do *corpus* inicial: língua dos provérbios e cantares proverbializados.

Problemas em torno à identificação das parêmiias.

Examinada a abundante bibliografia vicentina^[5], verificamos que são poucos os trabalhos acerca da peça, e escassas e tímidas as menções ao *Pranto de Maria Parda* em estudos vicentinos de conjunto. O *Pranto de Maria Parda* é a peça de Gil Vicente com maior percentagem de parêmiias. No glossário da edição das obras de Gil Vicente junta Mendes dos Remédios uma coleção de 44 ditados. Teófilo Braga em “Adagiário Português” na seção “Anexins tirados de Gil Vicente”^[6] reúne 51 adágios. De igual modo no Glossário da edição das obras de Gil Vicente publicada por Lello & Irmão Editores no epígrafe “*Ditados empregados por Gil Vicente*” assinalam-se seis no *Pranto de Maria Parda*. Embora não estude esta peça, Aubrey Bell em *Four plays*, insere um capítulo com provérbios especificando sete em *Maria Parda*. E Virginia Joiner e Eunice J. Gates^[7] apontam seis no nosso texto. Estudar o conjunto paremiográfico das obras vicentinas resulta labor ambicioso para um artigo, necessariamente limitado, de revista conforme acontece com o estudo citado de Virginia Joiner e Eunice J. Gates e a investigação da minha autoria “Contribución al estudio de los refranes de Gil Vicente”^[8].

Os dados oferecidos por T. Braga, Mendes dos Remédios, A. Bell, remetem-nos aos provérbios como unidades de língua ^[9], aqueles registados nos repertórios ou coleções de provérbios. Mas é preciso ir mais além e observar detidamente certas partes dos textos que as edições críticas deveriam comentar e que, eventualmente, podem remeter-nos a provérbios; pretendemos empreender a difícil tarefa de reconhecer um número superior aos provérbios detectados à simples vista, aumentando a lista dos registados num primeiro balanço. Nos nossos dias encontramos dificuldade para os reconhecer, principalmente devido às mutilações e às modificações dos mesmos.

Essa dificuldade não devia existir para o receptor coetâneo de Gil Vicente. Os textos sentenciosos eram tão do domínio comum, eram tão conhecidos do público, estavam tão institucionalizados que tão só mencionar uma parte, se evocava a unidade inteira. No *Pranto* temos exemplos deste tipo — que mais adiante indicaremos —, em que o provérbio aparece truncado. Por ter experimentado esta dificuldade de identificação e a posterior descoberta referimos um exemplo que mostra a utilidade deste tipo de trabalhos para a profunda compreensão do texto. O verso, “isso hé quem porcos há menos” que a moça diz no começo do *Auto da India* é parte do provérbio que Lusitânia no auto do mesmo nome profere íntegro; além disso o provérbio “Quem a porcos acha a menos/ em cada moita lhe roncam” está incluído no repertório de Delicado ^[10] e significa que sem motivo se receia de tudo. Quando há uns anos o professor Denis Canellas e eu traduzimos em espanhol o *Auto da India* ^[11] ainda não tínhamos localizado o texto como provérbio e essa tradução (“no troquéis lo cierto por lo dudoso”), à luz deste dado, precisa ser alterada.

Os provérbios identificados nas coleções de repertórios

Por serem o espanhol e o português línguas muito afins e porque no início do século XVI estas línguas e culturas estavam muito próximas, para identificar e explicar os provérbios utilizamos subsídios comuns ao português e ao espanhol. Ao longo do artigo remetemos a diferentes obras recopilatórias de provérbios que referimos abreviadamente pelo nome do coletor. ^[12]

Numa primeira busca extraímos os oito provérbios que se seguem. Reconhecem-se facilmente; já foram identificados anteriormente e encontram-se nas coleções antigas e/ou modernas quase sem variações. Damos seguidamente a relação e a referência ^[13].

“una cosa piensa el bayo/ y otra quien lo ensilla”. (*VicenteParda*, 147).

“quién su yegua mal pea,/ aunque nunca más la vea/él se la quiso perder”. (*VicenteParda*, 151).

“em tempo de figos/não há i nenhuns amigos” (*VicenteParda*, 164).

“bem passa de goloso/ o que come o que não tem”. (*VicenteParda*, 168).

“nos ninhos d' ora a um ano/não há pássaros ogano”. (*VicenteParda*, 182).

“quem quer fogo busque a lenha” (*VicenteParda*, 209).

“quem quiser comer comigo/ traga em que se assentar” (*VicenteParda*, 215).

“quem muito pede, mana minha, muito fede”. (*VicenteParda*, 230).

Certa dificuldade temos em reconhecer e identificar como tal as fórmulas em que aparece uma parte do provérbio, isto é, o processo de mutilação que anteriormente referimos. Encontramos esta mesma mutilação nos versos seguintes:

“agora tem vez a guarda/ e a raia no Avento”. (*VicenteParda*, 134).

Bento Pereira recolhe, “Tudo tem seu tempo e a arraia no Advento” e a correspondência latina, “Est rerum omnium vicissitudo”. Tudo tem o seu momento oportuno; por isso devemos ser pacientes e aguardar o bom momento. A intervenção da Vizcaína dá voz ao sentido comum: Não é tempo de festa, de diversão, de prazer mas de aprovisionamento.

Também resulta difícil reconhecer o provérbio correspondente aos versos:

“eu não m' hei de fiar/ de mula com matadura” (*VicenteParda*, 188) análogo a “Mula con matadura, ni cevada ni herradura” nos repertórios de H. Núñez e Correas. H. Núñez (entre os castelhanos), “Quiere dezir: dexarla holgar en el establo, y hartarla de paja, y no herrarla” ^[14]; e em Correas, “Mula kon matadura, ni zevada ni herradura. Ke no se le dé ni hierre, sino echarla al prado, i en kasa hartalla de paxa i salvado hasta que sane” ^[15]; encontramos em Delicado o provérbio: “A mula com matadura, nem cevada nem ferradura”. Matadura é ferida ou chaga no lombo das cavalgadas produzida pela sela ou outros arreios.

Significação. Regras de vida estão contidas nos provérbios escolhidos por Gil Vicente. Os diferentes taberneiros encarnam traços coletivos do grupo e recusando dar o vinho fiado que lhes pede Maria Parda, respondem com provérbios que traduzem a sabedoria popular: cada coisa a seu tempo, nada se consegue sem esforço, aquele que pede com frequência, é inoportuno. São propostas, receitas e conselhos de comportamento, ditados pelo senso comum. Nas mãos de Gil Vicente este material, pertencente ao código ético oral, apresenta-se, como vimos, de muitas variadas formas.

Os provérbios identificados são dez; aos quais acrescentamos a frase proverbial: “Muita água há em Boratém” (*VicenteParda*,170)^[16]. A solução para matar a sede de Maria Parda encontra-se, segundo Blanca Leda, em beber a água que não custa e que devia ser abundante no lugar mencionado.

Como já assinalamos, ao adaptar-se ao texto e ao espetáculo o provérbio pode apresentar-se mais ou menos alterado com acréscimos (nenhuns, minha mana, etc.) ou mutilações; a seguir damos a lista, respeitando a ordem alfabética, dos provérbios na sua forma canônica, como aparecem nos repertórios, como unidades de língua. As coleções paremiográficas portuguesas apresentam bastantes deficiências; é quase nula a existência de obras que acompanhem as parêmiias de uma explicação sobre o seu significado. Defino o significado literal e/ou figurado depois de consultas a repertórios e dicionários portugueses e espanhóis prestando especial atenção às acepções do provérbio de acordo com a língua e a época. O significado provisório dos três microtextos ainda sem localizar em repertórios ou autoridades encontra-se definido nos apartados correspondentes (3.4; 3.5; 4); não os podemos integrar aqui pois o termo provérbio designava e designa qualquer expressão tida como de uso comum.

— “A mula com matadura, nem cevada nem ferradura”^[17].

Sentido figurado:<Aproveita a prudência em adaptar-se às circunstâncias e ao mesmo tempo medindo nelas as vantagens e desvantagens. Convém ter paciência e esperar o momento oportuno para atuar.>

— “Bem passa de goloso o que come o que não tem”. ^[18]

Sentido figurado: <Só se pode comer o que se pode pagar. Há que contentar-se com aquilo que se tem.>

— “Em tempo de figos, não há amigos”

Sentido figurado: <Em tempo de prosperidade ou fortuna esquecem-se os amigos.> ^[19]

— “Nos ninhos d' ora a um ano, não há pássaros ogano”.

Significado literal: <Nos ninhos do ano passado não há pássaros hoje.>

Sentido figurado: <Explica terem sido inteiramente vãs as esperanças daquilo que se pretende o se procura. Alude à instabilidade das coisas terrenas.>

— “Quem muito pede, muito fede.” ^[20]

Sentido figurado: <Aquele que pede é inoportuno por maçador.>

— “Quem quer fogo, busque a lenha.”

Sentido figurado: <Manifesta que para conseguir o que se deseja é necessário passar trabalhos e diligências. Nada se consegue sem esforço.>

— “Quem quiser comer comigo, traga em que se assentar.”

Sentido figurado: <Quem quiser atingir uma finalidade, tem que pensar antes os meios que lhe permitem lá chegar. Nada se consegue sem esforço.>

— “Quem sua burra mal apea, nunca a vea.” ^[21]

Significado literal: <deve perder o seu animal aquele que não executa bem o trabalho de o prender com cordas para que não saia do sítio.>

Sentido figurado: <dá a entender que aquele que não conserva e cuida as suas riquezas merece perdê-las. >

— “Tudo tem seu tempo e a arraia no Advento.” ^[22]

Sentido figurado: <Aconselha a adaptar-se às circunstâncias e ao momento.>

— “Una cosa piensa el bayo, y otra quien lo ensilla”.

Significado literal: <Enquanto uma pessoa cuida do cavalo, outra aproveita a ocasião para lhe colocar a sela.>

Sentido figurado: <Do descuido dos parvos se aproveitam os espertos.>

As expressões proverbiais não identificadas em repertórios

O feito de que determinada fórmula não tenha sido reconhecida ainda ou que, inclusivamente, não se encontre recolhida em repertórios, não quer dizer que não pertença à categoria de provérbio. Razões há que nos levam a considerar certas expressões como provérbios.

A primeira razão que aduzimos, para ampliar o número inicial, refere-se à perfeita estruturação da peça, onde não parece que Gil Vicente deixe nada ao acaso e onde tudo parece estar medido de maneira que cada um dos seis taberneiros possa ter direito a utilizar um par de expressões ou microtextos com a mesma função de um provérbio.

No *Pranto* há casos em que o provérbio se integra no diálogo de forma inesperada, se bem que em certos casos apareça precedido de marcas de inserção que assinalam o seu estatuto de provérbio. Os exemplos do nosso texto mostram uma variedade de formas que autenticam o provérbio. Algumas formas (dizem...) apontam para a sua inserção no domínio coletivo, o que reforça a sua transmissão oral:

“Dizem lá que não é tempo/ de pousar o cu ao vento” afirma a Biscainha; “Olhade, molher de bem,/dizem que em tempo de figos não há i nenhuns amigos”. diz Branca Leda. Por vezes a introdução ao provérbio consta de uma indicação metalingüística que anuncia o próprio provérbio (exemplo, verso): “Exemplo é, molher honrada, que nos ninhos d’ ora a um ano/ não ha pássaros ogano” diz João de Lumiar. Noutras ocorrências, a indicação metalingüística é acompanhada por adjetivos que fazem referência à antiguidade e à tradição (dioso, antigo, acostumado):

“E diz o enxemplo dioso,/Que bem passa de guloso/ o que come o que não tem”

“Pois diz outro exemplo antigo: quem quiser comer comigo traga em que se assentar”

“Diz hum verso acostumado: quem quer fogo busque a lenha”

Às vezes ao comentário são incorporados nomes históricos considerados no imaginário popular de grande prestígio. Assim na intervenção de João Cavaleiro “Amiga, dizem por villa/ um enxemplo de Pelayo que una cosa piensa el bayo y otra quien lo ensilla.” alude-se ao iniciador da Reconquista Cristã da Península Ibérica. E Falula, a última personagem que se dirige a Maria Parda: “Diz Nabucodonosor, no Sideraque e Miseraque: Aquele que da grão traque,/ atravesse-o no salvanor.”

Os referidos comentários metalingüísticos são indícios de que o microtexto é realmente provérbio mas, vamos a crer e admitir só por isso que nestes casos estamos realmente ante provérbios? Problema de difícil solução porque não podemos imaginar que Gil Vicente quisesse enganar os espectadores mas a dificuldade de entender o sentido das palavras do microtexto ou o jogo lúdico a que nos tem acostumados fazem-nos duvidar. Incliamo-nos por pensar que Gil Vicente respeita esta convenção de maneira que a par das expressões introdutórias que reforçam o seu estatuto teria colocado um provérbio mais ou menos mascarado.

Apesar de se acompanhar de marca identificadora, até hoje não encontramos documentada a primeira unidade paremiológica que aparece no *Pranto*:

“Dizem lá que não é tempo/ de pousar o cu ao vento”. (*VicenteParda*, 131)

Contudo não podemos por de lado que no tempo de Gil Vicente fosse de uso comum e corrente esta expressão. Realmente não sabemos se se trata de um provérbio ou de uma invenção de Gil Vicente. Uma parte poderia ser invenção de Vicente e outra parte pertencer a um provérbio que ainda não se conseguiu localizar.

Relacionamos estes versos com a festividade popular de São Martinho, 11 de Novembro, festividade de arraigamento pré-cristão e rito pagão, que se celebrava com um tipo de festa carnavalesca; tinha-se presente o fim da metade luminosa do ano e procedia-se, antes do inverno, à provisão de alimentos; o mês de novembro, que se converte com o cristianismo em tempo de advento, era de reflexão e de previsão. A intervenção da biscainha alude a este tempo de guardar, de armazenar e não de abstenção como interpretam os anteriores editores do *Pranto*. A voz *guarda* é usada aqui na sua acepção de armazenamento. Não encontramos por parte dos

estudiosos vicentinos dados que nos esclareçam a situação e a função do *Pranto*. Na nossa opinião a peça poderia ter sido composta para celebrar S. Martinho, festa de carácter festivo e coletivo. Margarida Vieira Mendes enumera algumas festas cíclicas e entre elas refere-se à de S. Martinho [23]

Também não identificamos o seguinte microtexto, com marca identificadora, nos repertórios.

–“Diz Nabucodonosor, no Sideraque e Miseraque: Aquele que da grão traque,/ atravesse-o no salvaror” (*VicenteParda*, 228).

As duas palavras sobre as quais se articulam os versos são “traque” e “salvanor”. A palavra “traque”, que aparece mais uma vez no *Pranto* com a mesma acepção, encontra-se documentada em Lucas Fernández e outras autoridades na acepção de “Ventosidad con ruido” [24]

. Também se recolhe no *Dictionarium Lusitanico-Latinum* colecionado por A. Barbosa (Braga, 1611) onde “Traque” corresponde a “Crepitus ventris”. Talvez também no tempo de Vicente e no ocidente peninsular tivesse a acepção de “Estallido o ruido que da el cohete” como aponta Hugo Oscar Bizzarri [25] para Santillana. A voz sobre a qual se apoia “salvanor” equivalia a “trasero, culo o asentadero de las personas” mas também tinha a acepção: “ Com o devido respeito” (A. de Morais Silva).

Para elaborar os versos do segundo microtexto da intervenção mais escatológica da peça, cremos que Gil Vicente teve em mente uma das variantes em circulação de um antigo provérbio, recolhido nos repertórios peninsulares. Santillana registra: “Más vale traque que Dios vos salue” com a glosa ”Más aprovechan pequeñas obras que largas palabras”; H. Núñez: “Mas vale taque taque, que Dios os salve”; Correas: “Más vale take take ke Dios os salve “. Glosa Correas: “Ke la puerta está zerrada. Take take, por los golpes del ke llama; Dios os salve: la salutación ke haze el ke entra. Otros varían: Más vale trake, trake, o trape trape” [26]

A mensagem que Gil Vicente põe em boca de Falula, o tipo pertencente à tradição folclórica e que se compraz no léxico dos excrementos é polissêmico. A intervenção total e claramente escatológica pode ter uma leitura proverbial. Trata-se de uns versos em que

adivinhámos um provérbio alterado formalmente na sua estrutura mas com idêntica metáfora proverbial. Neste caso evoca o provérbio na sua forma canónica e dá outro sentido às mesmas palavras.

Provérbios provenientes de canções

Martim Alho, tipo proveniente da tradição popular, profere três expressões proverbiais das quais duas, como vimos, se encontram nos repertórios. seguintes reflexões vão encaminhadas a identificar, justificar e esclarecer a única unidade fraseológica não identificada de esta intervenção singular em que aparentemente são três e não duas como está estabelecido para cada interveniente do diálogo com Maria Parda:

“seu dono d' acenha/ apela de dar fiado” (*VicenteParda*, 210).

O fato de que fórmulas como “*quem quer fogo busque a lenha*” e “*quem quiser comer comigo/ traga em que se assentar*” se achem recolhidas em coleções de provérbios modernas ^[27] garante plenamente o seu carácter de provérbio na atualidade; contudo estes não estão recolhidos na mais antiga coleção portuguesa contida em *Refranes o proverbios en romance* de Hernán Núñez (1555), nem entre os provérbios incorporados ao *Dictionarium Lusitanico-Latinum* de Agostinho Barbosa (1611), e tão-pouco no primeiro repertório exclusivamente português colecionado por A. Delicado (1651). Gil Vicente deve ter transplantado a voz de primeira pessoa a herança tradicional e a partir de esse momento começou a circular. Partimos da idéia de que as coincidências em certas manifestações populares e o teatro vicentino são fruto de um substrato comum. Mas, poderíamos considerar Gil Vicente — que se nutre das fontes da tradição oral- como fornecedor da tradição ^[28] oral.

A presença do antigo folclore no texto vicentino manifesta-se de múltiplas maneiras: motivos como o do conto de Domingos Ovelhas incorporado na *Farsa de Inês Pereira*, passando por romances, cantares e provérbios. Na mesma *Farsa* Inês, a protagonista, canta esta cantiga: “Quem bem tem e mal escolhe/por mal que lhe venha não s’ anoje”; já recolhido como provérbio pelo Marquês de Santillana na forma castelhana “Quien bien tiene y mal escoge, por mal que se venga no se enoje.” O refrão-cantar tem, curiosamente, uma melodia numa peça de Mateo Flecha el Viejo, então ao serviço de Carlos V. Muitos provérbios originaram-se a partir de uma canção e

vice-versa e da mesma maneira ocorre com os pequenos contos e outros materiais folclóricos; inclinamo-nos a pensar que a voz verso^[29] equivale aqui a pequeno cantar^[30]. Não obstante, cotejados os trabalhos de M. Frenk Alatorre^[31] não encontramos referências que nos conduzam ao cantar ou cantares com o qual/ os quais, segundo julgamos, estão aparentados os dois microtextos; “seu dono d' acenha/ apela de dar fiado” teria o mesmo significado que os dois provérbios com que partilha a estrofe.

Os dados apontados convidam a considerar que a intervenção de Martim Alho seria cantada.

Língua dos provérbios. Panhispanismo

Como é conhecido no século XVI a corte portuguesa era bilingüe. O português culto conhecia e falava, por prestígio, a língua espanhola, e boa prova disso é a atividade do nosso autor. O bilingüismo está presente no *Pranto de Maria Parda*. Com nome aportuguesado mas falando em castelhano João Cavaleiro pronuncia dois provérbios:

“¡Que una cosa piensa el bayo/ y otra quien lo ensilla” e “Quien su yegoa mal pea,/ aunque nunca más la vea,/

Por razões de verossimilhança é natural que o castelhano, tipo tradicional, fale na sua língua nativa. Muitos trabalhos têm tentado explicar as razões pelas quais as personagens das peças utilizam profusamente o castelhano. As línguas usadas pelas personagens eram determinadas entre outros por motivos estilísticos e escênicos, pela pátria dos atores, por tradição literária de temas ou gêneros ou por considerações de cortesia – a nacionalidade das esposas do rei D. Manuel e D. João Terceiro. No seu artigo “El bilingüismo en Gil Vicente”^[32] Albin Eduard Beau, não encontra princípios rigorosamente observados e conseqüentemente aplicados pelo poeta no uso dos dois idiomas.

O primeiro provérbio deu lugar a muitos estudos em relação às suas variantes, significados e língua original. Robert Ricard^[33] estuda as variantes e o uso deste provérbio em autores hispânicos e defende que o provérbio “Que una cosa piensa el bayo/ y otra quien lo ensilla” tem sido considerado castelhano (encontra-se em Santillana) quando também temos fontes antigas em português. Ricard traz o testemunho de a *Chonica do Condestabre de Portugal Dom Nuno*

Alvarez Pereira “all cuyda o bayo: e al quem no sella”. Sem dúvida considerava-se castelhano no século XVI como atesta o uso em espanhol em Vicente e em Ferreira de Vasconcelos no interior de um texto português. Henan Núñez (1555) também o registra entre os provérbios castelhanos e mais tarde recolhe-o Bento Pereira em espanhol oculto entre uma maioria de provérbios em português e a par da equivalência latina: “Multa cadunt inter calicem supremaque labra” [\[34\]](#)

Correas (“Uno piensa el vaio, i otro el ke le ensilla”, p.180) adverte-nos sobre o seu correto sentido: é diferente o modo de pensar dos que mandam e daqueles que obedecem. Contudo, ao entender o primeiro verbo como equivalente a “dar o penso” e de “atender, ocupar-se de” deu-se outro sentido ao provérbio; literalmente significaria que enquanto uma pessoa cuida do cavalo, outra aproveita a ocasião para lhe pôr a sela e em sentido figurado do descuido dos tontos se aproveitam os espertos.

Juan de Valdés contemporâneo de Gil Vicente diz no *Diálogo de la Lengua* “Dezimos pensar por *cogitare*, y también pensar por *governar las bestias*. De donde nació la simpleza del vizcaino, que sirviendo a un escudero, porque tenía cargo de pensar el cavallo, no lo quería ensillar; preguntado por qué, dixo que porque avía oído un refrán que dezía: *Uno piensa el vayo y otro el que lo ensilla*”

[\[35\]](#). Inclina-mo-nos pelo significado e sentido de Valdés para o nosso texto.

O segundo provérbio em castelhano articula-se sobre o verbo *pear* que significa prender com cordas os animais para que não se saiam do sítio. Não está em Santillana e chama a atenção que seja mencionado por H. Núñez entre a lista de provérbios considerados portugueses: “Quem sua burra mal apea, nunca a vea. Quiere decir: meresce perderla y que no la vea más” (f. 103). Infelizmente falta a parte do manuscrito de Gonzalo Correas em que se devia encontrar este provérbio; a edição de L. Combet subsana esta lacuna ao ter em conta outros repertórios. Também em Delicado (p. 24): “Quem sua burra mal pea, nunca a veja”.

De acordo com as anteriores considerações existe a possibilidade de que os dois provérbios se pudessem ter posto a circular em português. Na nossa opinião certos provérbios não se circunscrevem a um único sistema mas representam hábitos lingüísticos e culturais comuns. Os dois provérbios, na boca de João Cavaleiro, permitem-nos falar de provérbios panhispânicos, pertencentes a um património comum do ocidente peninsular.

Após esta tentativa de renovação da visão da obra vicentina podemos resumir as conclusões, mais destacadas, verificadas e explicadas a partir do *corpus* analisado: a) Prova de existência de Iberismo nos provérbios do *Pranto*. Também nos repertórios (B. Pereira inclui na lista, provérbios espanhóis ou em espanhol). b) Pequenos cantares populares que levados por Gil Vicente ao teatro começam a funcionar como provérbios.

Prosseguiremos nesta linha de investigação – a partir dos provérbios – para poder aceder a novas leituras do texto vicentino.

[1]

Ao longo da história diferentes autoridades têm empregado e preferido, segundo a época, outros termos usados como sinónimo de provérbio: Adágio (A. Delicado, B. Pereira, L. Batalha, T. Braga), anexim (F. Manuel de Melo), rifão (P. Chaves), etc. Para os aspectos referidos veja-se CARRUSCA, M. de Sousa. História e sinonímia da sabedoria das nações. In: *Vozes da sabedoria*. Lisboa: União Gráfica, 1974-1977. p. 3-33. v. 1.

[2]

“En la mayoría de los casos, lo que se ha convertido en frase proverbial es un dicho o un texto que se hizo famoso por el acontecimiento histórico que le dió origen..., por la anécdota real o imaginaria, a que se refiere, o bien por la persona o personaje a quien se atribuye el dicho o que figura en él como agente o paciente” (CASARES, Julio. *Introducción a la lexicografía moderna*. p.189)

[3]

Veja-se, sobretudo, RECKERT, S. *Gil Vicente: Espíritu y Letra*. Madrid: Gredos, 1977. p.144.

[4]

Cf., MENDES, Margarida Viera. *Maria Parda*. Lisboa: Quimera, 1988. p. 8-10.

[5]

Constantin C. Stathatos, *A Gil Vicente Bibliography* (1940-1975) Grant & Cutler Ltd. Londres, 1980; (1975-1995) Bethlehem: Lehigh University Press/London: Associated University Presses, 1997; (1995-2000) Kassel. Edition Reichenberger, 2001.

[6]

Revista Lusitana, v. 19, 1915.

[7]

Proverbs in Gil Vicente. *Publication of the modern Language Association of America*, v. LVII, 1942. p. 57-73.

[8]

Actas del I Congreso Internacional de Paremiología (Homenaje al Prof. Pedro Peira Soberón). *Paremia* 6. Madrid, 1997, p. 499-504.

[9]

“Los refranes son, pues, el resultado de un proceso diacrónico de repetición y reproducción de productos de habla en una forma dada, hasta institucionalizarse como unidades de lengua”, in: Pedro Peira, “Notas sobre la lengua de los refranes” *Homenaje a Alonso Zamora Vicente* I, Madrid: Castalia, 1988, p. 482.

[10]

Antonio Delicado *Adágios Portuguezes Reduzidos a Lugares Comunes* Lisboa, na officina de Domingos Lopes Rosa, 1651 reeditada em 1923 por Luís Chaves. Cito pela edição antiga, de 1651 de que há um exemplar na Biblioteca Nacional de Madrid. Incluem-no, com ou sem variantes (“Quem a porcos ha medo, as moitas lhe roncam”; “Kien puerkos á menos, grüñenle en kada seto”; “quem porcos ha menos, en cada mouta le roncaon”; etc.), os principais repertórios antigos peninsulares.

[11]

Auto da Índia de Gil Vicente. Traducción de M^a Josefa Postigo Aldeamil y Denis M. Canellas de Castro Duarte. Madrid: Universidad Complutense, 1984.

[12]

Além da da recompilação de Delicado tivemos em conta no trabalho os seguintes repertórios: Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Refranes que dizem las viejas tras el fuego* em edição de Hugo Oscar Bizzarri. Kassel: Edition Reichenberger, 1995. (abreviatura: Santillana).

Henán Núñez colecciona os provérbios por línguas. A primeira edição foi impressa em Salamanca em 1555. Cito pela edição de Santiago Alfonso López Navia, *El repertorio gallego-portugués del refranero del comendador Hernán Núñez* (1555) em *Revista de Filología Románica* V, 1987-88, p. 125-182. (abreviatura: H. Núñez).

Para a recompilação de Gonzalo Correias utilizamos a edição de Louis Combet, Gonzalo Correias, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627). Bordeaux: Publications de l'Institut d' Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université, 1967. (abreviatura: Correias).

Foi de grande ajuda para identificar e explicar os provérbios a consulta da coleção com equivalências em latim de Benedicto Pereyra, *Prosodia in Vocabularium Bilingue, latinum et lusitanum*. Eborae, MDXCVII. (Embora a primeira edição da obra de Bento Pereira deva ser mais antiga (1655?).

Utilizamos ocasionalmente Rafael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino* Lisboa 1712-1718.

- [13] Citamos os versos de acordo com a edição mais recente: *La Plainte de Maria la Noiraude (Pranto de Maria Parda)* édition critique, introduction, traduction française & notes de Paul Teyssier de 1995 (Editions Chandeigne). Outros editores desta peça, afora os editores das obras completas, têm sido L. Stegagno Picchi e Sebastião Pestana. A confrontação do texto vicentino na cópia Palha e a compilação de 1562 foi feita por Anselmo Braamcamp Freire.
- [14] (f. 79v)
- [15] CORREAS, p. 562.
- [16] Está registado na lista de provérbios na nova edição digital *Gil Vicente-Todas as obras* (Disco Compacto) Biblioteca Virtual dos Descobrimentos Portugueses. Lisboa, 2002. Pela tipologia parece-nos uma frase proverbial. Carolina Michaëlis de Vasconcelos in *Notas Vicentinas* interroga-se: “¿Onde estará esta localidade, cuja água (abundante ou escasa? ¿turva ou límpida?) era proverbial? Provavelmente dentro da capital.” (p. 385) e P. Teyssier diz: “Le puits de Boratém était situé, dit-on, dans la Mouraria.” (p. 39).
- [17] H. Núñez formula-o em castelhano: “Mula con matadura, ni cevada ni herradura; Delicado: “A mula com matadura, nem cevada nem ferradura”.
- [18] Em *Seniloquium* “Asás es goloso quien come lo que non tiene”, (edic. Combet, *Recherches sur le “Refranero” castillan*. Paris 1971, p. 463; em Correias: Akel es goloso ke kome lo ke no tiene.
- [19] Em Bento Pereira. (p. 58).
- [20] Delicado: “Quem muito pede e muito bebe, a sy danná e a outro fede”; Pereira “Quem muito pede, muito fede”. (*Importunus erit, crebo quicumque rogavit*).
- [21] Pelas razões expostas mais abaixo formula-se em português.
- [22] Pereira: “Est rerum omnium vicissitudo”.
- [23] “...festa que inaugurava o inverno na antiga liturgia moçárabe, anterior a Gil Vicente: aparece o vinho novo, festejado por vezes com cortejos de bêbedos; na véspera era decidido pela Câmara de Lisboa o preço da venda do vinho nas tabernas (pelo menos nos séc. XVI e XVII)” (op. cit. p. 17)
- [24] Real Academia Española. Banco de datos del Español (CORDE).
- [25] Registra o provérbio na entrada 431 e no glossário seletivo define a palavra “traque” de acordo com o *Diccionario de Autoridades*, primeiro dicionário realizado pela *Real Academia Española*, como “Estallido o ruido que da el cohete”.
- [26] CORREAS, p. 541.
- [27] CHAVES, *Rifoneiro Português* “Quem quer fogo, busque a lenha” (p.237) y “Quem quiser comigo estar (ou “Comer comigo”) traga em que se assentar”, (p. 238)
- [28] Manuel da Costa Fontes no artigo *El Falso Hortelano*: um romance Vicentino entre os sefarditas do mediterrâneo oriental, referindo-se à *Tragicomédia de Dom Durados* diz: “Com um total de quatro romances derivados desta sua comédia, Gil Vicente é um dos poucos autores cultos cuja obra recebeu a honra de ser aceite e transmitida anonimamente pelo povo, tal como se fosse originalmente popular” em *Actas do 1º Encontro sobre cultura popular (Homenagem ao Prof. Doctor Manuel Viegas Guerreiro)*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1999. p. 89.
- [29] São muitas, como bem se sabe, as expressões que designam *provérbio*. Uma delas, não muito conhecida porém, temo-la em verso, usada por Gil Vicente,...” VASCONCELOS, J. Leite de. *Opúsculos*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1938. p.734. v. 7.
- [30] “Diz hum verso acostumado:” quem quer fogo busque a lenha”/ e mais: “seu dono d’ acenha/ apela de dar fiado”.
- [31] “Refranes cantados y cantares proverbializados”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV. 1961. p.155-168. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*: (siglos XV a XVII). Madrid: Castalia, 1987.
- [32] *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*. Madrid: Gredos, 1960. p. 217-224.
- [33] Em Uno piensa el bayo. Hommage à l’éditeur de la Tragicomedia de Don Duados. *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario. III* Madrid: Gredos, 1960. p. 155-160 .
- [34] Prosodia. In *Vocabularium Bilingue, Latinum e Lusitanum*. 7 ed. Évora, 1697. p. 72.
- [35] Edição de Juan M. Lope Blanch. Madrid: Castalia, 1978, p. 138-9.

A escrita de si e a identidade do professor numa realidade brasileira

Maria José Rodrigues Faria Coracini
Unicamp - IEL/DLA - Brasil

Muito se tem falado e escrito sobre redação, sobre a tipologia e as características de cada tipo do gênero "redação escolar" (narração, dissertação, descrição) e, sobretudo, a respeito de como deve ser a redação, qual ou quais as estratégias de ensino, já que o maior problema que a escola enfrenta e sempre enfrentou está relacionado com a escrita, considerada sua principal função. Eu mesma, repetidas vezes, tive a oportunidade de abordar a questão, para mostrar que o aluno tem pouco espaço para se posicionar, para expressar suas idéias e, principalmente, para falar de si: o professor, ou melhor, a instituição-escola tem funcionado como elemento inibidor, tudo direcionando, tudo moldando – desde a forma até o conteúdo (Coracini, 1995). E nós pudemos mostrar como isso ocorre, através das gravações, no âmbito do projeto integrado sob [\[1\]](#) minha coordenação .

Entretanto, pouquíssimas têm sido as ocasiões em que se tem falado sobre o professor na sua relação com a escrita. E quando isso acontece é para analisar a competência do professor, apontando suas deficiências, suas falhas na organização das idéias, nos aspectos gramaticais, responsáveis pela coesão e coerência dos textos, enfim, para criticá-lo ou ensiná-lo, mostrando suas dificuldades frente a uma tarefa, que, afinal de contas, ele deveria dominar enquanto professor de português, o que justificaria, ainda que parcialmente, os problemas ou o fracasso dos alunos.

No entanto, cabe argumentar que não se sabe até que ponto esse tipo de estudo e de profilaxia, nos cursos de formação inicial ou continuada, cujo objetivo é tornar o professor mais consciente dos problemas formais de sua escrita, tem surtido o efeito desejado, qual seja o de colaborar para melhorar o ensino e, conseqüentemente, a aprendizagem da escrita que seria tomada em seus aspectos gramaticais e textuais, esquecendo de que ela não é apenas isso. Assim procedendo, professores e formadores, por vezes pesquisadores, assumem o sujeito – ainda que nem sempre tenham clareza disso – como constituído principalmente de consciência e de Razão,

apto, portanto, a controlar o seu dizer e os sentidos que dele emanam ou, pelo menos, a perseguir tal ideal. Assim procedendo, a escrita é considerada como uma atividade simplesmente ou sobretudo formal, a serviço do pensamento (consciente), da informação e das intenções de um enunciador consciente e centrado. Assim procedendo, finalmente, assume-se a linguagem como transparente, capaz de transmitir o pensamento com maior ou menor exatidão, na dependência, de um lado, da elaboração correta do pensamento e, de outro, da escolha correta da(s) estratégia(s) formal(is) da linguagem que possa(m) lhe servir de veículo: acredita-se que, quanto mais esmeradas e conscientes forem as estratégias, mais eficiente será a comunicação. Não seria esta a função que a escola tem tomado para si, embora nem sempre de maneira eficaz?

Mas, não é dessa perspectiva que pretendemos abordar, neste texto, o tema em torno da escrita do professor, de um lado, porque partimos de uma base teórica que, embora não desconsidere o papel da consciência, das intenções do sujeito enunciatório, percebe-o atravessado pelo inconsciente e vê a intencionalidade como uma das ilusões constitutivas do sujeito, efeito da ânsia de controle dos sentidos de que imagina ser a origem. Essa mesma base teórica, embora não desconsidere as estratégias de escrita, já que estas fazem parte das convenções que constituem os discursos, não as vê como suficientes para o controle dos sentidos, pois estes não são controláveis e quase nunca previsíveis: a linguagem é o lugar do equívoco, do não-entendimento, do inefável, partilhando com o sujeito a incompletude e a falta. De outro lado – e esta razão decorre da primeira –, porque não é nosso objetivo apresentar soluções que passariam, no nosso modo de ver, de meros paliativos; o que acabamos de afirmar decorre das mesmas bases teóricas que aqui defendemos. Pretendemos abordar as redações dos professores como um lugar privilegiado da escrita de si, de um eu imaginário que, vez por outra, deixa escapar fagulhas desse sujeito complexo, cindido, que constitui todo indivíduo; aliás, só é possível falar de sujeito a partir do momento em que acontecer o assujeitamento do ser à *linguagem, entendida como uma estrutura que, por incluí-lo enquanto sujeito plural e dividido, não só o constitui como pode ser* ^[2] *singularmente rompida por ele – rompida pela singularidade do desejo inconsciente* .

Entretecendo...

Partimos, então, da constatação de que o professor, ou melhor, nós, tanto quanto os alunos, temos pouca ou nenhuma oportunidade de nos posicionarmos, de expressar nossas idéias a respeito de algum assunto e, menos ainda, a respeito de nós mesmos. Vive a maior parte dos professores no mais completo anonimato e no silêncio. Uma das pouquíssimas ocasiões em que foram incitados a se expressarem parece ter acontecido em 1996, no governo Covas, em São Paulo, quando os professores da rede pública estadual do ensino fundamental e médio (de qualquer disciplina) foram convidados a participar de um concurso intitulado *O professor escreve sua história*. Que o concurso tinha um caráter político parece incontestável, mas é também incontestável que é no encontro com o poder, sob a sua permissão, que aquele que, por alguma razão, se vê silenciado, encontra, contraditoriamente, espaço para (se) falar. Como bem lembra Foucault (1977: 97) ^[3], o poder *seria sem dúvida agradável e fácil de dismantelar, se se limitar a vigiar, espiar, surpreender, proibir e punir, mas incita; suscita, produz, não é apenas olho e ouvido; faz agir e falar*.

E os professores parecem, de alguma maneira, ter compreendido isso, o que pode ser confirmado pelo seguinte excerto:

Participe do concurso O PROFESSOR ESCRIVE SUA HISTÓRIA, era o título do cartaz na sala dos professores. Professor da Rede, fiquei entusiasmado em participar desse concurso. ^[4]

Juntamente com o autor da redação, cujo excerto inicial acabamos de transcrever, atenderam ao chamado da Secretaria da Educação, com o apoio de um comitê de professores universitários, "2637 professores, em escolas de mais da metade dos 600 municípios paulistas", segundo Rose Neubauer, Secretária de Estado da Educação (Silva & alii, 1997: apresentação), o que aponta certamente para um interesse provocado pela temática e pela oportunidade. Do concurso resultou a publicação pela ABRELIVROS/FDE/UNICEF, em 1997, de um livro que recebeu o mesmo título do concurso, constituído das 50 melhores redações. A título de curiosidade, gostaríamos de comentar que, pela análise, ainda não exaustiva, que foi possível fazer das redações não aceitas ^[5], os critérios adotados para a escolha das redações parecem estar

vinculados sobretudo aos aspectos formais – gramaticais e textuais –, tradicionalmente utilizados nas avaliações escolares, o que valida o que foi comentado no início deste texto.

Vale ressaltar que não houve nenhuma exigência para que a história constituísse um relato verídico nem tampouco uma redação em prosa: poderia muito bem ser inventada, tomar como ponto de partida o professor ou o aluno, um colega real ou imaginado, poderia ser escrito sob a forma de poema, poesia ou prosa, o que não reduz, no nosso modo de ver, a importância dos relatos, sobretudo se considerarmos que os limites entre imaginação e realidade, ficção e história são tênues e têm sido freqüentemente problematizados: afinal de contas, tudo passa pela interpretação e, portanto, pela subjetividade daquele que observa, que lê, que escreve.

Outro pressuposto teórico que orientou nossa análise diz respeito à crença lacaniana de que o sujeito mais se diz do que diz, o que nos permite buscar vestígios do imaginário subjetivo e discursivo em textos que não necessariamente se apresentam em primeira pessoa: aliás, como sabemos, isso não garante ao texto caráter autobiográfico. O tempo todo, falamos ou escrevemos sobre nós mesmos, mesmo quando falamos do(s) outro(s) que, em última instância, nos constituem. Cabe aqui lembrar que nos vemos sempre a partir do olhar do outro. A esse respeito, Minazzoli (apud Fédida, 1996: 129) assim se pronuncia: *o olho não pode ver a si próprio e só encontra sua imagem num outro olhar, pois o olho é espelho, mas não de si mesmo; o espelho simultaneamente aproxima e mantém distante*; esse espelho reúne o mesmo (o eu) e o diferente (o outro).

Afinal, como afirma Backes, *o que surge é uma narrativa única, de imagens do* ^[6] *inconsciente num entrelaçamento da história do autor com a "história dos outros" ou do* ^[7] *Outro. Segundo Miranda & Cascais*, *escrever é um modo de estar consigo e com os outros ou, ainda, é uma tensão de vida e morte: fazemo-nos presentes pela palavra, destinada, como se acreditava na Grécia Antiga, a conjurar a morte, mas ausentamo-nos pelo destino da escrita, pois a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência* ^[8]; a escrita se caracteriza pelo *apagamento dos caracteres individuais daquilo que[se] escreve* (ibidem), o que lhe garante sempre novos e diferentes sentidos.

Assim, tomamos o livro *O professor escreve sua história* como fragmentos de discursos que carregam consigo fragmentos de uma realidade socio-histórica da qual os professores que escrevem fazem parte ou são parte central e da qual nós, enquanto professores, também participamos, na medida em que com eles nos identificamos, inscritos que estamos numa mesma formação discursiva... Ora, como ocorre com toda formação discursiva, vozes provenientes de inúmeras regiões de discurso, sobretudo do discurso escolar, determinam as posições-sujeito assumidas pelo professor. Essas posições de discurso, por seu turno, apontam para as representações de si e de aluno, constitutivas do imaginário subjetivo, responsável pelo sentimento de identidade que nos habita.

Assim, quer se apresentem na primeira pessoa ou na terceira, quer simulem a fala do(a) professor(a) ou do outro-aluno(a) que o(a) constitui enquanto sujeito alienado (sempre constituído pelo outro) – aliás, ao falar de si, o professor fala, inevitavelmente, do aluno e vice-versa –, quer narrem experiências supostamente pessoais enquanto alunos ou enquanto profissionais da educação, quer narrem experiências alheias, os textos produzidos constituem verdadeiras confissões, *ritual no qual aquele que fala é ao mesmo tempo aquele de quem se fala* ^[9]. Tanto quanto a confissão, *é a própria alma que há de se constituir naquilo que se escreve*, como afirmou Sêneca, ao se pronunciar a respeito da relação entre a escrita e a leitura, esta garantindo a possibilidade de existência daquela. E, mais ainda, nas palavras desse mesmo pensador *nenhuma voz individual se pode aí distinguir; só o conjunto se impõe ao ouvido...* ^[10], enunciado que antecipa, sem a menor dúvida, a noção de interdiscurso, do já-dito, denunciando a aparente homogeneidade que escamoteia a constituição heterogênea do discurso e do sujeito.

Indo um pouco além da idéia de confissão tomada de Foucault, é possível afirmar com Freud ^[11] que não é apenas a voz (consciente) do professor que se faz ouvir, mas seus próprios sonhos, devaneios, recalques, frustrações que encontraram, no espaço de uma folha de papel, lugar para irromperem, como, aliás, encontram lugar os sonhos, devaneios, recalques, frustrações daquele que lê e aí se identifica.

Mas, como a vida desse eu particular só adquire sentido no pano de fundo de uma experiência histórica (Backes, 2000: 32), não podemos perder de vista as condições de produção

desses textos – espaço concedido ao professor, anônimo, desconhecido, pelo poder constituído, por um órgão público, determinante, sem dúvida alguma, para a produção dos textos; afinal, sempre escrevemos para alguém e as imagens que fazemos do interlocutor (leitor em primeira instância, sempre virtual), de suas expectativas, tanto quanto do lugar de professor que pretendemos ocupar (isto é, das imagens de professor que desejamos, consciente ou inconscientemente, construir nos outros) atravessam os textos, orais ou escritos, que produzimos.

Talvez, por isso mesmo, por querer corresponder às expectativas (não explicitadas, mas imaginadas) do interlocutor, tão poucas vezes se abordem, nas redações, questões relativas à formação do professor, ao seu conhecimento, à sua metodologia, a não ser para tecer elogios, mostrar sua eficiência, sua competência, o que, parece-nos, não significa que o professor não tenha dúvidas, não se sinta muitas vezes incapaz; mas daí a dizê-lo abertamente parece haver uma grande distância. É o que nos mostram várias redações dentre as quais uma que começa com a seguinte fala de aluno: *Por que você veio, professor?* (p. 56). E termina, depois de narrar as estratégias eficientes de conscientização usadas pelo professor, com a mesma pergunta na forma negativa: *Por que você não veio professor?* (p. 57). Convém observar que, apesar de querer explicitar a transformação ocorrida no comportamento, graças às estratégias usadas pelo professor, a redação termina exatamente como começou: a negação continua, como sabemos, carregando consigo a afirmação que o educador deseja banir, pela dificuldade (ou impossibilidade) de ver sua imagem atingida desse modo. Ou uma outra que narra uma experiência didática com uma turma do primeiro colegial, ocasião em que se fez um trabalho com poesia, cujas aulas eram recebidas por um dos alunos – de nome Rivanilson – com desinteresse, evidenciado pela frase freqüentemente repetida por ele: *Nada a ver*, e que termina afirmando o sucesso das atividades e estratégias de ensino, quando o curso chegava ao fim:

Chamam-me à atenção sua curiosidade literária, seu deslumbramento diante de um poema do Manuel Bandeira, sua perplexidade perante Murilo Mendes e, principalmente, seu esquecimento daquela velha e companheira frase: “nada a ver”. (p. 39)

Redações como essa apontam para o desejo de manutenção de uma imagem positiva do professor que se quer valorizado, ao mesmo tempo em que sua recorrência revela, por uma

espécie de denegação às avessas, o sentimento de desvalorização que acomete o profissional da educação em nosso país, nos dias de hoje.

Essa é apenas uma das múltiplas imagens que a simples leitura das redações nos permite reconstruir, imagens com as quais nos identificamos enquanto professores: de um lado, constitutivas do *eu ideal* ^[12], ancoradas no momento presente, ideal de uma sociedade em transformação, fortemente influenciada pela ciência e pela tecnologia e que *constitui* parte do imaginário de professor; de outro, imagens que, em parte, constituem o *ideal do eu* ^[13] arraigadas na instância do simbólico, verdadeiros valores socialmente construídos, que, embora aparentemente fora de moda, nos chegam por herança e, por isso mesmo, são mais estáveis, permanecendo à revelia do consciente e impondo-se ao imaginário. No primeiro caso, encontram-se imagens como: o professor é um profissional que precisa estar sempre atualizado, dominar as novas tecnologias, conhecer as teorias que embasam e transformam as práticas, saber desempenhar tarefas de psicólogo para compreender os problemas dos jovens e das crianças de hoje, acompanhar o ritmo acelerado das mudanças sociais e políticas, conhecer e exigir seus direitos... No segundo caso, encontram-se imagens que remetem a valores como o professor é um educador, um herói – invencível –, um missionário, idealista, altruísta, desinteressado...

Mas, ao percorrer as sendas do imaginário, deparamo-nos o tempo todo com devaneios, fantasias ou sonhos de transformação social, manifestados pela cura de alunos do vício da droga, pela cura das doenças do intelecto junto a um aluno cego ou a crianças faveladas e desnutridas, por exemplo, pela transmissão de alegria, de esperança (*Você vai conseguir* – p.92), de confiança a crianças ou a pais desesperançados, pobres ou doentes –, devaneios que carregam a imagem de professor herói, revolucionário, mártir, ainda que pouco combine com a imagem de profissional – tecnocrata – tão difundida nos dias de hoje:

[...] E por acaso também coloquei o mundo a meus pés. Eu, cúmplice de uma terna e majestosa batalha arrancando de mim pedaços de sorrisos de gratidão. (p 86)

Ou ainda:

Sem hesitação, alisamos com ternura a crina dourada do cavaleiro branco e reiniciamos a viagem, levando conosco maior certeza, então, que educar é temer tempestades e enfrentar gigantes, mas é também libertar, compor sonhos e não fraquejar. (p 97)

Metáforas do campo de batalha, de luta (*Passo um batom vermelho e vou à luta* – p.54), de viagem – com suas surpresas e encantos –, constituem regularidades na definição da educação e da tarefa do educador, carregando consigo textos de escritores famosos da língua portuguesa como Cecília Meireles e Camões: o recorte acima transcrito (*educar é temer tempestades e enfrentar gigantes*) evoca claramente a cena do gigante Adamastor em *Os Lusíadas*, depois de aludir ao poema de Cecília Meireles (*alisamos com ternura a crina dourada do cavaleiro branco*).

É interessante observar que a sala de aula, em algumas redações, aparece como o lugar do prazer, da catarse, onde o professor esquece as angústias e as frustrações, como é possível observar no seguinte excerto:

Avançou pelo corredor como um autômato Na verdade arrastava um corpo envelhecido e uma alma semimorta. Numa fração de segundo recordou seu início de carreira como professor de Português. Seus planos, seu entusiasmo. Trinta e tantos anos depois o entusiasmo desaparecera [...]

Nesse momento deu-se conta que já estava na sala, atrás da mesa, olhando para os alunos com os dedos polegares e indicadores apoiados no tampo da mesa, seu velho costume. Disse bom-dia [...]

Por um momento passou os olhos pela classe; quarenta pares de jovens e brilhantes olhos esperavam, solidários, que o mestre tivesse forças para iniciar a aula. (p. 103-104)

É o prazer o grande condutor de tudo: aliás, se não fosse por prazer, como explicar a persistência de tantos profissionais que, apesar dos sentimentos de desânimo e desvalorização que os acometem (cf. recorte anterior), insistem e persistem? Prazer de se sentir importante, observado e ouvido, prazer de se perceber agente de transformação, ainda que tudo não passe de ilusão; ainda que, depois de trinta anos, o entusiasmo tenha se esvaído.

Entretanto, sonhos, devaneios, fantasias, como não poderia deixar de ser, dada a constituição do sujeito pela falta, remetem a frustrações, recalques oriundos da impossibilidade

de realização dos desejos ^[14], apontando para *desejos ambiciosos que se destinam a elevar a personalidade do sujeito quando não são desejos eróticos* (Freud, 1908: 52) *que foram reprimidos, empurrados para o inconsciente* (Ibidem: 154). Aliás, como lembra o autor, *as forças motivadoras das fantasias são desejos insatisfeitos e toda fantasia é* [ou pretende ser] *a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória* (op. cit., p. 152) ^[15]. Ainda no mesmo texto, Freud explica:

o que se cria [*leia-se aqui: o que se escreve*] é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. Dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo ^[16] que os une. (p. 153)

As redações relatam, então, a partir de uma situação presente, quando não revelam sonhos, devaneios, fantasias, experiências passadas de fracasso, de angústia, de desespero, sentimentos provocados por experiências de ingratidão da parte de alunos que não respeitam, não aprendem, por experiências de agressividade – alunos que recebem o professor com a pergunta *Professora, a senhora veio?* (p. 54) ou *Sô Chaim, o senhor veio hoje?* (p. 35), pela constatação das injustiças, das agressões sofridas pelas crianças na escola e fora dela; por experiências pessoais negativas que se manifestam em enunciados como *Faço o possível e até mesmo o impossível para não ter qualquer semelhança com a mestra da minha infância* (p. 91), denunciando a presença efetiva da mestra na constituição da subjetividade (observe-se o articulador *e até mesmo* separando termos aparentemente opostos – *possível / impossível* –, bem como a denegação explicitada pelo advérbio de negação – *não ter qualquer semelhança* – que garante a permanência da afirmação *tenho semelhança com a mestra da minha infância*; angústia provocada por um fazer pedagógico ameaçado pelas novas tecnologias, sobretudo pela informática e pela internet; por decepções de uma profissão desvalorizada por todos (inclusive, ou sobretudo, por ele próprio), desvalorização marcada pelos baixos salários, pelas atitudes de desprezo da sociedade... Relatos como esses são responsáveis pela construção da imagem de professor como vítima, sofredor, desamparado, incompreendido, desvalorizado.

Vejamos mais um exemplo:

[...] um aluno olhou-me sorridente, penalizado e argumentou à guisa de consolo:

Olhe psora, se a senhora só ganha isso, francamente, é porque não tem competência para ganhar mais, porque até eu que estou na sexta série do noturno e sou só Office-boy ganho mais que a senhora!

[...] Comecei a enxergar mais claro: numa sociedade capitalista, no processo de globalização, caminhando para o tal liberalismo econômico, ser incompetente significa ser um nada, quase inexistente, sem direito a exigir o que quer que seja. (p. 79)

A humilhação sentida pela professora-narradora diante do aluno, que define bem o significado atual do baixo salário como sinal de incompetência, observe-se a força argumentativa da estrutura enfática *se... só... francamente..., e porque..., seguida da preposição até (eu) –*, advém do sentimento, já internalizado, de desvalorização, construído pelo sistema capitalista que tem por base o neoliberalismo econômico, segundo o qual todos têm as mesmas oportunidades de sucesso profissional e econômico; se alguém não consegue é porque não soube aproveitá-las; a culpa, portanto, é toda sua.

Flagram-se dúvidas, incertezas, angústia de quem se percebe intuitivamente incapaz de realizar tantos ideais, tantos sonhos (pulsão de vida, segundo Freud, 1930), que o(a) levaram, no passado, a escolher a profissão de educador(a) Pode-se concluir daí que é o eu ideal, que constitui o imaginário, que se vê frustrado Afinal, tais relatos apontam para um sujeito que anseia pela completude, mas que, em vez disso, se percebe fragmentado, descentrado, inefável, diante das contingências, diante do outro que o constitui, mas que lhe escapa.

Peguei a prova. A de Português, minha matéria, que seria aplicada no dia seguinte. Lá a questão: "Qual o motivo do castigo sofrido pelo gigante Adamastor?" Percebi que a resposta estaria tão longe quanto dividir o número trinta e sete por três, numa prova de Física. Foi quando senti um frio angustioso: se Cleberson não dividia trinta e sete por três, se os outros alunos estavam empacados numa conta de dividir, presos numa sala noturna de segundo grau numa prova de Física, é porque saber ou não saber uma simples operação matemática não alteraria em nada suas vidas. O que dizer de Camões, então? O que significaria para eles a tragédia do gigante castigado por Zeus apenas porque se apaixonara por Tétis? (p. 71)

Mais dúvidas..., angústia que advém da constatação de que o sistema educacional impõe conteúdos a serem assimilados que nada têm a ver com a realidade do educando. Consciente dessa contradição, fica a pergunta para o professor: como compactuar com um sistema que exige do aluno interesse por algo que está tão longe de suas necessidades, ignorando-as, anulando-as, já que para aprender é necessário interesse, motivação ou, pelo menos, curiosidade?

E conclui, de modo trágico:

[...] Nesse momento, me senti um abutre. Guardei a prova de Literatura no bolso. E confesso: sem ação.

Cleber não foi reprovado no fim do ano. Morreu metralhado na rua divisória entre a casa da avó e o meretrício. Sei que numa noite de sábado para domingo. Disseram que havia resistido à voz de prisão. (p. 71)

A angústia diante da (im)possibilidade de compreender o outro, de controlar sua aprendizagem e, mais do que isso, de fazer algo por ele (afinal, o desejo messiânico persiste) e a revolta por ter dado tanta importância ao que, na verdade, não tinha, isto é, ao conhecimento inútil – provenientes do sentimento de impotência ante o inesperado, como a vida arriscada e a morte violenta do aluno – parecem denunciar, de um lado, um sistema político-educacional inadequado, que ignora o aluno, embora se diga centrado na aprendizagem e, portanto, no educando. O contraste entre a vida pessoal dos alunos e conteúdo ensinado na escola dá conta da inutilidade – ao menos aparente – de um ensino que continua centrado no conteúdo programático. De outro, parece denunciar a agilidade do sujeito dividido, constituído pela falta, pela castração, pela incompletude que não lhe permite a realização de seus mais profundos e recalcados desejos

[17] . A escritura – que não é apenas escrita, mas traço, marca no corpo de quem produz sentido (Costa, 2001) – revela-se, assim, expressão da pulsão de morte, do luto que se entrelaça com a pulsão de vida (Freud, 1930) e provoca prazer, advindo de fontes psíquicas mais profundas, responsáveis por identificações tanto naquele que escreve quanto naquele que lê.

Por todo lado, cruzam-se imagens, irrompem discursos: o discurso religioso na figura do Cristo, representado pelo professor idealista, herói, que sofre solitário e incompreendido – percorrendo o caminho da cruz que lhe foi destinada –, mas que, na maior parte das vezes, sai vencedor, apesar dos momentos de cansaço e de derrota: se nem Ele, que era Deus, agüentou

carregar sozinho a cruz – precisou de um Simão Cireneu para ajudá-lo – não é de admirar que um ser humano tenha sucumbido à tarefa solitária de ser professor:

O Santoro foi estrangulado pela profissão que escolheu. Saía de uma sala de aula para outra e depois para outra. Anos e anos percorreu essa via-crucis; sem ser o Cristo, se esalfou nos passos do Calvário. Nem o Cristo agüentou carregar a sua cruz, precisou de um Simão Cireneu (p. 72)

Nem sempre as remissões a um dado discurso são tão explícitas como neste recorte: a remissão ao discurso religioso. Por vezes, trata-se de vagas alusões a este ou àquele discurso que permitem – e é o que nos interessa neste texto – vislumbrar lampejos de subjetividade, ou melhor, rastros do sujeito do inconsciente.

Dentre os discursos que também emergem citem-se: o discurso amoroso, atravessado por fantasias de amor do professor por uma aluna ou da professora por um aluno (p. 42), romance platônico e proibido ou real e passageiro; o discurso político-educacional, na expressão de revolta pela falta de reconhecimento, pelos baixos salários e pela pouca eficácia dos chamados cursos de reciclagem ou de capacitação (p. 113-115), o discurso jurídico, apontando para os direitos de cada um. São essas algumas irrupções do interdiscurso, mas muitas mais constituem as redações dos professores que permitem ressurgir, das cinzas do anonimato, vidas obscuras, destinadas a não deixar rastros, a não ser, de forma oculta e insidiosa, na formação daqueles que passaram por suas mãos de educador ou educadora e que, não raro, esqueceram ou dele(a) não guardam senão lembranças agradáveis e/ou frustrantes (*Faço o possível e até mesmo o impossível para não ter qualquer semelhança com a mestra da minha infância* – p. 91; ou: *isso Odete leu alguns anos mais tarde e não pôde deixar de sorrir e lembrar da professora que, sem nunca ter tido qualquer formação formal, ensinara-lhe uma lição para toda a vida* – p. 95).

Alinhavando...

As redações que analisamos constituem textos que, de certa forma, constróem sujeitos, entretecendo, ainda que provisoriamente, por metáforas e metonímias (batalha, luta, arena, viagem, jardim, caminho...), identificações e estranhamentos, o perfil do professor, enquanto

lugar discursivo e, portanto, o perfil daquilo que se poderia chamar imaginário, responsável pelo sentimento de identidade que, por sua vez, alimenta o sentimento (sempre ilusório) de individualidade, responsável, por sua vez, pela construção do Eu (cf. indivíduo (in-diviso = uno, não dividido). Esse Ego, efeito do imaginário, que apenas ilusoriamente se apresenta como uno, estável, escamoteando o seu inacabamento, a falta constitutiva, a provisoriedade de tudo e de todos, o estranhamento do que lhe é ao mesmo tempo familiar, enfim, a natureza inconsciente do sujeito psicanalítico.

Mas, é preciso lembrar que cada leitura ou cada texto escrito vem carregado de outros textos atravessados pela memória discursiva (Coracini, 2000), textos que se entrelaçam e se mesclam, se confundem para construir algo singular e aparentemente uno, textos que percorremos, nos meandros de suas contradições e dissonâncias, para melhor compreender a figura controversa e complexa do sujeito-professor; textos, enfim, que tomamos como se fossem verdadeiras lendas, porque neles se dá, como em todas as lendas, um certo equívoco entre o ficcional e o real. Na lenda constituída por cada texto, é possível, como afirma Freud (1908, 155), *reconhecer de imediato sua Majestade o Ego, o herói de todo devaneio e de todas as histórias – Ego do autor e Ego do leitor...*

Por isso mesmo, acreditamos poder afirmar que cada texto constitui uma forma mínima de biografia e a sua única lei seria esta: *em vez da síntese, a errância do pensamento; em vez do autor [e, acrescentaria eu, do leitor], o traço da vida (des)fazendo-se; em vez da estabilização e da vontade de perdurar, o reconhecimento da finitude humana. E tudo o contrário, aquilo que precisamos para nos agarrar a alguma coisa, isso é-nos dado pela escrita, essa tensão de vida e morte.* Essas palavras, usadas por Miranda & Cascais (1992: 27) para definir a escrita foucaultiana e as concepções teóricas que a permeiam, servem também, queremos crer, para definir as histórias dos professores que são também nossa própria história, revelando, sempre, de forma entrelaçada e confusa, elementos da ocasião motivadora do presente e da lembrança do passado que permanece em nosso inconsciente e que se revela via linguagem, produzindo sentidos, na escritura de qualquer texto – resultante quer do ato de escrever quer do ato de ler.

[1] Trata-se do projeto integrado CNPq *Interdiscursividade e Identidade no Discurso Didático-pedagógico (LM e LE)*.

[2] FROTA, M. P. A Singularidade do desejo: diferença não subjetivista, mas além do Social. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, n. 38, p. 25-38, 2000.

[3] FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 127-160.

Nas referências a obras traduzidas será mantida a data da edição original da obra consultada, acompanhada da página onde se encontra a informação.

[4] Trata-se da obra em análise *O professor escreve sua história*, de autoria de vários professores da rede estadual paulista. Por questões de praticidade toda referência ou citação extraída da obra que serviu de *corpus* para a pesquisa está seguida apenas do número da página.

[5] Essas redações fazem parte do acervo do Projeto sob a coordenação da Prof^a Dr^a Marisa Lajolo, a quem agradecemos o acesso.

[6] Entenda-se inconsciente a partir da proposição lacaniana, enquanto social, estruturado pela linguagem e tributário da cultura e suas articulações.

Cf. BACKES, C. *O que é ser brasileiro?* São Paulo: Escuta. 162 p.

[7] MIRANDA, J. A. B. e CASCAIS, A. F. A lição de Foucault. In: FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 5-28.

[8] FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. p. 29-88.

[9] FOUCAULT, op. cit., p. 110.

[10] SÊNECA, apud FOUCAULT, op. cit., p. 144.

[11] FREUD, S. Escritores criativos e devaneios. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 147-158. v. 10.

[12] O “eu ideal” se constitui no imaginário e se forma a partir da imagem do outro: “o eu é uma conjugação de imagens enviadas pelo outro” (Cf. NASIO, J. D. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995. p. 60). Assim, o “eu ideal” constitui a ilusão do ego e da sua unidade e sofre as influências do momento e do espaço (da moda, por exemplo); por isso, é instável. O sentimento de identidade se aloja no imaginário e, portanto, no eu ideal.

[13] “O ideal do eu corresponde [...] a um conjunto de traços simbólicos implicados pela linguagem, pela sociedade e pelas leis. Esses traços são introjetados e fazem a mediação na relação dual imaginária: o sujeito encontra um lugar para si num ponto - o ideal do eu - de onde se vê como passível de ser amado, na medida em que satisfaça a certas exigências. O simbólico passa a prevalecer sobre o imaginário: o ideal do eu sobre o eu” (NASIO, op. cit., p. 61). O “ideal do eu” corresponde, na instância do simbólico, aos valores (morais, por exemplo) internalizados e, por essa razão, embora sofra mudanças ao longo da vida, parece mais estável do que o “eu ideal”.

[14] Freud explica que os devaneios e fantasias são realização de desejos da mesma forma que os sonhos noturnos.

[15] Segundo Žižek, “a função da fantasia consiste em tampar a abertura no Outro, esconder sua inconsistência, como faz, por exemplo, a presença fascinante de um roteiro sexual que serve de anteparo para mascarar a impossibilidade da relação sexual. A fantasia esconde o fato de que o Outro, a ordem simbólica, se estrutura em torno de uma impossibilidade traumática. em torno de algo que não pode ser simbolizado, isto é, o real do gozo; através da fantasia, o gozo é domesticado; e que acontece com o desejo, portanto, depois de termos "atravessado" a fantasia? A resposta de Lacan, nas últimas páginas de seu *Seminário 11*, é precisamente a pulsão e, finalmente, a pulsão de morte [...]”. ZIZEK, S. *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

[16] E o desejo, é bom que se lembre, “o desejo intervém, segundo Freud, não só em pequenos gestos da vida cotidiana, mas em esferas incomparavelmente mais importantes de nossas vidas. como o trabalho científico”. FROTA, op. cit., p. 30.

[17] [...] o outro sentido da máxima de Lacan *Le désir de l'homme est le désir de l'Autre*, o qual podemos traduzir agora como “O desejo do homem é que o Outro o deseje” ou O homem deseja o desejo do Outro por ele”. (FINK, B. *O sujeito lacaniano – entre a linguagem e o gozo*. Trad. Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Zahar, 1998).

A escola do paraíso: idade de ouro na memória

Maria da Glória Bordini
PPGL/PUCRS

A fortuna crítica de José Rodrigues Miguéis coincide em designar seu *A escola do paraíso*, lançado em 1960, como um romance autobiográfico. Trata-se de uma etiqueta curiosa, pois o texto não é narrado pelo protagonista, o menino Gabriel, e sim por um narrador onisciente. De outra parte, os críticos de Miguéis ressaltam a engenhosidade da narração efetuada em terceira pessoa, mas singularmente pontuada pela presença de dêiticos a indicar que quem fala está presente na cena narrada.

Sobre a ambigüidade do narrador, o romancista e poeta David Mourão-Ferreira, em conferência no I Simpósio Internacional sobre J. Rodrigues Miguéis,^[1] intitulada “Os avatares do narrador na ficção de José Rodrigues Miguéis”, destaca o uso de dêiticos que denunciam a presença de um narrador protagonista imiscuido na narração aparentemente impessoal. Lembra também que, se, como dizia Aby Warburg e Leo Spitzer repetia, “Deus se encontra no pormenor”, nos trinta e três capítulos do romance, número igual aos cantos do *Paraíso* de Dante, esses dêiticos entremostam o demiurgo do romance.

Noutra comunicação no mesmo Simpósio, “Gabriel: a máscara translúcida de Miguéis”, José Martins Garcia percebe no protagonista-criança a personagem que, sem ser o narrador, orienta a perspectiva de todo o romance, “numa intimidade tão pormenorizada que até nem consideramos essa personagem como um *alter ego*, mas sim como um ego anterior, diferindo do ego do narrador apenas no plano temporal”. Por esse motivo, acredita que “Gabriel não quebrou o cordão umbilical em relação a seu criador”, corroborando assim o autobiografismo da obra.

No ensaio “Um paraíso sempre ameaçado”^[2], o mesmo José Martins Garcia reitera que a arte do texto estaria na reconstrução narrativa do que é destruído na história, arte auxiliada pela flutuação ambígua do narrador, que ora é o protagonista, ora é oniscientemente heterodiegético, permitindo a observação pelo lado dentro e pelo lado de fora da personagem principal e de sua família, amigos e conhecidos.

Segundo parece, o próprio autor seria em parte responsável por esse enquadramento autobiográfico de seu romance. George Monteiro, no prefácio à tradução norte-americana de

Miguéis ^[3], afirma haver uma declaração em seu espólio – que está depositado na John Carter Brown Library – em que Miguéis acusava seus críticos de não terem sido capazes de perceber o aspecto mais importante de sua obra, o seu caráter autobiográfico. Indagando o que teria ele querido dizer, se seria apenas que escrevera o que de fato lhe acontecia, supõe que essa declaração deva ser interpretada através de sua ficção, atravessada, “duma ponta à outra” pela “figura do narrador cioso e incansável, misturando memória e desejo com os terrores duma imaginação sensível”.

Nitidamente surge aqui a questão identitária, num plano deslocado da discussão usual da autobiografia como gênero. Philippe Lejeune deixa muito claro que o texto autobiográfico estabelece um pacto de leitura em que se identifica como narrativa de um eu histórico. Já o romance autobiográfico transpõe esse paradigma da escrita pessoal para um campo inteiramente ficcional, ou seja, narra-se uma vida, a do herói ou de um de seus comparsas e na primeira pessoa

^[4]. Portanto, a expressão “romance autobiográfico” não significa que determinado autor romantizou sua vida e sim que criou uma história de vida cujo sujeito não é ele e sim uma personagem. Afinal, como pondera Mikhail Bakhtin, “se eu conto (oralmente ou por escrito) um evento meu, acho-me já fora do tempo-espço em que ele ocorreu. Identificar-se absolutamente consigo mesmo, identificar o próprio ‘eu’ com o ‘eu’ que conto é tão impossível como erguer-se pelos próprios cabelos” ^[5].

Miguéis suscita uma clara hesitação da crítica ante esse deslocamento do autor. Seu romance não é narrado na primeira pessoa pelo protagonista, mas na voz do narrador por vezes aflora a desse protagonista, que lhe toma a vez na conversação. Além disso, uma revisão rápida de sua biografia permite perceber a similitude entre a história da vida do menino Gabriel e a de sua infância em Lisboa. A tentação é aproximar os dois traçados e atribuir à obra de imediato, e em concordância com a manifestação de seu autor, o intento autobiográfico.

Da biografia de Miguéis, nascido em Lisboa, em 1901, na rua da Saudade, no Castelo, sabe-se que seu pai era porteiro do Hotel Francfort, em Santa Justa, e a mãe servia de criada a uma senhora rica. Miguéis tinha dois irmãos, e a família, assim que pôde, mudou-se para a nova avenida Almirante Reis, de casas humildes, azulejadas ou pintadas, nem sempre com bom gosto,

e terrenos baldios, barrentos, onde as crianças reinavam. O pai era republicano e o menino José Claudino cedo acostumou-se com a luta política.

Os fatos dessa vida se equivalem aos grandes episódios do romance: Gabriel também é lisboeta, tem um pai porteiro de hotel, uma mãe de origem humilde, um irmão e uma irmã. A família mora numa mansarda, muda-se para uma casa melhor, e o menino, emulando o pai, um republicano cuidadoso, pois seu emprego o torna muito visado, igualmente adere à bandeira azul e branca e testemunha com simpatia os levantes contra a monarquia.

Assim como Miguéis estudou no Liceu de Camões, Gabriel frequenta a escola Paraíso, onde pouco aprende dos conteúdos, mas muito sobre a opressão dos adultos sobre as crianças e mais ainda sobre o que significa a liberdade dos mais crescidos em comparação com as limitações das crianças pequenas, inclusive no que se refere à curiosidade sexual. Tanto seu irmão mais velho quanto a irmã Águeda o tratam como um ser incapaz, embora o menininho tenha uma perspicácia muito mais apurada que a deles para as pequenas ocorrências e paisagens do cotidiano.

No trânsito do nascimento à pré-adolescência, período abrangido pela história de Gabriel, não apenas são apresentados os fatos caracterizadores de sua existência e de sua personalidade em processo de formação. Desdobra-se um estonteante desfile de tipos, cenários e breves acontecimentos, envolvendo parentes, conhecidos, gente de teatro, colegas de escola, locais públicos e privados, toda uma topografia e uma geografia humana a serviço do olhar inocente do menino, numa representação notável da vida lisboeta dos princípios do século.

Esse ponto de vista que esmiúça a cidade, de alguém que a viveu, que lhe conhece os ares, a luminosidade, as ruelas, o casario, as margens, os altos e baixos, também induz a uma compreensão autobiografista do romance. David Mourão-Ferreira ^[6] diz com todas as letras que Miguéis é o “ficcionalista que mais pessoalmente vem realizando, neste século, através da memória e da fantasia, uma íntima, sortilêga e variada ‘reedificação’ da própria cidade que lhe serviu de berço”.

A esse juízo une-se Adolfo Casais Monteiro, em “Rodrigues Miguéis, Romancista” ^[7], salientando que

a vida lisboeta, mas da Lisboa modesta, quase pobre, dos heróis do livro e da classe a que pertencem, é uma experiência humana de um realismo que não pode ser enquadrado em nenhuma das tendências literárias que sob tal nome se nos apresentam na literatura portuguesa dos últimos cem anos, precisamente porque não é escolástico, exprimindo uma visão profundamente pessoal que não obsta à objetividade com que as personagens existem independentemente do autor.

Narrativa de vida, narrativa da cidade, ambas aparecem a tal ponto entrelaçadas no romance que se tornam indistinguíveis. À guisa de explicação para essa intimidade quase carnal entre sujeito e espaço urbano, o autobiografismo vem a calhar. Como Miguéis viveu em Lisboa, estudou na Universidade de Lisboa, abandonando a cidade bruscamente em 1935 ao emigrar para Nova Iorque, onde escreveu todos os seus livros (salvo o primeiro, *Páscoa feliz*), a microscopista e apaixonada descrição da capital portuguesa no seu texto tende a ser vista do ângulo da nostalgia do exilado.

A verdade é que Miguéis decidiu guardar distância de sua pátria, num afastamento doloroso, mas proposital. Não regressou a ela senão em breves estadas de um ano, pelo desgosto com a ditadura salazarista e, depois, pela desconfiança para com a Revolução de 25 de Abril, que não lhe inspirava grandes esperanças. Estivesse ou não amargurado com os rumos políticos de seu país, ele não era, entretanto, um intelectual descompromissado em relação a seus concidadãos.

Desde cedo participara ativamente de movimentos socialistas e engajara-se no Núcleo de Ressurgimento Nacional, um movimento de pós-guerra destinado a corrigir os rumos da república. Nos jornais que apoiavam a causa começou a escrever, tendo encarado a atividade mais a sério nas crônicas de *A República*, que o tornaram conhecido na cidade.

Aproximara-se de António Sérgio e colaborara com a revista *Seara Nova*, tratando de assuntos educacionais, sua paixão ao lado das letras. Entediado com Lisboa, em 1929 fora estudar Pedagogia na Universidade de Bruxelas, onde viveu uma crise existencial que, além de levá-lo ao auto-exílio, o fez romper com Sérgio e acusar a *Seara Nova* de reformismo e distanciamento da realidade.

Tudo indica, no plano biográfico, que *A escola do paraíso* é um experimento catártico, em que Lisboa figura Portugal e em que a visão inocente e maravilhada de Gabriel é gradualmente

enevoada pela compreensão das mazelas e agruras do povo que a(o) habita. Prova disso é a imagem da escola que Gabriel frequenta após a família mudar-se, um local opressivo, em que, apesar disso, o garoto encontra motivo de encantamento:

puseram-no numa sala de janelas imensas, fechadas, por onde entrava a cascata da soalheira, sobreaquecendo um ar carregado de irrespiráveis emanações. (A poesia da infância tresanda, esta é a verdade). Duas ou três classes reunidas numa só, e o sr. Salzedo (sal-azedo?), de lunetas encavalitadas, a dar berros e reguadas na mesa, presidia do alto de um estrado.[...] Ninguém se ouvia. Mas as janelas tinham uma cercadura de vidros azuis e encarnados, como os Mirantes do Monte, e ele pôs-se a olhar através deles. ^[8]

No contraste de passagens simultaneamente eufóricas e disfóricas, tal como esta, na oscilação entre humor e perplexidade, o livro de Miguéis é um acerto de contas de um indivíduo abatido pela alienação de seus pares. Na sua luminosa apresentação de uma vida de menino numa Lisboa encantatória, está subjacente o lado sombrio das maquinações políticas, das crueldades nas relações e desperdício de dons.

Como a obra foi escrita nos Estados Unidos, ecoa nela a utopia da construção de uma nação emancipada, que Miguéis parece ter alimentado em sua longa estada naquele país, até sua morte, em 1980. Ali teria servido de elo de ligação com os companheiros comunistas americanos na tentativa de reintegrar seus conterrâneos na Internacional Socialista. Sabe-se que se uniu aos esforços do Partido Comunista ianque em apoio à Guerra Civil Espanhola, militou ao lado de Hemingway e John Dos Passos em manifestações anti-fascistas e fundou o Clube Operário Português.

Na América, conheceu de perto o mundo operário e o pragmatismo ideológico, vendo no país antes o lado emancipatório do que o consumista. Sua condição de estrangeiro o manteve em posições quase anônimas: publicou a revista *La Hacienda* para a América Latina, traduziu para a Panam, foi editor da *Seleções do Reader's Digest* em português, e traduziu *O Grande Gatsby*, do amigo Scott Fitzgerald. Não foi mais que um dos inúmeros trabalhadores intelectuais da Big Apple, cujo burburinho o estimulava a escrever.

Disse ele: “a vida obscura nos EUA permitiu-me recriar em livros a minha imagem de Portugal e dos Portugueses: uma tentativa de panorama deste nosso século português”, em entrevista a Carolina Matos ^[9]. Mais do que um panorama, em *A escola do Paraíso* ele expõe uma interpretação alegórica do que poderia ter sido a vida cotidiana em seu Portugal, se os seus concidadãos tivessem a acuidade de percepção, a inclinação à verdade e a sensibilidade depurada do menino Gabriel.

Deve-se lembrar que a obra é de 1960, ano em que ele também publica *O passageiro do expresso* – um período de mudanças, de novo ímpeto literário em Portugal. Foi o ano em que Vergílio Ferreira lançou *Cântico final*, Augusto Abelaira, *Os desertores*, Fernanda Botelho, *A gata e a fábula*, textos que se identificavam pelo afastamento da estética neo-realista, canônica até então.

Em 1959, precedia essa tendência David Mourão-Ferreira, publicando *Gaivotas em terra*, cujas novelas partilham com o romance de Miguéis um certo modo de ver Lisboa. Também Vergílio Ferreira então adotava um tom existencialista, semelhante ao de Miguéis, com *Aparição*, anunciando um processo de viragem contra os ditames da literatura engajada.

A recusa do autor a um retorno definitivo a seu país natal confirma a dimensão crítica do romance. Miguéis chega a ponto de controlar da América os seus direitos autorais, e é de lá que envia suas crônicas para o *Diário Popular* e *O Diabo*. Homem de duas pátrias, em nenhuma sente-se no seu chão. Estando numa, deseja a outra e vice-versa. Quer aceitação e troca de idéias, mas Portugal nos anos 60 censura-lhe os livros e nos anos 70 dedica-se mais à política, e a literatura já não tem o papel atuante dos tempos do neo-realismo. Onésimo Teotónio Almeida, em “Escrevente de primeira classe” ^[10], lembra o “crescente defasamento entre o escritor e a crítica. Esta encontrava-se mais à esquerda, enquanto Miguéis se independentizava progressivamente”.

A incompreensão ou indiferença que recebeu sua obra não fazem jus à excepcionalidade de seu trabalho poético. José Martins Garcia atribui a Miguéis o feito inaudito na ficção portuguesa de ter ampliado o universo da infância, “recorrendo a uma extraordinária pormenorização, a uma linguagem densa de valores poéticos, à elaboração de uma atmosfera mágica, à utilização de uma imagística sedutora e dum ritmo original” ^[11]. Como ele, também

Massaud Moisés, em 1964^[12], via no escritor “um herdeiro da melhor tradição da Língua Portuguesa [...] dono de ricos e variados recursos estilísticos, que dão uma prosa das mais límpidas e escorreitas dos nossos tempos”.

Exemplo da maestria verbal e da imaginação sensível de Miguéis, preservando a inocência do olhar infantil, é esse fragmento da descrição do carnaval lisboeta:

Na terça-feira deitam até à Avenida, horas em pé a ver passar as máscaras, os carros enfeitados (alguns são lindos!), os cavaleiros à ribatejana, as batalhas de *confetti*, de flores, até há quem atire condessinhas cheias de confeito, bonecas, saquinhos com amêndoas ou drageias doces... As criadas de servir, tresloucadas, travam combates com soldados, torcem-lhes as bisnagas, ficam encharcadas, riem-se, algumas dão bofetões... Ele e a irmã arremessam coisas que nunca acertam, ninguém repara neles, perdidos no tumulto. Mas sempre voltam para casa com algumas coisas novas, e a Águeda conserva os saquinhos para o ano seguinte. Ele abre alguns às escondidas, para comer o conteúdo: tem gorgulho ou sabe a bolor... [...] O Carnaval deixa-lhes um frio húmido no coração, um enjoo de *patchouli*, uma memória de farrapos expostos, de vinho vomitado, um desgarramento de cansaço. Serão assim todas as alegrias? “Os hospitais cheios de gente!” — diz a dona Adélia. Logo depois quarta-feira de Cinzas... Só restam as serpentinas, a descorar ao sol, ou a pingar chuva.^[13]

Hábil fingidor, dotado pelas musas da Poesia e da História de um talento ímpar de evocação plástica e emocional, Miguéis, como adverte José Martins Garcia, joga com os temas consagrados do Paraíso Perdido e da Idade do Ouro ao contar a história de Gabriel. Num tecido fragmentário, em que os episódios se associam por uma apreensão fugaz daquilo que a criança está conhecendo, surgem encaixes dentro de encaixes, impedindo a monotonia de uma história linearmente contada.

Essas interrupções facultam não apenas a ruptura da linha de tempo, alternando várias temporalidades, mas também a multiplicação de tipos, gentes das diversas classes lisboetas, identidades ora bem delineadas, ora esfumadas, e o exercício de um humorismo *sui generis*, de espectro negativista, mas paradoxalmente reconstrutivo pela compaixão que o impregna. Nas

palavras de Garcia, um “jogo de si mesmo com o *outro* que ele foi, esse humor é comparável a um sorriso complacente para com as poéticas e fugazes ‘certezas’ duma consciência ainda frágil” [14]

A relação direta entre a biografia de Miguéis, entendido como o narrador adulto da biografia de Gabriel, narração em que o menino se intromete como sujeito, confirmando que Miguéis e ele são um, legitima a posição da crítica quanto ao autobiografismo da obra. Todavia, nada impede de se postular, com Roland Barthes, que quem escreve não é quem é [15]. O simples ato de memória, na motivação compositiva do romance, uma memória à distância, desenraizada, desgostosa e admirando outro país, produz uma clivagem no sujeito narrador, tanto quanto no sujeito-autor, desestabilizando a firmeza da perspectiva da qual se desenha a diegese.

A situação de auto-exílio de Miguéis o divide em relação a sua cidade e a sua própria infância, matéria a ser transposta para o romance. De um presente em que o anonimato o cerca, bem como as dificuldades econômicas, ele dirige suas lembranças para os primórdios de sua vida, que, apesar de modestos, eram de fartura e positividade, tendendo a vê-los como sua Idade do Ouro. Sua juventude e engajamento haviam sido o período de desilusão, tão radical a ponto de afastá-lo de sua pátria. Todavia, coincidente com o advento da república, também sua infância já trazia em si a semente da corrosão dos ideais sociais, agora conscientizada pelo escritor.

É natural que, sobre a substância de sua própria vida, posta fenomenologicamente entre parênteses, ele efabulasse uma outra, a de Gabriel – arcanjo singular ao lado do companheiro múltiplo Miguel –, em que a pureza inicial não fosse manchada pelo herói, mesmo que ali houvesse igualmente a ameaça de degradação. Se o impulso criativo partiu da vivência biográfica, de um desejo inconsciente de recuperação do país que o decepcionou, o resultado em obra de modo algum pode ser confundido com um romance autobiográfico.

Muito mais um romance de formação, *A escola do paraíso* mostra como Portugal não dá certo, através especialmente das personagens adultas ou mais velhas que o protagonista, porque nelas há sempre um traço de ambigüidade, quando não de hipocrisia, de que o narrador salva apenas a mãe e o menino. A mulher que é toda esperança, confiança na vida, sempre disposta a compreender, a quem nenhuma maldade abate, e o menino sensível, que busca entender o que o

mundo esconde, ambos encarnam, talvez, a imagem de Portugal que o autor, jamais desengajado dos interesses humanos, desejaria que seu país fosse.

[1] Realizado na Brown University, em Providence, EUA, em novembro de 1981, sob os auspícios do Departamento de Estudos Portugueses e Brasileiros.

[2] GARCIA, José Martins. Um paraíso sempre ameaçado. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. *A escola do paraíso*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.

[3] MIGUÉIS, José Rodrigues. Steerage and ten other stories. *Gávea-Brown* (Providence, 1983) p. 13-14.

[4] Cf. LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

[5] BAKHTIN apud TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: the dialogic principle*. Manchester: Manchester University Press, 1984. p. 106.

[6] Cf. *Portugal: a terra e o homem*. Lisboa: Fund. Calouste-Gulbenkian, 1979, p.267-8. v. 2.

[7] MONTEIRO, Adolfo Casais. Rodrigues Miguéis, Romancista. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 4 maio 1963.

[8] *A escola do paraíso*, p.196.

[9] Cf. *Gavea-Brown* 1, 1 (Providence, 1980)45.

[10] ALMEIDA, Onésimo Teotónio. Escrevente de primeira classe. *O Expresso*, 8 dez 2001.

[11] GARCIA, José Martins. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. *A escola do paraíso*, p. 18.

[12] Cf. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1964.

[13] *A escola do paraíso*, p. 93.

[14] GARCIA, José Martins. In: MIGUÉIS, José Rodrigues. Op. cit., p. 24.

[15] BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

A literatura brasileira em fontes portuguesas

no século XIX^[1]

Maria Eunice Moreira

PUCRS

Em 1873, ao escrever o editorial para o jornal *O Brasil*, na sua edição para a América do Sul, o crítico português Pinheiro Chagas fazia uma afirmativa contundente sobre a situação do livro brasileiro em Portugal. Dizia ele que *com muita mais facilidade se estuda na nossa terra a literatura chinesa do que a literatura brasileira* e para quem creditasse ser um exagero suas palavras, completava: *Os editores parisienses mandam para Lisboa, entre as novidades de livraria, os romances chineses traduzidos por Stanilas Julien, o célebre sinólogo que faleceu há poucos dias; ao passo que do Brasil as únicas novidades que para cá nos vêm são café, açúcar e banana.*^[2]

A observação de Pinheiro Chagas, registrada quase ao final do século, sintetiza a opinião dos críticos portugueses na dificuldade para a obtenção de informações sobre a produção bibliográfica brasileira. Um dos primeiros a reclamar da ausência de livros do Brasil nas prateleiras de Portugal foi Inocêncio Francisco da Silva. Para a publicação do *Dicionário bibliográfico português*, obra que lançou em 1858, dizia que pretendia acolher as obras publicadas no Brasil, mas a precariedade das informações o levou a lamentar não ter se socorrido de subsídios para essa tarefa: *só senti que para a realizar não estivesse preparado com maior antecipação: ter-me-ia nesse caso premunido com mais amplas notícias, para a dar a esta parte*^[3]*a amplidão de que era suscetível.*

Apesar do interesse do autor e da tentativa que faz para coligir dados mais significativos sobre os literatos brasileiros, Inocêncio não foi tão bem sucedido, persistindo as dificuldades já observadas. Ao publicar o volume dois do *Dicionário*, volta a reclamar da insuficiência das fontes brasileiras, referindo-se, especificamente em relação à obra de dois autores: o poeta Gonçalves de Magalhães e o romancista Joaquim Manuel de Macedo. Quanto ao primeiro, ao mencionar o

poema “A confederação dos Tamoios”, diz que os *pouquíssimos exemplares, que [...] existem em Lisboa desta obra* [estão] *em mãos de particulares* e o que utilizou só foi possível *pela obsequiosa benevolência comunicada pelo seu possuidor o Sr. J. J. Okeeff.* ^[4] Em relação a Macedo, a condição é diferente, porque o próprio autor de *A moreninha* encarregou-se de enviar o livro a Portugal, conforme escreve o dicionarista:

das suas obras impressas possuo hoje a coleção quase completa, que do Rio de Janeiro me chegou há pouco tempo, por intervenção dos Srs. J. e M. da Silva Melo Guimarães, e oferecida, parte pelo ilustre autor, e parte pelo editor e proprietário dos romances, o Sr. D. J. Gomes Brandão, pelo que me cabe tributar-lhes aqui os meus agradecimentos. ^[5]

A observação de Inocêncio evidencia a parca circulação do produto literário brasileiro em Portugal, falta que é sanada apenas quando os interessados pela circulação da obra – no caso, o autor e o editor – tomam providências para que o livro seja divulgado além-mar.

Com o passar dos anos, o desconhecimento sobre a literatura brasileira e a dificuldade de obter os livros desses escritores não apresenta mudanças significativas. Segundo um artigo publicado em 1874, na revista *Artes e Letras*, de Lisboa, essa lacuna está diretamente vinculada à divulgação do produto brasileiro em terras de além-mar. O artigo intitulado “Literatura brasileira”, sem indicação de autoria, sintetiza a situação do livro do Brasil em Portugal:

Longo tempo se queixaram os estudiosos do descuido dos livreiros portugueses em se fornecerem de livros brasileiros. Nomeavam-se de outiva os escritores distinto do Império, e raro havia quem os tivesse nas suas livrarias. Nas bibliotecas públicas era escusado procurá-los. Em compensação, sobravam nelas as edições raras de obras seculares que ninguém consulta. ^[6]

Para o autor do artigo, a situação de negligência em relação aos escritores da ex-colônia tem origem no fato de que os livreiros não editavam esse material, quadro que está sendo revertido com a política editorial da Livraria Chardron, que acaba de abrir o mercado ao livro estrangeiro, proveniente do Brasil:

O mercado dos livros brasileiros abriu-se, há poucos meses, em Portugal. Devêmo-lo à atividade inteligente do Sr. Ernesto Chardron. Foi ele quem primeiro divulgou um catálogo de variada literatura, em que realçam os nomes de mais voga naquele florentíssimo país. ^[7]

Apesar de reconhecer o interesse de Chardron, o articulista não esquece de atribuir parte da responsabilidade do empreendimento ao livreiro Garnier, do Rio de Janeiro, a quem credita o papel de fazer *luzir os talentos que divulga, quanto lucra para si a honra de os fazer conhecidos e laureados*. ^[8] A iniciativa vem ainda cercada por uma informação de caráter prático, para estimular o intercâmbio: *os preços dos livros oferecidos no catálogo das casas Chardron, no Porto e em Braga, são módicos, reduzidos e inferiores ao preço corrente das obras portuguesas e de igual tomo*. ^[9] Foi esse livreiro quem publicou, durante três anos, a *Bibliografia Portuguesa e Estrangeira*, espécie de revista bibliográfica, com notícias e anúncios de livros, críticas e resenhas, entre as quais figuraram, ainda que em número reduzido, alguns títulos de escritores brasileiros.

Na mesma trilha, em outubro de 1881, os editores Maximiano e Azevedo, empreendem uma publicação intitulada *Bibliografia de Portugal e Brasil*, com a pretensão de elaborar *um índice crítico da obra intelectual das duas nações que falam e escrevem o português*, ^[10] conforme esclarece o editorialista no número inaugural. O intuito de servir de guia à produção cultural portuguesa e brasileira é expressamente definido nesse texto, que assume também o compromisso mais amplo de contribuir para a história portuguesa, registrando os feitos culturais dos autores nascidos dos dois lados do Atlântico:

a Bibliografia de Portugal e do Brasil abraçará no seu plano a literatura brasileira, o movimento intelectual do Brasil, hoje tão importante e tão avultado, duplicando assim a sua utilidade e fazendo conhecida no Brasil, dia a dia, a história da literatura portuguesa, e de todas as produções do espírito nacional, fazendo conhecida em Portugal a vida intelectual do Brasil e o seu movimento literário e científico. ^[11]

A efemeridade desses periódicos impedia, contudo, a concretização de seus objetivos. As iniciativas tomadas pelos responsáveis por esses jornais, folhetos, bibliografias e similares perduram pouco tempo, perdendo-se o vínculo estabelecido entre os dois países. O quadro não é diferente entre os autores portugueses, pois a queixa é constante também no meio dos literatos. Antero de Quental, por exemplo, em 1883, ao organizar a antologia *Tesouro poético da infância*, escreve a Joaquim de Araújo dizendo que pretendia conceder *um lugar de hospitalidade franca e fraternal aos poetas brasileiros*, porque *a poesia brasileira, expressão eloquente dessa individualidade nacional [...] tem já originalidade e vigor bastantes para não se confundir com a portuguesa* ^[12].

Para isso, solicitava a esse amigo que lhe remetesse livros dos poetas Álvares de Azevedo e Castro Alves, para citá-los no volume que organizava. Segundo o autor, a restrita circulação desses nomes não decorria apenas da escassa divulgação das obras, mas a uma questão mais séria, de âmbito lingüístico, provocada pela diferenciação na língua portuguesa falada no Brasil. Para ele, os autores brasileiros *se vão já aliterando e fazendo senis como os do velho mundo*. ^[13] Em carta dirigida a Tommaso Cannizzaro, escrita de Vila do Conde, em Portugal, em 6 de agosto de 1883, Antero aponta de modo mais explícito a distinção lingüística entre os dois povos como causa da inacessibilidade do livro brasileiro em Portugal, escrevendo ao amigo:

En fait de littérature, nous ignorons ici absolument ce qui se fait au Brésil.

A peine connaissons nous 5 ou 6 écrivains brésiliens, les plus illustres, naturellement, et encore on ne les lit guère. Cela tient à ce que la langue qu'on parle là-bas n'est pas encore assez éloignée du portugais pour constituer franchement un dialecte, en même temps qu'elle l'est déjà assez pour que leur style nous semble incorrect et baroque. ^[14]

O registro do escritor português é extremamente significativo, pois extrapola o âmbito até então apontado – o desinteresse dos livreiros pela edição dos livros do Brasil – para introduzir um ângulo novo no exame da questão. Não se trata apenas de divulgação das obras, fatores ligados à circulação do material impresso e de ordem literária externa, mas de localizar o problema num tópico de ordem intrínseca: a diferenciação entre a língua dos portugueses e dos brasileiros, se não chega, ainda, a constituir um dialeto, já soa estranha aos ouvidos dos lusitanos, parecendo-lhes uma forma incorreta da mesma língua. ^[15]

Apesar, porém, do quadro delineado sobre a carência de fontes brasileiras em Portugal, o levantamento procedido na imprensa portuguesa do século XIX, e as referências encontradas em livros de história da literatura portuguesa, especificamente no que se refere à geração romântica, comprovam que a literatura brasileira tinha leitores entre os críticos e o público português, como também sugere que alguns autores da jovem nação americana desfrutaram de prestígio e reconhecimento em terras lusitanas. Entre os fatores que justificam a apresentação do mundo cultural brasileiro ao círculo português, apontam-se causas literárias e extraliterárias. Do ponto de vista literário, interessava aos críticos a realidade americana, traduzida nos versos dos poetas do Novo Mundo, como também as diferenças lingüísticas já observadas nas composições artísticas das duas nações; do ponto de vista extraliterário, o exotismo da vida no novo continente despertava a curiosidade e o entusiasmo de uma geração crítica que ansiava pela novidade. A isso, soma-se a vivência de brasileiros em universidades ou círculos letrados, como Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias, e até mesmo a amizade entre portugueses e brasileiros, residentes em Lisboa ou em outras capitais européias, especialmente em Paris.

Foram exatamente aqueles críticos que se queixavam da falta de circulação e de informações sobre a produção brasileira, como Inocêncio Francisco da Silva e Pinheiro Chagas, os que mais olharam para o Brasil e sua literatura. Procurando sanar as deficiências e as lacunas sobre os autores e as obras produzidas na ex-colônia, escreveram artigos, produziram estudos, fixaram autores e obras, e criaram mecanismos para aproximar os dois povos.

A primazia na referência a escritores do Brasil cabe a Almeida Garrett, que, no “Bosquejo da história da poesia e da língua portuguesa”, publicado no *Parnaso lusitano*, de 1826-1827, examina os poetas coloniais, destacando-lhes o espírito nacional e exigindo da geração árcade maior aproveitamento do espaço brasileiro. Dentro dessa perspectiva, embora reconheça que Cláudio Manuel da Costa desfruta de *mui distinto lugar [...] entre os poetas portugueses dessa*

época,^[16] exige que explore mais as cenas da natureza da região de Minas Gerais, centro do Brasil, onde viveu o poeta. Em Tomás Antônio Gonzaga, Garrett também procura a descrição da paisagem americana, reclamando que em lugar de *debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros*

inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou.^[17] Por isso, sua avaliação mais positiva recai sobre a produção poética de Basílio da Gama, autor de *O*

Uruguai, o único dentre os artistas desse período em que destaca *cenar mui bem pintadas, de grande e bela execução descritiva* ^[18], o que assegura sua superioridade: *Os brasileiros principalmente lhe devem a melhor coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e*

legítima americana. ^[19] Ainda que Garrett considere Basílio da Gama um poeta português que, com sua obra, valoriza a literatura de Portugal, agrada-lhe a tematização do espaço americano, o que lhe permite apontar o tom nacionalista de seus versos. Não obstante reafirmar a unidade entre a produção literária portuguesa e brasileira, desconhecer ou não se interessar pelo novo quadro político vigente no Brasil, após 1822, Garrett avalia a obra dos brasileiros utilizando o conceito do nacional. Para o crítico português, o poeta de maior destaque é o que expressa essa condição em sua poesia. Assim, se adota uma perspectiva européia ao abranger as duas manifestações artísticas, não deixa de apresentar a ótica dos brasileiros, ao propor e lidar com um critério de ordem interna – a condição nacional – ao avaliar os poetas mineiros. Essas formulações repercutem positivamente junto à geração romântica, tornando-se decisivas na determinação dos rumos da vida literária da jovem nação. ^[20]

Anos mais tarde, quando apareceu em Lisboa *O Panorama*, jornal literário e instrutivo da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis, o interesse pelo Brasil é assumido no primeiro ano de circulação do novo periódico. Em dezembro de 1837, num artigo intitulado “Brasil”, seu autor chama a atenção para o vasto império americano, estimulando entre os portugueses a proximidade com a nação-irmã, recém emancipada. O antagonismo entre as duas nações deve ser esquecido e, ainda que o país apresente algumas coisas bárbaras e inóspitas aos olhos dos europeus, seu futuro é promissor: ao contrário das velhas nações européias, demasiadamente populosas e geograficamente acanhadas, o Brasil precisa apenas *ser administrado com juízo para aumentar sua grandeza.* ^[21]

A disposição de aproximar os dois impérios, há tão pouco tempo unidos por laços políticos, através da divulgação de suas potencialidades, abrirá as páginas do periódico para um artigo sobre a literatura brasileira, que vem a público em 1841, sob o título “Das naturais tendências da futura literatura brasileira”. Nesse texto, seu autor defende a independência literária do Brasil, recaindo numa argumentação idêntica à de Ferdinand Denis, exposta em 1826, no seu *Résumé de*

l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil, ou seja, novas instituições políticas e cenários naturais diferenciados induzem a uma renovação no processo artístico. Nesse caso, a literatura da América, estimulada por uma natureza singular, encontrará elementos para uma criação poética original. Para o jornalista de *O Panorama*, a fórmula para a concretização da literatura brasileira é simples, resumida na seguinte proposição: *Se os poetas americanos compreenderam bem as vantagens que o seu país lhe oferece, acharão um manancial inesgotável, sem precisarem mendigar enfeites alheios.* [22]

Em 1840, o *Cosmorama Literário* publica dois artigos sobre o poeta D. J. G. de Magalhães, abordando a obra maior do romântico brasileiro, a coleção de poesias enfeixadas sob o título *Suspiros poéticos e Saudades* [23] e, em 1841, *O Ramallete*, jornal de instrução e recreio, na seção “Estudos históricos”, focaliza os gênios portugueses – José Basílio da Gama [24] e o Padre Antônio Pereira de Sousa Caldas. [25] Entre discussões sobre a nacionalidade desses escritores e o registro de seu nascimento em terras de além-mar, os escritores do Brasil vão, pouco a pouco, ocupando as páginas dos periódicos e, ao mesmo tempo, estimulando o conhecimento sobre a produção artística da jovem nação brasileira, antecipando, de certa forma, o teor do artigo que Alexandre Herculano publicaria em 1847, na *Revista Universal Lisbonense*, sob o título “Futuro literário de Portugal e do Brasil”.

O texto foi escrito por ocasião da leitura dos *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, em Portugal, e nele Herculano retoma algumas das questões que vêm norteando a avaliação da literatura brasileira pelos portugueses. Na verdade, o artigo vale-se dos versos do poeta nacional, para refletir sobre as condições literárias da velha Europa, passadista e decrépita, e o Novo Mundo, berço da infância e da renovação. O Brasil aparece, assim, como *um império vasto, rico, destinado pela situação, pelo favor da natureza, [...] a representar um grande papel na história do Novo Mundo* [26]; Portugal, ao contrário, *é o velho aborrido e triste, que se volve dolorosamente no seu leito de decrepitez*. É vindo desse país cheio de esperança, viço e vida que Herculano toma conhecimento da poesia de *um autor*, [que] *não o conhecemos, mas deve ser muito jovem*, pelos pequenos defeitos que nele observa, decorrentes, ainda, de certa influência

européia. Superados esses pequenos problemas, que em nada obscurecem a criação artística de Gonçalves Dias, Herculano transcreve dois poemas – “O canto do guerreiro” e “O morro do Alecrim”, por ele considerados como representantes da poesia nacionalista.

A geração romântica, constituída por jovens poetas do Brasil, envolvidos com causas políticas e defensores de ideários renovadores, tanto no plano político, como no plano literário, como o abolicionismo, a propriedade literária, o nacionalismo da literatura, passam, pouco a pouco, a ocupar lugar na imprensa lusitana, que, divulgando seus poemas, resenhando suas obras ou noticiando a vida cultural do Império brasileiro, oferecem espaço para o maior conhecimento dessa nova nação. De outra parte, o círculo literário português expande-se e, quando Inocêncio Francisco da Silva publica seu *Dicionário bibliográfico português*, a partir de 1858, acolhe os escritores americanos, procurando suprir as lacunas que apontara em anos anteriores. Desse modo, quer através dos brasileiros que chegavam em Lisboa, quer através de informações que procurava obter no Rio de Janeiro, junto a editores e livreiros, sua obra de nove volumes contemplou nomes que abrangem um largo espectro: dos árcades do século XVII aos escritores contemporâneos, como José de Alencar e Machado de Assis.

No entanto, o primeiro ensaio sobre um escritor brasileiro publicado em obra portuguesa não foi redigido pelos críticos mais atentos à produção literária da ex-colônia, mas pelo jornalista A. P. Lopes de Mendonça, que, em 1855 publicou, pela Tipografia do Panorama, de Lisboa, seu livro *Memórias da literatura contemporânea*,^[27] nele incluindo os românticos brasileiros. No capítulo denominado “Perfis literários”, Lopes de Mendonça dedica-se a dois poetas do Brasil, entre os demais de sua terra: Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo. O primeiro, conforme relata, já era seu conhecido como estudante de Direito de Coimbra, embora sua timidez o tivesse impedido de se apresentar nas reuniões estudantis. Para o crítico português, desde as primeiras tentativas poéticas, Gonçalves Dias anunciava uma criação diferenciada, marcada pela exuberância da paisagem americana. Se nos *Primeiros cantos*, essa tendência já se realizava, apesar da proximidade e da vivência com o ambiente estrangeiro, com os *Segundos cantos* e os *Últimos cantos* ele se confirma como um verdadeiro poeta americano. Agrada ao crítico sobretudo a exploração poética da natureza do Brasil, que concede aos versos sua originalidade,

pois se *eram harmonias cantadas na mesma língua que nós falamos*, notava-se que eram *inspiradas e absorvidas em outro teatro*. [28]

Acompanhando a trajetória do poeta em terras portuguesas, desde o seu tempo de estudante na Universidade de Coimbra, Lopes de Mendonça avalia o conjunto de sua obra, observando a progressão dos versos de Gonçalves Dias, o que permite ao crítico conceder-lhe a posição de *o primeiro poeta do Brasil, e um dos mais notáveis de talentos da geração que se dedica às letras*,

em ambos os países. [29] Não menos favorável é a avaliação que dedica a Álvares de Azevedo, o jovem poeta prematuramente falecido. Em suas *Liras dos vinte anos*, Lopes de Mendonça destaca os versos escritos sob as inspirações do sentimento, que constituem a primeira parte da obra, e anota, especialmente, a vasta instrução do autor, que se apropria da lição dos ingleses, sobretudo Shakespeare e Byron, na segunda parte das *Liras*.

Mas é ao final da quarta parte do capítulo “Perfis literários”, que Lopes de Mendonça, abandonando a análise dos versos de Álvares de Azevedo, volta-se para o público português, para reconhecer a autonomia brasileira e solicitar a seus patrícios que esqueçam rivalidades e antagonismos, em função da separação política entre as duas nações. Seus apelos de fraternidade e compreensão alicerçam-se na apreciação de um patrimônio literário comum e na valorização da língua lusitana, transformando seu texto crítico num libelo em favor da comunhão e da compreensão entre os povos:

Estamos politicamente separados do Brasil: a colônia forte e poderosa emancipou-se, e fundou um império florescente e vasto. [...] Era justo que a tutela acabasse, e que as imensas regiões do Novo Mundo livre e independentes pudessem desenvolver a sua atividade, e completar os seus destinos. Mas é em nome dos antigos laços, que estreitamente nos uniram, que não podemos deixar de observar com desvanecimento os progressos e o esplendor dessa nação que fala a mesma língua, em cujas veias corre o mesmo sangue, e cujas tradições mais gloriosas também pertencem à nossa história. Vocações, como a do Sr. Gonçalves Dias, como a do jovem poeta, expirando na aurora do seu talento, testemunham eloqüentemente a vitalidade da nação brasileira. Portugueses, não podemos deixar de ter orgulho de ver a nossa língua acordando maviosamente aos ecos daquelas ridentes campinas, e daquelas copadas florestas: se nos faltassem outros estímulos de fraternidade, bastava exata inestimável comunhão das letras, para destruir rivalidades, pouco próprias da mútua dignidade de duas nações, que por assim dizer, nasceram no mesmo berço. [30]

Paulatinamente, a presença da literatura brasileira torna-se mais efetiva no círculo literário português, o que pode ser comprovado não só pelo espaço que autores e obras do Brasil passam a desfrutar nos periódicos portugueses, como também pelas referências em obras críticas lançadas no decorrer do século XIX. Críticos consagrados como Pinheiro Chagas, Teófilo Braga, Antônio Feliciano de Castilho, Camilo Castelo Branco escrevem sobre a literatura brasileira e editam-se em Portugal livros voltados aos autores do Brasil.

Ao lado de obras mais específicas, como as mencionadas, ampliam-se também as publicações de caráter periódico que visam intensificar as relações entre Portugal e Brasil, oferecendo informações, resenhas, estudos críticos e divulgação da produção literária e cultural da antiga colônia. Até o final da década de 1850, jornais como *Iris*, periódico de religião, belas artes, ciências, letras, história, poesia, romance, notícias e variedades (1848), redigido por José Feliciano de Castilho, inclui notícias sobre instituições brasileiras e publica poemas de autores do Brasil. A *Ilustração Luso-Brasileira* (1856), de responsabilidade de Alexandre Herculano, entre outros, menciona Casimiro de Abreu no quadro de colaboradores.

Dentre essas publicações, o *Arquivo Pitoresco*, semanário ilustrado, (1857) ocupa uma posição singular na imprensa lisboeta. Em suas páginas há notícias sobre o Brasil e suas manifestações culturais, como uma seção, “Crítica Literária”, com estudos sobre Álvares de Azevedo, identificado como *poeta brasileiro*,^[31] por Lopes de Mendonça, biografias de personalidades do Brasil, como Frei Monte Alverne, críticas sobre poesia brasileira, com destaque para Fagundes Varela e Gonçalves Dias e um estudo de Inocêncio Francisco da Silva sobre o romancista José de Alencar. O *Anuário do Arquivo Pitoresco*, que entra em circulação em 1864, também é pródigo em informações sobre o Brasil e sua literatura.

Outras publicações periódicas, cujos títulos sugerem a aproximação entre as duas nações, abrem suas páginas para os brasileiros: *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* (1854), apresenta uma nominata de autores cujos *poemas honram suas páginas*,^[32] como registra o exemplar de lançamento: Gonçalves Dias, Pereira da Silva, Inható-Mirim, José Maria do Amaral, José P. R. de Carvalho, Laurindo José Rabelo, Magano, M. J. B. Dias e Tomás José Pinto Serqueira. Em anos posteriores, a *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil* (1860) indica

uma aproximação mais efetiva e, em suas páginas, José Feliciano de Castilho publica um longo estudo sobre Frei Monte Alverne e Pinheiro Chagas apresenta um “esboço crítico” do poeta indianista Gonçalves Dias.

Apesar das queixas e das constatações recorrentes dos críticos portugueses, relativamente à carência de fontes para estudo do sistema literário brasileiro, a literatura do Brasil, especialmente a produzida pela geração romântica, ganha espaço até a segunda metade do século XIX, em publicações de natureza diversa, em textos elaborados por diferentes homens de cultura, atendendo a finalidades também diferenciadas. Nesse caso, jornais e revistas apresentam-se como os veículos de maior preocupação e interesse pela matéria brasileira. Ao lado dessas publicações periódicas, a literatura brasileira passa a ocupar as páginas de obras de porte, produzidas pelos portugueses, que visam à escrita da história da literatura, incluindo os autores do Brasil no campo mais amplo crítica literária lusitana.

Desse modo, três pontos podem sintetizar a situação até aqui analisada, relativamente às fontes portuguesas sobre o acervo literário brasileiro, no século XIX: 1 – a crítica literária, ao avaliar o material brasileiro privilegia os autores e as obras que expressam, em suas linhas, o apego à realidade americana. A paisagem, a fauna, a flora e os elementos que distinguem o espaço nativo do Brasil do espaço europeu tornam-se o fulcro das análises críticas; 2 – a literatura brasileira perde seu caráter de subordinação em relação ao sistema literário português, assumindo uma posição independente e até mesmo se transformando em objeto da crítica lusitana, em obras como *Brasileiros ilustres* ou *O Brasil atual*; 3 – a dependência ou a subordinação da produção literária do Brasil ao conjunto da literatura portuguesa, que até então norteava os estudos, em função da situação política vivida pelas duas nações, cede seu lugar ao reconhecimento da autonomia e da distinção entre os dois sistemas. Nesse ponto, a literatura praticada no Brasil toma vulto, no decorrer do século XIX, passando, agora, a valorizar a língua portuguesa, que se sente engrandecida por oferecer o substrato lingüístico para as composições renovadas dos brasileiros.

Assim, a recepção positiva da literatura brasileira contradiz, de certo modo, a expressão indignada de Pinheiro Chagas, ao afirmar que *do Brasil as únicas novidades que para cá nos vêm* ^[33] *são café, açúcar e banana*. Mais do que isso, os portugueses leram, apreciaram e analisaram as páginas escritas pelos seus co-irmãos brasileiros, sugerindo, até mesmo, que se os dois países

ainda apresentavam antagonismos e arestas, as relações literárias, ao contrário, aproximavam as duas nações, cabendo à literatura um papel político e, por que não dizer, promotor do restabelecimento das ligações fraternas entre a antiga mãe – Portugal – e seu filho americano – o Brasil.

[1] Este trabalho é resultado do levantamento efetuado na Biblioteca Nacional, em Lisboa, no ano de 2001, por ocasião do Estágio Pós-Doutoral realizado sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Reis, como bolsista da CAPES/Brasil.

[2] CHAGAS, Pinheiro. *Bibliografia brasileira. O Brasil*. Lisboa, 1873. Edição para a América do Sul.

[3] SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa: Imprensa Oficial, 1858. p. 188. v. 2.

[4] SILVA, op. cit., p. 188.

[5] Ibidem. p. 128.

[6] LITERATURA brasileira, *Artes e Letras*, Lisboa, n. 1, p. 16, 1874.

[7] Id. Ibid.

[8] Idem.

[9] Idem.

[10] GERVÁSIO, Lobato A bibliografia em Portugal. *Bibliografia de Portugal e Brasil* – Jornal das Livrarias, Lisboa, n. 1, p. 1, 1881.

[11] Id. Ibid. p. 2.

[12] QUENTAL, Antero de. Advertência. *Tesouro poético da infância*. Porto: Chardron, 1883. p. 11-2..

[13] CARREIRO, José Bruno. *Antero de Quental*. Subsídios para sua biografia. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada; Braga: PAX, 1981. p. 104-5. v. 2. nota 14.

[14] QUENTAL, Antero de. *Obras completas* – Cartas II (1881-1891), Lisboa: Comunicação, 1989. v. 2. [Carta n. 412. A Tomaso Cannizzaro. Vila do Conde, 6 de agosto de 1883].

[15] A consulta aos catálogos de coleções particulares e públicas, existentes em Portugal, incluindo as coleções bibliográficas do Conde de Lavradio (1875), do Rei D. Fernando (1893) e da Biblioteca do escritor José Valentim Fialho de Almeida (1914), doada à Biblioteca Nacional de Lisboa, evidencia que são poucas as referências a títulos brasileiros. No “Catalogue des livres manuscrits et estampes composant la bibliothèque de feu de Mr. Le Comte de Lavradio”, há menção de uma única obra: *Plutarco brasileiro*, de J. M. Pereira da Silva; no “Catálogo dos livros existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Majestade El-Rei o Sr. D. Fernando e que hão de ser vendidos em leilão”, a nominata inclui o poema *Colombo*, de Araújo Porto Alegre, os *Anais*, de Fernandes Pinheiro, *A confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, *Marília de Dirceu*, de Gonzaga, na versão italiana, *Oratórias*, de Monte Alverne, destacando-se três obras de Joaquim Manuel de Macedo, *A nebulosa*, *A estátua e os mortos* e *Só*, além de duas de Pereira da Silva, *História da fundação do império do Brasil* e *Os varões assinalados*. O “Catálogo geral da livreria legada pelo notável escritor José Valentim Fialho de Almeida, à Biblioteca Nacional de Lisboa”, não é mais pródigo do que os anteriores em relação à bibliografia do Brasil. Nele referem-se Olavo Bilac, Fontoura Xavier, Gonçalves Dias, Joaquim Norberto, João do Rio, Sílvio Romero, José Veríssimo e Machado de Assis. Autores consagrados no Brasil como Castro Alves e José de Alencar, não constam dessas relações; Casimiro de Abreu, que conviveu com os portugueses entre 1853 a 1857, não é citado nenhuma vez e Gonçalves Dias, que viveu em Coimbra, durante seis anos, aparece apenas na relação de Fialho, com os *Cantos*, de 1865.

[16] ALMEIDA GARRET. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 56.

[17] Idem, p. 57.

[18] Idem, p. 58.

[19] Idem, p. 58.

[20] O ensaio de Garrett teve ampla repercussão junto à geração de românticos brasileiros, que viveram e produziram no período pós-independência. Apesar de não fazer nenhuma alusão à separação política entre Brasil e Portugal, pois quando escreveu o “Bosquejo”, o Brasil já havia declarado sua independência, as palavras de Garrett estimularam os jovens nacionalistas a buscar no país americano os temas e a inspiração para suas criações.

[21] O BRASIL. *Panorama*, jornal literário e instrutivo da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis, Lisboa, n. 1, p. 279, 1837.

[22] DAS NATURAIS tendências da futura literatura brasileira. *Panorama*, jornal literário e instrutivo da Sociedade Propagadora de Conhecimentos Úteis, Lisboa, n. 5, p. 182-3, 1841.

[23] SUSPIROS poéticos e Saudades per D. J. G. de Magalhães. *Cosmorama Literário*, jornal da Sociedade Escolástico-Filomática, Lisboa, n. 18, p. 142-3 e 147-8, 1840.

[24] ESTUDOS históricos. O Padre Antônio Pereira de Sousa Caldas – poeta. *O Ramalhete*, jornal de instrução, e recreio, Lisboa, 1842.

[25] ESTUDOS históricos. Gênios portugueses: José Basílio da Gama – poeta. *O Ramalhete*, jornal de instrução, e recreio, Lisboa, n. 154, p. 21-4, 1841.

[26] HERCULANO, Alexandre. Futuro literário de Portugal e do Brasil. Por ocasião da leitura dos *Primeiros cantos*, poesias do Sr. A Gonçalves Dias. *Revista Universal Lisbonense*, jornal de interesses físicos, intelectuais e morais, Lisboa, n. 7, p. 5-8, 1847-1848. [O texto integral foi reproduzido por Leticia Malard e encontra-se em: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. *História da literatura e literatura brasileira. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias* da PUCRS, n. 2, Porto Alegre, p. 73-82, 1995.

[27] Essa obra, cujo ponto de partida são os *Ensaio de crítica e literatura*, escrito pelo mesmo autor, em forma de folhetim para o jornal *A Revolução de Setembro*, esgotou-se rapidamente, segundo informa o autor no “Prólogo” das *Memórias*.

[28] MENDONÇA, A. P. Lopes de. *Memórias de literatura contemporânea*. Lisboa: Tipografia do Panorama, 1853. p. 313.

[29] Idem, p. 316.

[30] Idem, p. 324.

[31] MENDONÇA, A. P. Lopes de. Manuel Antônio Álvares de Azevedo. *Arquivo Pitoresco*, Lisboa, n. 2, p. 77-9, 1858-1859.

[32] ALMANAQUE de Lembranças Luso-Brasileiro, Lisboa, n. 1, 1854.

[33] Expressão citada na nota 1, neste texto.

As “Autoridades” no *Vocabulario Portuguez e Latino* (1712-1728)
de D. Rafael Bluteau

Maria Filomena Gonçalves
Universidade de Évora, Portugal

“**AUTHORIDADE.** Lugar de um Author. Com que se
allega, para confirmar huma cousa. Usa Cicero neste
sentido de *Auctoritas*, assi no plurar, como no singular”.
(*Vocabulario*, t. 1).

Apresentação

O objetivo deste trabalho é contribuir para clarificar o conceito e a função da “Autoridade” na estrutura lexicográfica do *Vocabulario Portuguez e Latino* (1712-1728) de D. Rafael Bluteau (1638-1734), obra com qual é inaugurada a lexicografia portuguesa. Apesar de não ser, em rigor, um dicionário monolíngüe, é o primeiro grande conspecto lexical do português, nele cabendo um reduzido papel à componente latina, como se infere do próprio título, tanto mais que ela apenas está ao serviço da componente vernácula.

Graças ao manancial de informação extralingüística disponibilizado nas entradas, cuja estrutura e conteúdo tem carácter enciclopédico, o *Vocabulario* permanece até hoje um autêntico alforne tanto para o conhecimento da língua portuguesa na transição de Seiscentos para Setecentos como para a reflexão metalingüística sobre aquele período da história da cultura portuguesa. Com efeito, a apresentação de um Catálogo de autoridades vernáculas, a anteceder a lista de “exemplares da boa latinidade”, junto com as próprias referências, remissões e citações incluídas na micro-estrutura demonstra em que medida a língua-alvo era sobretudo o português. Entre os muitos aspectos relevantes da macro-estrutura e da micro-estrutura da obra, sobrepõe o tratamento dado às chamadas “autoridades”, sejam elas antigas ou modernas. Segundo Verdelho ^[1], no *Vocabulario* fez-se uma

“opção por um modelo de dicionário autorizado, locupletíssimo (dando entrada a todas as terminologias técnicas e a um leque amplo de variedades – regionais, cronológicas e sócio-profissionais), mas sem perder as características de um dicionário essencialmente de língua, com recusa da informação específica dos dicionários de história e de nomes próprios”.

O valor das Autoridades manifesta-se não só na inclusão de um paradigma autoral dentro da micro-estrutura do *Vocabulario*, mas também na sua macro-estrutura, que compreende distintos textos prefaciais e posfaciais, consagrados quer à reflexão teórica, quer à identificação dos Autores citados ao longo da obra. O Autor forrageou autoridades nacionais para ombrearem com os autores da Antiguidade, arquitetando assim o discurso apologético da língua portuguesa que perpassa todo o *Vocabulario*, afinando pelo diapasão desse grande *leit-motiv* da historiografia lingüística portuguesa. Sem se alhear da produção lexicográfica anterior, apesar das críticas que lhe dirige, posto que cita Jerónimo Cardoso, Agostinho Barbosa, e vários outros dicionaristas da produção latino-portuguesa, D. Rafael Bluteau sobreleva todos pela preponderância dada à vertente vernácula da obra e pelo registo de todas as formas de variação ^[2]. Dos vários aspectos inovadores das concepções e da prática dicionarística de Bluteau (Hassler, 1997) sobressai, além do “Catálogo de Autores Portuguezes”, a exemplificação vernácula com a qual o autor constitui um *corpus* de referência para regular o uso da língua.

O Autor do *Vocabulario Portuguez e Latino*

Rafael Bluteau nasce em Londres, no ano de 1638, de pais franceses com o apelido Chevalier. Com seis anos, vai para Inglaterra, onde depois virá a adoptar o apelido do Lorde Blutaw, que havia acolhido a família ^[3]. Na época de formação passa pelo Colégio de La Flèche, em Paris, e pelo Colégio dos Jesuítas, em Clermont, tendo frequentado as Universidades de Verona, Roma e Paris. Ingressa na ordem dos teatinos em 1661 ^[4]. Chega a Portugal em 1668, granjeando também aqui a reputação de notável pregador que trouxera de além-Pirineus. Conforme refere no *Vocabulario*, no Prólogo ao Leitor Mofino (Bluteau, 1712), de 1697 a 1704 esteve retirado em França. De regresso a Portugal, durante dez anos ficará em reclusão no Mosteiro de Alcobaça, onde concluiu o seu *Vocabulario*. Depois de uma longa e produtiva vida, morre em Lisboa a 13 de Fevereiro de 1734.

A Obra

Bluteau deixou uma obra religiosa, as *Primicias Evangelicas, ou sermões panegyricos* (1676), e as *Prosas Portuguezas* ^[5], publicadas em 1727 e 1728, e onde estão recolhidas algumas das suas intervenções nas “Conferências Discretas e Eruditas”, realizadas em casa de D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde da Ericeira, em cujo círculo intelectual se destacou o teatino, dando a conhecer obras francesas como a *Art Poétique* de Boileau, e assumindo no seio daquela Academia um decisivo papel na renovação ideológica do “Portugal gongórico” ^[6] cuja marca emblemática é a linguagem do *Vocabulario* de Bluteau. Equiparável à dimensão física da obra, a opulência lingüística, sobretudo lexical, dela emanada reflete a ostentação material e a mentalidade do reinado de D. João V, sob cujos auspícios foi publicado *Vocabulario*. Com efeito, nele se detectam várias conexões entre a língua e a cultura portuguesa no período joanino. O *Vocabulario Portuguez, e Latino* (1712-1728), apresenta-se em 8 volumes in-fólio, completados pelos dois do Suplemento (igualmente in-folio), sendo que apenas os dois primeiros volumes foram dados à estampa em Coimbra e os restantes em Lisboa ^[7]. As datas de publicação indicam a morosidade do processo, decerto relacionada com a dispendiosidade da obra: vol. 1 (1712), vol. 2 (1712), vol. 3 (Coimbra, 1713), vol. 4 (Coimbra, 1713), vol. 5 (Lisboa, 1716), vol. 6 (Lisboa, 1720), vol. 7 (Lisboa, 1720), vol. 8 (Lisboa, 1721).

O oitavo volume, que vai da letra T à letra Z (Zytho), inclui alguns textos de grande valor metalingüístico e historiográfico, com paginação autónoma:

O Diccionario Castellano y Português para facilitar a los curiosos la noticia de la lengua Latina, con el uso del Vocabulario Portuguez y Latino (Impresso en Lisboa por orden del Rey de Portugal D. Juan V) precede dicho diccionario, un discurso intitulado, Prosopopeia del idioma Português, a su hermana la lengua Castellana; Y a este discurso se sigue una tabla de palabras Portuguezasa, mas remotas del idioma Castellano (Lisboa, Off. de Pascoal da Sylva, 1721, p. 1-189).

Os volumes que compõem o “Suplemento”, datados respectivamente de 1727 (Officina Joseph Antonio da Sylva) e de 1728 (Na Patriarchal Officina da Musica), contêm algumas *peças* relevantes para a questão da codificação lingüística em Setecentos, assim como para a historiografia relativa à época, além de darem testemunho sobre o diálogo interlingüístico entre o português e outras línguas, européias e extra-européias, como se vê no já referido *Diccionario Castellano y Portuguez*, destinado a

hispano-falantes, situação a que não será estranha a formação multilíngüe do Autor. A este “Vocabulário Castelhana-Português”, acresce uma série de outros vocabulários, que vão dos sinônimos até às linguagens especializadas ^[8]: o “Vocabulario de Synonymos, e Phrases Portuguezas” ^[9], o “Vocabulario de termos proprios e metaforicos, em materias analogas”, o “Vocabulario de Vocabularios Portuguezes, Castelhanos, Italianos, Francezes, e Latinos com a Noticia dos Tempos, e Lugares, em que forão impressos”.

“Auctoritas” e “Autoridade”

O conceito de “Autoridade” remonta, como é sabido, à “Auctoritas” ciceroniana em cuja tradição se fundam os modernos. A “auctoritas” correspondia ao mérito ou valor lingüístico-literário dos autores, sendo dilucidada ou determinada em função de um conjunto de critérios. Junto com Cícero, vários outros autores latinos passaram a incorporar a lista dos Antigos que respaldavam os autores modernos. Se é certo que a referência e a citação fazem da construção e transmissão do saber de todos os tempos – veja-se o papel das “autoridades” evocadas por Santo Isidoro nas Etimologias –, sendo bem verdade que desde a Antiguidade ocorrem referências e citações, mais ou menos vagas ou completas, em todo o gênero de obras (filosóficas, religiosas, literárias, gramaticais, etc.), constitutivas do chamado “horizonte de retrospecção” (Auroux, 1986, 11), ou seja, do conjunto de referências anteriores, não deixa de ser menos verdade que a “autoridade”, no domínio lexicográfico, adquire uma função legitimadora. A invocação do nome de um autor, com ou sem citação ^[10], serve, de fato, para sancionar uma etimologia, uma definição ou um uso linguístico passível de discussão por pertencer ao “diferencial linguístico do português” ^[11]. Assim sendo, na história dos dicionários, as “autoridades” adquirem uma importância acrescida, porquanto legitimam as abonações presentes nas entradas, ao mesmo tempo que são fiéis depositárias do próprio *corpus* linguístico-literário do qual é retirada a exemplificação. Por outro lado, além de ter profundas implicações na questão da recepção das idéias e no discurso metalingüísticos, a questão das “autoridades” entronca no complexo problema das fontes explícitas e não explícitas dos dicionários, razão pela qual o dicionário sempre foi um lugar de eleição para a circulação de idéias e valores, indiciando tendências, modas e, até, inovações.

A apologia do vernáculo, assim como a dos autores que nele produziram, sobressai desde logo na portada do *Vocabulario*, quando o Autor acrescenta, depois do extenso título, e em maiúsculas,

“AUTORIZADO COM EXEMPLOS DOS MELHORES ESCRITORES PORTUGUEZES, E LATINOS”. Bluteau assume, declaradamente, o modelo de dicionário autorizado, vale dizer, um vocabulário em que as abonações são retiradas dos escritores escolhidos para esse efeito, com relevo para os Modernos, tanto mais que estes antecedem os Antigos na enunciação do frontispício. Com efeito, o estatuto dos Antigos obedece e confirma a estratégia seguida na estrutura (macro e micro) do próprio Vocabulário. Os Antigos não são, em boa verdade, o escopo do lexicógrafo, tal como não o é o Latim, pois aqueles e este ficam secundarizados em nome do enaltecimento dos méritos da língua moderna e dos seus representantes, conquanto isso não invalide o habitual papel tutelar do Latim face ao Português.

Por isso mesmo, têm particular importância os textos em D. Rafael Bluteau reflete sobre os “Autores” referidos ou citados, pondo de manifesto os critérios de seleção, nem sempre escorados no uso lingüístico ou no valor literário ou retórico dos mesmos. Os textos em causa são o “Catálogo de Autores Portugueses” e a lista dos “Antigos autores Latinos, Exemplares da boa Latinidade”. Às observações teóricas de Bluteau nos dois catálogos, junta-se a análise da função das autoridades no âmbito da própria micro-estrutura lexicográfica do *Vocabulário*.

Função e tratamento das autoridades

É de salientar que o próprio Bluteau define, no vol. 1 do *Vocabulário*, o conceito de “autoridade”. Amparado numa citação latina de Cícero, sem indicação da obra ou lugar, remete o autor para os significados “Poder, credito, força, peso”. De acordo com a prática corrente nestas obras, a citação é destacada por meio de itálico, tipo reservado para esse efeito. Sempre apoiado em Cícero, a fonte que o “autoriza”, aponta Bluteau exemplos das várias acepções, conforme se vê a seguir:

Homem de muyta authoridade. (Cicero)

Homens, que tem pouca authoridade. (idem)

Homem, que não tem authoridade alguma. (idem)

Já não tem authoridade. (idem)

Tem sobre mim a mesma authoridade. (idem)

Andais perdendo a vossa authoridade. (idem)

Deminuir a authoridade de alguem. (idem)

Para mim tem muyta authoridade. (Cicero em varios lugares)

Perder a authoridade. (Cicero)

Elle tem a authoridade do Senado.

Para que tivesse mais authoridade. (Cicero)

Se eu tivera nisto bastante authoridade sobre elles. (Cicero).

Bluteau destaca ainda outras formas correlatas, colocadas em entradas separadas, em maiúsculas, sendo indicados contextos de ocorrência, conforme se mostra abaixo:

“AUTHORIDADE” corresponde ao “Lugar de um Author, para confirmar huma cousa. Usa Cicero neste sentido de Auctoritas, assi no plural” “AUTHORIZADAMENTE. Com gravidade. (expressão latina correspondente)”.

“AUTHORIZADO. Que tem authoridade, poder, &c. (expressão latina) + remissão V. Authoridade.”

“Não ser muyto autorizado. Expressão latina (Cícero)

“Autorizado. Confirmado com a doutrina de algum Author”.

“AUTHORIZAR. Dar authoridade a alguem. + expressão latina (Cícero+ Plínio+Horácio). Confirmar huma cousa. Usa Cicero neste sentido de Auctoritas, assi no plural, como no singular”.

Tal como é apresentada pelo teatino, a definição de “autoridade” continua hoje a integrar o arcabouço filológico, visto que a acepção de “autoridade” figura nos dicionários como “Texto de un literato reputado que apoya la exactitud de una definición lexicográfica”^[12]. A noção de autoridade remete, pois, para confirmação ou a exatidão da informação abonada.

De acordo com as acepções contidas nas definições acima transcritas, o termo “autoridade” engloba quer o autor propriamente dito, quer a citação do(s) texto(s) usada, quer, ainda, a validação de conceitos ou definições ou a sanção de certo uso lingüístico ou etimologia.

Note-se que a micro-estrutura destas entradas inclui um paradigma definicional seguido de uma autoridade, correspondendo esta à citação latina de Cícero e à referência abreviada do autor e lugar. No caso de “autorizado”, Bluteau remete para “autoridade”. Em “autorizar”, recorre a três autores: Cícero, Plínio e Horácio. A partir destes exemplos, não será difícil concluir-se que a obra lexicográfica, por via da citação das autoridades, na linha da tradição antiga e medieval, é por definição um discurso de intertextualidade e de transtextualidade, na medida em que se abre ao diálogo com obras

precedentes. A avaliar pelas definições e pela organização da micro-estrutura, sempre que se trata de lexemas relativos mundo conceptual, religioso ou filosófico, por exemplo, Bluteau tende a amparar-se mais nas Autoridade latinas, ao invés do que se verifica com lexemas relacionados com o plano material ou prosaico, em que dá voz e crédito às Autoridades Modernas. Assim sendo, a Autoridade antiga apoia a acepção geral, enquanto que a acepção específica ou especializada, a mais importante na língua vernácula, é sustentada por um autor moderno.

De fato, na estrutura do vocabulário ou dicionário, a “autoridade” consiste precisamente na convocação de autores precedentes, tanto da literatura como de obras congêneres, o que implica a distinção entre “dicionários autorizados” e “dicionários não autorizados”, visto uns fundarem as definições lexemáticas em exemplos retirados dos autores tidos como referência, ao passo que os outros se limitam a fornecer a definição, sem muitas vezes apontarem sequer a etimologia da palavra. Esta destrição de ordem teórico-conceptual, com notórias implicações ao nível da técnica e da prática lexicográfica, vale dizer, na própria macro e micro-estrutura do *Vocabulario*, leva Bluteau a fazer uma reflexão crítica sobre a produção lexicográfica europeia precedente e a sua contemporânea, para depois estabelecer a distinção entre dicionários “verbaes” e os dicionários “históricos”, quando esclarece:

Muita differença vay de Dicconarios Historicos aos que chamo verbaes; estes ensinaõ o uso das palavras, aquelles dão noticia das pessoas. Diccionarios Historicos envolvem, e resolvem os tempos passados, e trazem à memoria os sucessos de todas as idades, as fundaçoens, augmentos, e declinaçoens dos Reinos, e das Republicas; o principio, e a extinção das familias, e geralmente tudo o que pertence à Religião, às cerimónias, ao governo, aos costumes, aos acontecimentos da guerra, e da paz, á Critica, e partos do engenho, às virtudes, e vicios dos sujeitos mais celebrados da Fama, aos jogos, trunfos, e festas dos Antigos, aos Legisladores, e suas leys, e finalmente em tudo o que anda registrado em Annaes, em Fastos, em Relaçoens, em Decadas, e em todas as memorias da prisca, e moderna Chronologia”, acrescenta depois: “Finalmente de Vocabularios verbaes taõ differentes saõ Diccionarios Historicos, que nestes se aprende só o que os homens fizeraõ, e naquelles se dà conta de quanto Deos fez, e actualmente faz no governo do mundo.

O modelo de “Diccionario Historico” é fornecido por Moreri (1643-1680). O modelo de dicionário verbal ou de língua é constituído pelo “Diccionario Francez” de Furetière. Estas são as fontes lexicográficas de Bluteau.

[13]

Entre os textos prefaciais do *Vocabulario*, nos quais Bluteau trata de aspectos respeitantes à técnica lexicográfica, conta-se o “Catálogo Alfabético, Topographico e Chronologico dos Autores Portuguezes (citados pella mayor parte nesta obra)”. Esta indicação pressupõe uma escolha prévia de autores considerados os “melhores”.

Quais foram esses critérios ? Serão critérios de natureza literária, lingüística ou retórica ? Terão sido levados em consideração outros critérios que não estes ?

[14]

À semelhança do Prólogo, também o “Catálogo de Autores Portuguezes” é acompanhado dos adjetivos especificadores: “Alphabetico”, “Topographico” e “Chronologico”. Segundo palavras do próprio Bluteau, é “Alphabetico, pella disposiçam dos Autores pello seus nomes proprios, segundo a ordem das suas letras iniciaes”; “Topographico, com a declaraçam da Cidade, & officina, em que o livro foi impresso”; e é “Chronologico, pella noticia do anno em que sahio á luz”. Intrínseca à própria definição de Vocabulário, a ordenação alfabética está presente no Catálogo. De acordo com as reflexões feitas por Bluteau, não é difícil gizar os pressupostos da concepção e da técnica dicionarísticas. Muitas destas considerações já haviam sido expendidas ao longo do extensíssimo Prólogo dirigido a diferentes categorias psicológicas de “leitor”. Das idéias lingüísticas que percorrem esse Prólogo sobressai a apologia do português, que sai valorizado das comparações sistemáticas não só com outras línguas modernas, como o Francês, o Italiano ou o Castelhana, como também com o próprio Latim, numa permanente oposição entre Moderno e Antigo, Nacional e Estrangeiro, Português e Latim, Português e outros vernáculos. É o que conclui da referência à pobreza dos Latinos como modelos de autoridade em matérias técnicas ou especializadas, as chamadas “novas Artes, engenhos, & instrumentos”, não obstante existirem obras de referência para a Agricultura, a Architectura, a Medicina e a História:

Na Architectura sò temos a Vitruvio, na Agricultura a Columella, Varro, & Catão, na Medicina a Cornelio Celso, & se não tiveramos a Historia natural de Plinio, ficaria a Lingoa Latina muda no meyo das maravilhas da natureza. Em todas as mais materias temos poucos, ou nenhuns Autores Latinos; ou porque as ignoraram, ou porque não deixaram memoria dellas; & os que escreverão despois da corrupçam da Latinidade, foram obrigados a suprir com Periphrasis, ou com termos inventados, a falta das palavras proprias; & finalmente despois de tantos seculos, que a Lingoa Latina he lingoa morta, com a invençam de novas Artes, engenhos, & instrumentos, todos os dias se vai descobrindo mais a sua pobreza (Catálogo)

Isso explicará, por outro lado, o apurado labor de Bluteau na confecção de pequenos Vocabulários especializados, publicados no 2º vol. do Suplemento. Eles correspondem à tentativa de dicionarizar quer o mundo das “Artes e Ofícios & Instrumentos”, quer as realidades ultramarinas ^[15], para as quais os Latinos, enquanto horizonte de retrospecção do léxico comum ou tradicional, não tinham respostas. Disso são exemplo os Vocabulários que visam preencher as lacunas da lexicografia latino-portuguesa daquele tempo: “Vocabulario de nomes de plantas tomados do latim, e do grego para evitar circunlocações”; “Vocabulario de termos de cavallaria. Termos pertencentes a pessoa do Cavalleiro”; “Vocabulario de termos commummente ignorados mas antigamente usados em Portugal, e outros, trazidos do Brasil, ou da India Oriental, e Occidental”; “Vocabulario de Palavras e Modos de Falar do Minho, e Beira, &c. Cuja noticia não veyo a tempo de se lhe dar o lugar alfabetico neste Suplemento”; “Vocabulario de Titulos de Dignidades Ecclesiasticas”; “Vocabulario de Artes Nobres, e Mecanicas com titulos Portuguezes, e Versos Latinos”; “Vocabulario de Varios Offícios da Republica, com Titulos Portuguezes e Versos Latinos”. Afora o interesse destes vocabulários para o léxico específico neles recolhido, eles exprimem o interesse de Bluteau pela vertente intrinsecamente vernácula da língua portuguesa, visto neles dar cabimento a toda uma série de palavras e expressões que, embora não pertençam aos registos mais cultos e polidos da língua, constituem o seu arcabouço genuinamente popular, razão pela qual o autor cita autores que, segundo as suas palavras, “offendem a pureza da Lingoa Portugueza”. Por via desta estratégia lexicográfica, ainda que sem assumir explicitamente esse objetivo, Bluteau disponibiliza uma panóplia de registos e níveis lingüísticos, além de cumprir o escopo primordial de fornecer ao leitor um conspecto lexical tão completo quanto possível. A tudo isto acresce o evidente nacionalismo lingüístico saído da pena de um estrangeiro que adotara o português.

A adjetivação posta ao serviço do confronto dos recursos e meios existentes no português e no Latim é inequívoca quanto à valorização e enaltecimento do primeiro:

Latim

Português

Neste particular, com grande detrimento do Orbe litterario, faltarão os Antigos Romanos, porque excepto na Arte Oratoria, Historica, ou poetica, em que com admiravel apuraram a penna Cicero, Quintiliano, Julio Cesar, suetonio, Tacito, virgilio, Ovidio, & alguns outros no reinado dos dozes Cesares, em que floreceo a Latinidade; nas artes Liberaes, & Medcas, a penas temos dous, ou tres Autores, que para a pureza da Lingoa Portugueza nos possam servir de modello.”

Língua morta

Muda

Corrupçam da Latinidade

Antigamente

Pelo contrario a Lingoa Portugueza, como lingoa viva, sempre vai enriquecendo, & já he tão abundante, & opulenta, que em todas as materias tem ricos termos. Era antigamente a Lingoa Portugueza tam pobre, como o forâm todas as mais lingoas nos seus principios; sô nas folhas de alguns livros Historicos; ou Predicativos sahia singelamente á luz; mas com as obras de muitos Autores teve successivamete tão preciosos ornatos, que não tem, que envejar às mais elegantes Lingoas da Europa o seu luzimento.

Língua viva

Enriquecendo

Abundante & opulenta

Ricos termos em todas as materias

Ao optar por um “Vocabulario autorizado pelos exemplos dos melhores escritores portugueses”, Bluteau confere aos autores nacionais um papel relevante na elucidação de muitos dos problemas então discutidos em torno da norma lingüística, ao nível fonético-fonológico, gráfico, e também lexical, descrevendo o português como verdadeiro diassistema. Os Autores servem para autorizar a inclusão de lexemas implicados no objetivo de estratificação e de normalização lingüística, uma vez que o Autor tem em vista distinguir estratos cronológicos, sociais e estilísticos dentro dos vários usos, correspondentes aos adjetivos aplicados à hierarquização das palavras no âmbito dos estratos referidos: “antigas, antiquadas & desusadas” (estrato cronológico), “escuras, & Greco-Latinas ou peregrinas”, “muito cultas”, cultas e “vulgares”. Reveladora de uma tensão sociolingüística na sociedade de inícios de Setecentos, a avaliação de formas concorrentes leva ao estabelecimento de padrões de aceitabilidade em conformidade com a hierarquia acima referida.

A partir de um critério de escolha por vezes casuístico, o autor descreve a função dos autores no quadro dos objetivos (meta)lingüísticos da obra:

De todos os Autores Portuguezes, que me viêrão á mão, fiz este catalogo, não sò para credito delles, mas para autoridade deste Vocabulario, porque rara he a palavra, menos vulgarmente usada, ou termo scientifico, & extraordinario, que não venha autorizado com algum exemplo, & juntamente com citaçam da pagina no livro do Autor allegado.” Além da terminologia técnica e científica, as autoridades servem de elucidação quanto significado de “palavras vulgares” e de termos “corriqueiros e chulos.

A esse propósito, refere ainda Bluteau o seguinte:

Atè das palavras, mais vulgares muitas vezes trago exemplos, paraque conste do sentido, em que forão usadas;L & não he superflua esta curiosidade, porque sobre o significado de termos corriqueiros, & chulos, muitas vezes se levantaõ controversias, que sò com o exemplo de algum Autor se decidem.

Em síntese, a inclusão de autoridades reveste-se de uma dupla função: validar o conteúdo das entradas e das abonações lexemáticas, por um lado, e, por outro, promover esses autores, conferindo-lhes “crédito” enquanto modelos de uso lingüístico e literário. Tal validação assenta em critérios históricos, sociais, dialetais ou estilísticos, derivados da avaliação feita pelo Autor, e insere-se na discussão então em curso sobre a normalização da língua, ou seja, a sua codificação ^[16]. Tornava-se por isso necessário recorrer a “toda a casta de Autores”, cuja “qualidade” (i.e. valia), embora variável, era imprescindível, pelo menos para elucidar, exemplificar e autorizar termos técnicos ou relativos a certos ofícios, objetos ou práticas: “Não pretendo, que os ditos autores sejam todos igualmente de boa nota”. Protegendo-se das críticas de leitores zelosos da “pureza da língua”, Bluteau justifica a inclusão de autores de estilo menos “elevado” no fato de eles serem os únicos depositários de termos relacionados com domínios especializados, quando observa:

[...] as palavras que delles tirei, me pareceram dignas de alguma noticia, ou por antiquadas, & desusadas; ou por escuras, & Greco-Latinas; ou por peregrinas, & muito cultas: de todas ellas era necessaria alguma declaraçam; das antiquadas & desusadas para a intelligencia de Escrituras & livros antigos; das escuras, & Greco-Latinas, para o entendimento de

Autores peritos na arte, ou sciencia, em que escrevem; & das peregrinas, & muito cultas, para a imitaçam, & uso dellas no estilo levantado, poetico, ou Oratorio.

Quer a abundância de entradas lexemáticas, tradutora da riqueza lexical e semântica da língua portuguesa, quer a cópia de autoridades, mostrando a variedade dos escritores portugueses, visa enganar as nações e as pessoas, sobretudo os críticos de serviço, que ainda considerassem o português “um idioma pobre, inculto, barbaro, & casualmente formado de fragmentos da Lingoa Mourisca, & Castelhana”. Isto confirma que tanto a concepção lexicográfica como as opções técnicas e discursivas do Autor estão eivadas de um espírito apologético do vernáculo português. Mas o texto introdutório do Catálogo dos 300 autores portugueses expressamente apontados por Bluteau faz ainda referência aos “bons Autores” e aos “maos autores”, além de criticar o império das modas, numa evidente denúncia de práticas sociais e lingüísticas daquela época:

Tambem não fiz escrupulo de allegar com alguns Autores, que com algumas palavras offendem a pureza da Lingoa pureza da Lingoa Portuguesa; porque nestes taes achei termos, & vocabulos, muito proprios. Assim não há autor tam bom, em que não haja, qu condenar; assim como não há mau Autor, em que se não ache, que louvar. De huns, & outros he necessario colher, o que tem de melhor. Muito devemos á fineza, dos que se cançaram, para nos instruirem, ainda depois de mortos. Para a Posteridade mais aproveita a lhaneza de quem escreve, aindaque sem muito alinho, do que desconfiança de huns Criticos, que oppilados da sua sempre abafada erudiçam, nem bem, nem mal escreveram.

E remata da seguinte maneira:

A boa locução he como o bom parecer; este com o tempo passa, & sò nos retratos vive; & daquella só os livros sam os retratos, em que permanece. Por isso Neste Catalogo não há lugar, para os que fallam bem, & não compoem.

As “Autoridades” em vocabulários especializados

Como referido acima, o *Vocabulario Portuguez & Latino* tem a peculiaridade de incluir, no final do seu 8º volume e nos dois do “Supplemento”, pequenos vocabulários especializados. Além de manifestarem a notável erudição do Autor, estes revestem-se de um duplo valor lingüístico e historiográfico, dado constituírem, no seu conjunto, um raro e valioso inventário dos conhecimentos

disponíveis na época. Quanto às artes, ofícios e instrumentos de variados domínios da técnica e da ciência, opina que neste “genero de noticias sempre (lhe) pareceraõ mais versados os professores de Artes fabris, e mecanicas do que os homens nobres no exercicio, e ministerio de seus cargos, o officios”. Bluteau é norteado por um claro objetivo utilitário – servir os intelectuais e os “práticos” –, ao disponibilizar, de forma fácil, um abundante rol lexical e informativo que, até à data, não estava reunido em português. Ao dicionário confere Bluteau o papel de organizador do mundo objetivo e real, ao ponto de os “objectos” e o conhecimento de pouco servirem, se não estiverem organizados alfabeticamente. A esse propósito, observa o monge teatino:

Mas sem Vocabularios, para com termos significativos, e proprios discursar em todas as materias, de que servem a todas as Naçoens estas materias ? Diccionarios Historicos saõ Albattos de pessoas; Diccionarios de Linguas, ou por outro nome diccionarios verbaes saõ Alfabetos de palavras; sem palavras que podem os Autores dizer das pessoas ?

O conceito de “Diccionario Verbal” (o autor usa a expressão no plural) é esclarecido e ampliado por Bluteau nos seguintes termos:

Pelo contrario em bons Diccionarios de Linguas, ou (como já lhes chamey) Verbaes, (se achaõ todas as disciplinas com os termos, de que usaõ, alfabeticamente explanadas; apparecem descripçoens das plantas, dos animaes, dos insectos, dos Minaeraes, dos metaes, das pedras brutas, e finas, das drogas naturaes, e artificiaes; nestes Theatros da locução , e da erudicaõ fazem seu papel a Theologia moral, e Escolastica, a Jurisprudencia civil, e Canonica, a Geometria, a Geografia, Hydrografia, a Astronomia, a Gnomica, a Musica, a Optica, a Catoptrica, a Diaptrica, a Perspectiva, a Pintura, A escultura, a Architectura civil, e militar, a Statica, Tactica, a Pyrotechnica; a estas se ajuntaõ a Nautica, a Caça, a Altenaria, ou Alta volateria, a Pesca, a Armeria, a Rhetorica, e a Poesia com suas etymologias, com adagios, e termos de naçõesn do Oriente, e do Occidente tirados das Relaçõens, que ficaram de curiozos, que por terras estranhas andaraõ.

Mas o lexicógrafo também é movido pelo modelo de outros povos e línguas, em particular a França e o francês, ou não sustentasse aquele país, no século XVIII, o baluarte da produção lexicográfica europeia. É o que conclui do chamado “Vocabulário de Vocabulários”, peça de singular valor filológico e historiográfico, porquanto permite saber quais os dicionários que Bluteau conhecia, de quais dispunha ou, pelo menos, a cuja informação tinha tido acesso. Nele o monge teatino faz o rol dos

Vocabulários, Dicionários, Glossários, Thesouros, Jardins, Onomásticos, Inventários, e Índices Universais de que conseguiu deitar mão. A extensa lista demonstra que as fontes lexicográficas do autor terão sido, além dos Vocabulários Latinos, os franceses, os castelhanos e os italianos. Esta conclusão assenta no fato de serem estes os mais referidos ao longo do Prólogo da obra e aqueles que tomou como modelos. Não restam dúvidas quanto ao muito que o *Vocabulario Portuguez e Latino* deve a Furetière, como confessa Bluteau no texto preambular do “Suplemento”, tanto mais que o padre teatino envereda pela linha enciclopédica, adotada antes dele pelo lexicógrafo francês no “Dictionnaires Universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes et les termes des arts et des sciences”, publicado em 1690. Nesta obra encontrou Bluteau um modelo de eleição para o *Vocabulario Portuguez e Latino*, como se conclui do espaço concedido à variação diacrônica do léxico e à componente histórica, inclusive geográfica, cuja valorização faz do *Vocabulario* o antecedente português da Enciclopédia. Paralelamente, o objetivo de autorizar, em nome da descrição sincrônica, mesmo os termos de baixa extração, os chamados “vulgarismos” ou “plebeísmos”, demonstra que da descrição do léxico português, nos seus vários registos e níveis, não eram excluídos os termos social e estilisticamente menos polidos ou adequados em nome do decoro e da pulcritude da linguagem.

Apostila final

Situado entre a produção latino-portuguesa renascentista e a lexicografia moderna ^[17], o *Vocabulário Portuguez e Latino* de D. Rafael Bluteau confirma-se a cada nova leitura e nos vários níveis como um autêntico manancial de dados e informações de natureza lingüística, além de ser um texto indispensável na historiografia da língua portuguesa no trânsito de Seiscentos para Setecentos, como poderá concluir-se das reflexões metaligüísticas subjacentes à macro e à micro-estrutura da obra, assim como das opções feitas em matéria de concepção e técnica lexicográfica, explicitadas quer nos textos prefaciais, quer nos Suplementos, agregados ao “dicionário verbal”, a modo de complemento da informação nele contida.

Embora não possa dissociar-se das condições e do espírito da época em que foi produzido ^[18], trata-se sem dúvida de um dos mais importantes conspectos do léxico português de todos os tempos. Bluteau preparou e publicou o *Vocabulario* num contexto histórico e social, e também pessoal, que só por si permitirá explicar a dimensão e a opulência desta obra magna, não obstante ser estrangeiro: a vida

econômica do Reino, ou não tivesse sido o reinado de D. João V, a quem dedica a obra, caracterizado pela ostentação, estava cada vez mais dependente do Brasil, com a conseqüente atrofia do tecido produtivo, substituído pelo comércio ganancioso; no plano artístico, continuava a imperar o barroco, devido a fatores conjunturais a que não serão alheios o espírito inquisitorial e o peso da Igreja Católica, para já não referir o fato de a obra se situar num período pré-iluminismo, logo, de incipiente mudança das *formae mentis*. Assim se explica, por um lado, o estilo afetado de Bluteau, e, por outro, o tratamento de determinadas matérias, sobretudo as relacionadas com a renovação científica, sem prejuízo de uma componente popular, plasmada quer nas formas e expressões que exemplificam os níveis da variação lingüística, quer nos ditos e adágios apresentados pelo lexicógrafo para ilustração daquelas. Para concluir, é de sublinhar que se a singular capacidade de avaliar as formas e níveis lingüísticos coloca Bluteau num destacado lugar da história da língua, em particular da diacronia e da dinâmica lexicais, também é claro que nele tem a lexicografia portuguesa um verdadeiro patrono, situação tanto mais curiosa quanto se trata de um estrangeiro que abraçara como seu o estandarte da apologia e promoção do vernáculo português em todas as suas vertentes diassistemáticas.

[1] Cf. VERDELHO, Telmo. Portugiesisch: lexicographie (Lexicografia). *Lexicon Romanistischen Linguistik* (LRL), Tübingen, v. VI, n. 2, 1994.

[2] Cf. THIELEMANN, Werner. Língua culta – palavras antiquadas – plebeísmos. A linguagem e a sociedade portuguesa na época do Marquês de Pombal. In: *Século XVIII: século das luzes – século de Pombal*. [s. l.]: Werner Thielemann, 2001. p. 51-97.

[3] MÜHLSCHLEGEL, Ulrike. Lexicografia española y portuguesa de los siglos XVII y XVIII: las citas lexicográficas en los diccionarios de Covarrubias, Moraes Silva y de las Academias española y portuguesa. In: *Actes du XXII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes – des mots aux dictionnaires*. Tübingen: Niemeyer, 2002. p. 145.

[4] Cf. SILVA, Inocência Francisco da. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862. p. 42-45.

[5] Cf. GONÇALVES, Maria Filomena. Notas sobre as *Prosas Portuguesas* de Rafael Bluteau e a historiografia lingüística do século XVIII, *Revista de Filologia e Lingüística Portuguesa*, São Paulo, n. 5, 2002.

[6] Cf. CIDADE, Hernâni. *Lições de cultura e literaturas portuguesas*. 7. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1984. p. 39. v. 2.

[7] Cf. ALMEIDA, Justino Mendes de. Lexicógrafos da língua latina em Portugal – VII. *Revista de Guimarães*, v. 89, n. 1/2, p. 23-4, 1969.

[8] Cf. VERDELHO, Telmo. Terminologias na língua portuguesa. In: *La història dels llenguatges iberoromànics d'especilitats*. (segles XVII – XVIII). Barcelona: Antàrtida, 1998. p. 89-131.

[9] Cf. VERDELHO, Evelina. Lexicografia sinonímica portuguesa: o *Vocabulário de Synonimos, e Phrases*, de Rafael Bluteau e o *Ensaio sobre Alguns Synonymos*, do Cardeal Saraiva. *Biblos*, p. 171-221.

[10] Cf. MÜHLSCHLEGEL, op. cit.

[11] Cf. THIELEMANN, op. cit., p. 58.

[12] Cf. LÁZARO CARRETER, Fernando. *Dicionário de términos filológicos*. Madri: Gredos, 1990. p. 68.

[13] Cf. GONÇALVES, Maria Filomena. O Prólogo e o Catálogo de Autores do *Vocabulário Português e Latino*: as idéias lingüísticas de Bluteau no contexto da historiografia da língua portuguesa. *Estudos Diacrônicos do Português*, Araraquara, n. 7, 2002.

[14] Cf. PIRES, Lucília Gonçalves. Prólogo e antiprólogo na época barroca. In: *Para uma história das ideias literárias em Portugal*. Lisboa: [s. e.], 1980. p. 31-57.

Cf. GONÇALVES, op. cit.

[15] Cf. HOEPNER, Lutz. Iluminismo na lexicografia portuguesa (do descobrimento do Brasil ao *Vocabulário* de Bluteau). In: *Século XVIII: século das luzes – século de Pombal*. [s. l.]: Werner Thielemann, 2001. p. 143-69.

[16] Cf. MARQUILHAS, Rita. Rafael Bluteau e a ortografia no século XVIII. Caminhos do português. Exposição comemorativa do Ano Europeu das Línguas. Lisboa, 2002. CATÁLOGO.

[17] Cf. VERDELHO, op. cit.

[18] Cf. MARQUILHAS, op. cit. p. 113-4.

Mestiçagens em português: heterologias, heteronímias e antropofagias

Maria Helena Varela
Universidade de Évora

Numa obra recente (Paris:Pauvert,2001), intitulada *Métissages: de Arcimboldo à Zombi*, François Laplantine e Alexis Nouss propõem-nos o embrião do que seria uma filosofia da cultura mestiça. Desafiando os cânones da lógica e da epistemologia clássicas na subversão ontológica de categorias e princípios, a filosofia mestiça é a filosofia da diferença como matriz das diferenças, avessa tanto às fusões estabilizadoras e uniformizações indiferenciantes, quanto às explosões fractais do particular e à exacerbação do fragmentário. Declinadas como um dicionário escrito a quatro ou a mais mãos, *Métissages* aponta o devir-outro de um pensamento rizomático, bifurcante, em que o leitor, nunca salvo, é também obrigado a participar ^[1], porquanto, inacabado como o próprio processo mestiço, neste livro dicionário há sempre lugar para novas entradas. A sua fecundidade é a sua mobilidade.

Para surpresa nossa, mas certamente não por acaso, no livro dicionário de François Laplantine e Alexis Nouss, as mestiçagens aparecem-nos essencialmente dobradas, declinadas em português, como se, aquém e além dos trópicos, da heteronímia pessoana às dobras cinematográficas de Manuel de Oliveira, da antropofagia de Oswald de Andrade às travessias lingüísticas de Guimarães Rosa, se privilegiasse um pensamento medularmente *héteros*, mestiço, ao qual, já em 1995, chamamos de *heterologos*. Esta expressão ^[2] pretende ressaltar que, mais do que razão outra, diferente (*héteros*), o *heterologos* em língua portuguesa define-se *eksistencialmente* como *razão das diferenças*, aberta à infinita diversidade e pluralidade do real, estando este tipo de razão, de certo modo, presente em todas as partes do mundo que falam português, particularmente no Brasil. Assim, “contra a pureza do *logos* unívoco predominante no Ocidente desde a Grécia, que apaga a diferença e a multiplicidade sob a capa cinzenta da razão pura, da identidade e imutabilidade, o espírito lusitano parte para a descoberta da inesgotável variedade dos seres, seja no espaço geográfico, seja no antropológico, no social e no cultural” ^[3]. De fato, Portugal é o mergulho vertiginoso na distância; a busca e o nomadismo sem fim nem

ponto de chegada. *Navegar é preciso, viver não é preciso*. A aventura portuguesa é tecida de errância, interacção com o oposto e com o diverso, mestiçagem e metamorfose radicais.

Pensamento preposicional, como diria Michel Serres, do **com** versus o **contra**, do **e** versus o **ou**, simbolizado na lógica de um **talvez** sutil e errante, a mestiçagem seria a arte de religar o disjunto, de criar flexões e inflexões, de dobrar infinitamente o informe. Um pensamento a viés e ziguezagueante, o percurso de navegantes compulsivos, nômades em *full time*, mais próximo da sinuosidade abissal do tempo do que da linearidade da *ratio* espacializante. Por isso mesmo, como ressalta Laplantine no prefácio da obra, a mestiçagem é um conceito mais elíptico do que enfático, mais enigmático do que transparente ^[4], tecido de deslizamentos, dobras e metáforas, numa gênese sem teleologia. Medularmente impura, a mestiçagem é o que escapa à estabilidade e à substancialização, por isso mesmo, o pensamento dum informe que não é o contrário da forma, duma não consciência, que não é o contrário da consciência. Pensamento do movimento e das mutações, das tensões e oscilações, dos processos e passagens, é mais ritmicidade do que reconciliação, mais polifonia do que univocidade, pressupondo sempre uma pluralidade de centros e de perspectivas sobrepostas, de intersecções e de bifurcações. É difícil traçar uma epistemologia da mestiçagem ^[5], porquanto o seu pensamento transcategorial, e por isso mesmo não classificatório, é refractário tanto às tipologias como às topologias, tanto às lógicas binárias excludentes, quantos às reconciliações dialéticas.

Pensamento vibratório, é o pensamento de um *entre dois* sem qualquer *Aufhebung*, evocando ora as terceiras margens líquidas de Guimarães Rosa, ora os jardins de veredas que se bifurcam de Borges, em que o **ou****ou** se transmuta na paradoxia de um **e ou nem**, por isso mesmo solidário de uma ontologia dos fluxos, de uma epistemologia das traduções, de uma lógica de afetos e perceptos, cujo processo de conceptualização está sempre em trânsito, completamente impensadas na filosofia clássica. Contra a fusão, a posse, o gozo do outro como totalidade indiferenciada, as figuras **entre** como a serpente de plumas - Quetzal - ou Dona Flor e seus dois maridos, não por acaso latino-americanas, remetem para a hibridação mestiça no jogo dos conflitos e encontros sem sedentarização possível.

Conjunctio da disjunctio, paradoxia além conceito, a mestiçagem “não é nem trajecto nem trajectória” mas “o ponto de encontro do que vem do Oriente e do Ocidente, da África e da

Europa, da Europa e da América”^[6], um pensamento da troca e da partilha, do movimento e da relação. De tal modo que, as sinuosidades ziguezagueantes do pensar mestiço remetem constantemente às dobras e redobras do pensamento barroco, no sentido deleuziano/leibniziano^[7], o mesmo que levaria o catalão Eugène D’Ors a designá-lo de um lusismo, e assim distinguir a exuberância expressiva de dobrar tudo de todas as maneiras, característica do mundo lusíada, da pureza e medida do *logos* ático cuja simplificação conceptual consistiria em dobrar de uma só maneira. Tecida de curvaturas e vibrações, de união e separação, a dobra barroca antecipa os percursos sinuosos da mestiçagem, do barroco mineiro às construções riemannianas de Brasília, do engenho de Vieira à sutileza do jeitinho brasileiro. Não é por acaso, como lembra Alexis Nouss^[8], que o pensamento barroco foi o dos grandes momentos da mestiçagem biológica e colonial. No informe da forma infinitamente dobrada, a linha do barroco é a linha do Oriente, o jogo do vazio e do pleno, da ritmicidade do tempo *versus* as fixações espaciais. A sua monadologia, como diria Deleuze^[9], mais não é do que uma nomadologia.

Desta feita, o *polemos* conflitual de um pensar mestiço, ou talvez melhor, de um devir mestiço do pensamento, será sempre avesso ao racional total de um *logos* triunfante, característico das metafísicas onto-teológicas do Ocidente. Razão menor, impura, híbrida, diferente, o *heterologos* mestiço é essencialmente lúdico, duma seriedade colorida e duma leveza dançante, oposto à gravidade da razão cinzenta, unidimensional e abstrata. Daí a ludicidade do pensar sentiente brasileira, o pensamento mais paradigmático das mestiçagens, segundo Laplantine, senão mesmo a secundarização do pensamento português ao qual sempre se recusou e recusa ainda a dignidade de filosofia. Aquém de todas as *archés* e de todos os *telos*, de todas as fundações e teleologias, a mestiçagem é um pensamento acontecimental, vibração permanente do fora à superfície, o líquido navegar dos que, por mais cumpridos, como Pessoa-Portugal, se sentem *eksistencialmente* sempre por cumprir.

Pensamento que perturba a quietude, proibindo o repouso numa essência definida, o enraizamento no em casa, a filosofia da mestiçagem é uma filosofia do *des-locamento*. Condenando o eu a uma expatriação radical, torna-o consciente de que nenhuma raiz o define mas unicamente o movimento para o outro. Sujeito que tem o outro na sua pele, como diria

Levinas^[10], o nômade mestiço é um peregrino do fora, passageiro da Terra mais do que habitante de territorialidades, Ulisses pós-moderno de Ítacas sempre a haver no devir povo de um povo que falta. Talvez porque, mais intensivo do que extensivo, o nomadismo mestiço é ontológico, fuga de todas as territorialidades categoriais, no cruzamento sem fusão de todas elas, até ao paradoxo do trânsito na imobilidade como Pessoa-Campos para quem a melhor forma de viajar é sentir tudo de todas as maneiras. Por isso mesmo, os fios que tecem a mestiçagem nunca poderão apresentar-se sob o signo de qualquer lirismo redentor. Mais preposição do que posição, a mestiçagem é o pensamento duma alteridade radical, duma negatividade pulsional sem a dupla negação da dialética hegeliana,

Passagem do monádico ao nomádico, do fechamento do ser ao horizonte do devir, a mestiçagem “é a via estreita para um novo humanismo, um humanismo do outro homem, à Levinas^[11], em que a ética precede a ontologia e a heteronomia a autonomia, uma vez que só sou eu porque sou *para o outro*”^[12]. Desta feita, uma comunidade mestiça terá sempre de ser pensada como Blanchot ou Nancy^[13], *inavouable* ou *désœuvrée*, “não traçada por ligações e limites duma sociabilidade mas aberta à infinitude da alteridade”^[14], o que implica passar da globalização à mundialização, transformar o universal abstracto do economicismo, no universal concreto do mundo. “Ser homem”, concluirá Laplantine, “é transformar o globo no mundo. Reconhecer o mundo como mestiço e a mestiçagem como um mundo”^[15].

Não global mas mundial, o pensamento mestiço não suporta a descoloração nem a desritmização do mundo. Policromático e polifônico, arlequinal, como diria Mário de Andrade, opõe-se às universalização por estabilização, propondo uma nova concepção de totalidade, menos categoria do que idéia, no sentido kantiano. Pensamento não do ser mas do poder ser, não do todo mas do quase todo, ao universal indiferente, reificante, contrapõe um universal mestiço, dissonante; à totalidade sistemática, homogeneizante, uma totalidade aberta, aporética. Permanentemente aberto às múltiplas maneiras de dobrar, o universal singular da mestiçagem reclama uma universalidade por variação, não por purificação^[16], uma totalidade mais

ontológica do que ôntica, a totalidade do tempo *versus* a totalização espacial do *partes extra partes*. Espécie de empirismo superior ou transcendental, como diria Deleuze, a filosofia da mestiçagem é a filosofia deste espaço aberto e complexo em que vivemos, do tornar-se sempre outro de um mundo de identificações flutuantes, cuja alteridade não pode mais fechar-se na caverna platônica, uma vez que a heterogeneidade e a mudança fazem parte dele. É a perda de todos os centros, do mundo e de nós mesmo, no rasto de um pensamento vibratório, sem começo nem fim.

Por isso mesmo, o humanismo mestiço não é um pensamento utópico, não pactua com tropicalismos nem idealismos poéticos. Para além do colorido e do vibrátil, do lúdico e do dançante, comporta sempre a sua *part maudite*, porquanto a experiência do estrangeiramento mestiço é a própria experiência do fora, com seus mares sem fim e histórias trágico-marítimas, implicando vida e morte, negatividade e ausência. Pensamento à beira mar e à beira mágoa, cresce nos interstícios do humano e do inumano, do abissal e do auroral. Não há mestiçagem seletiva. Toda a experiência da heterologia, entendida como experiência do radicalmente outro, é também como diria Bataille, a do repulsivamente outro, incluindo-se a escatologia na heterologia. Canção à beira mar e à beira mágoa, espécie de canto-grito do vaivém oceânico, nada melhor do que o fado português para exprimir a ritmologia desta dissonância ^[17].

Ao destacarmos o pensamento português como *heterologos*, desde logo o crucificamos a uma alteridade impensável na integridade do conceito, condenando no mesmo ato a própria portugalidade à errância e à vulnerabilidade de um outrar-se infinito. *Logos poiético*, o *héteros* na sua versatilidade e variedade múltipla, é a nomadização plena dos portos por achar, por isso mesmo característico duma identidade sempre em vias de, e de uma filosofia naturalmente débil, sintomáticas de uma ontologia nas bordos do *quase*, à maneira de Mário de Sá Carneiro. Não diz Pessoa que em prosa é mais difícil se outrar? Não escreve Caeiro a prosa dos seus versos, o filosofema a haver do poema inconjuncto, do seu/nosso devir outro na errância de nós mesmos? Jamais se transformando em saber, o *logos* da heterologia permanece linguagem, um dizer *poiético* sempre além da fixação conceptual, o dizer da disjunção conjunta no jogo da paradoxia e do mistério que inspirou os nossos autores, de Pessoa a Marinho.

Nas bordas finistéricas do Ocidente, a cultura portuguesa é uma cultura trabalhada pelo fora, pela Distância abissal do mar. Por isso mesmo, a nossa identidade sempre se entreteceu do encontro com o outro, no encontro do Norte e do Sul, do Oriente e do Ocidente, do Mediterrâneo e do Atlântico. Sucessivamente ocupado por celtas, romanos visigodos, judeus, árabes, entre outros, “Portugal é de todos os países da Europa aquele onde as misturas de populações e de culturas foram mais fortes, sendo neste extremo sul da costa europeia do Atlântico que começa a tomar forma o que viria a ser uma das maiores epopéias mestiças do Novo Mundo”, lembra Laplantine ^[18]. Cultura entre o dentro e o fora, a terra e o mar, a realidade e a ficção, Portugal nunca se sente tão português senão quando se identifica com o outro, correndo o risco de despersonalização total na desmultiplicação heteronímica da sua identidade.

Esta capacidade de tudo receber e assimilar, fará de uma cidade como Lisboa, também ela descrita por Laplantine ^[19] como cruzamento de culturas, raças e temporalidades, uma cidade antropofágica, muito antes de São Paulo na Semana de 22. Lançada no estuário do Tejo, o rio através do qual se vai para o mundo, como diria Alberto Caeiro, evocando o nada que é tudo do mito na errância ulisseica da sua fundação, Lisboa é o paradigma de uma universalidade mestiça, marinheira. Cidade-estuário com os olhos fixos no mar, cidade sem identidade, no sentido de uma substancialidade definida, Lisboa mistura séculos de cultura, recriando-se nas suas dissonâncias entre as glórias do passado e o sonho marinheiro da glória.

Numa cultura antropofágica *avant la lettre*, o mar é simultaneamente *Heimlich/Unheimlich*, o lago e o abismo, o familiar e a lonjura, um absolutamente Outro que, paradoxalmente, faz parte de nós mesmos. Mais próximo da Lei do que do ser, o mar é o abissal duma ausência eternamente presente, a intimidade da Distância, talvez porque menos gregos que judaicos, ou provavelmente já a mestiçagem de ambos, como destacaria Pascoaes, vislumbramos na saudade a paradoxia que melhor mostra o enigma do que o diz. A escuta saudosa dos mares não é o *theorein* grego, o ver do intelecto que esgota e conseqüentemente esquece o Outro, mas um pensar *poiético* do Outro na variação transfinita do mar sem fim português. Para uma terra que conserva nas dobras do seu saber a figura do estrangeiro, a voz do outro será sempre a duma verdade *poiética*, uma arte da escuta.

Possessio maris mais do que conquista, “a colonização portuguesa”, lembra Laplantine [20], “não foi como para as outras metrópoles européias uma empresa de franca colonização, porquanto sempre comportou uma parte de ficção, ou mais exactamente de entre-dois, misturando a realidade colonial e o imaginário da colónia”. Não será por acaso que Roberto Da Matta, Sérgio Buarque da Holanda e em certa medida Jaime Cortesão, acentuarão o caráter de feitorização da colonização litorânea portuguesa no Brasil *versus* a conquista espanhola e a fundação inglesa. Todavia, a propensão para a exterioridade e conseqüente interseção com o outro, não excluiu, em certos momentos da história portuguesa, a presença inversa da homogeneização e da exclusão, da Inquisição ao Estado Novo, temática que, por mais contundente, não nos compete agora analisar.

Portugal, dirá ainda Laplantine, aponta para uma nova filosofia da universalidade mestiça, uma universalidade do singular, lamentavelmente não teorizada pela filosofia portuguesa a haver, porque naturalmente à espera de outros livros dicionários como este. Talvez porque, o sentido de Portugal decorre mais da sua posição ontológica do que de teorizações epistêmicas. Teixeira de Pascoaes é o primeiro a falar de uma *ontologia do ser português* e Fernando Pessoa, ainda que de um jeito mais implícito que explícito, também procurará traçá-la de acordo com a sua circunstância.

Terra marítima, a orla vã de terra portuguesa é carência ôntica de ser. Especialmente situado entre Castela e o mar, o *on* lusitano tornar-se-á uma *possessio maris*, a voz da terra ansiando pelo mar, como dizia o poeta. Nas bordas do Ocidente logocêntrico, operando, precisamente, nas brechas e aberturas da domesticidade européia, a nossa posição finistérica abre-se à passagem, ao deixar ser do outro e, subterraneamente, ao outrar-se com ele. Precária no seu *on* geográfico, a ontologia portuguesa está condenada a um *ser-entre*, sendo Fernando Pessoa, o primeiro a esboçar essa ontologia de um ser heteronimizado. Sedentarizar no micro *on* do Velho do Restelo, ou apostar na ontologia das passagens, parece-nos ser ainda hoje o drama de um Portugal que, encapsulado na Europa, continua atado às navegações como a postes. Contra a existência sedentária dos possuidores da terra, o *ek-sistir* nomádico dos mares é um navegar infinito. *Navegar é preciso....*

No caldo étnico da nossa identidade mestiça, tecido de impurezas, contaminações, e disseminações, somos celtas, gregos, latinos, árabes, judeus e muito mais, as dobras múltiplas

duma identidade flutuante. A nossa miscigenação poligenesiaca, heteronímica, o nosso saber de experiência feito à Camões, característico de um *cogito* de navegantes, foi mais *Zuhandenheit* de experimentadores, ensaísmo de viajantes, do que *Vorhandenheit* de catalogadores transcendentais da objetualidade do mundo. A viagem é tarefa de ensaios e erros, de tentativas e tentações mais do que de tratados, sendo o ensaio um gênero mestiço por excelência. Como diria Levinas, “o navegador que utiliza o mar e o vento domina estes elementos mas nem por isso os transforma em coisas. Conteúdo sem forma, o elemento não tem formas que o contenham, desdobrando-se na sua própria profundidade inconvertível em largura ou comprimento. Não é abordável. A relação adequada à sua indeterminação descobre-se precisamente como meio: mergulhamos nele.

Nada acaba, nada começa”^[21].

Desta feita, a *ratio reddendae* da modernidade é já para nós imprevisibilidade e incerteza, imaginação e tempo, *métis* mais do que *logos*, engenho e arte mais do que *ratio* fundacional. Adversários da presença perfeita, saudosos da nossa própria ausência, aceitamos o desafio da impossibilidade dos mundos, numa altura em que a compossibilidade era norma lógica e teológica, a nossa diversidade mais não sendo do que o excesso do outro sobre as nossas próprias projeções, uma idéia criacionista no sentido leonardino, uma superabundância. A alteridade dos mares é a de um outrem que não faz número comigo, o estrangeiramento absoluto que perturba o em casa, uma distância em profundidade refratária a todas as categorias.

Menos *logos* do que *métis*, menos claro e distinto do que mestiço, o nosso pensar anfíbio, apelando a Ulisses mais do que a Sócrates ou Descartes, reclama a fluidez das águas, a metamorfose do informe. A Grécia não teorizou a *métis*, ainda que os mitos gregos a coloquem em cena. Refratária ao modelo e à medida, escapa à estabilização identitária do *theorein*. Só os sofistas abrem a filosofia aos recursos da *métis*, por isso mesmo encurralados por Platão. A *métis* tem por campo o mundo movente do múltiplo e do ambíguo, sendo por isso mesmo flexível e polimorfa em constante mutação. A lógica da *métis* é uma lógica das águas, daquilo que não tendo forma se com-forma e trans-forma. A forma das águas está sempre no outro em que se escoa, no *héteros* que a define. “O líquido manifesta a sua liquidez, as suas qualidades sem suporte, os seus adjectivos sem substantivo”^[22] na errância infinita do navegador. “Ao mesmo tempo que se apresenta como o avesso do ser, no vago da sua indeterminação, oferece-nos uma

íntima familiaridade, a fruição das entranhas do ser”^[23]. Filha das ninfas aquáticas, a *métis* é a metaforização de um devir mestiço, associando-se aos navegantes de mares e rios, como Pessoa e Guimarães Rosa, aos passageiros do tempo.

Na lonjura do nosso sonhar marinheiro, crucificado nas navegações, os nossos pensadores híbridos, mistos de filósofos e de poetas, quando não profetas como Pascoaes, ainda que mais um *nabi* hebreu do que um *mantis* grego, são os heterônimos de um ser líquido. Um ser em pedaços repartido, cujo unívoco liame é a voz sem boca de um dionisíaco mar sem fim, por isso mesmo contraposto ao lago apolíneo e com fim de gregos e romanos, como destacará Pessoa em *Mensagem*. Um mar *Ereignis*, um acontecer do mar que simultaneamente nos traça e traga, nos traceja e apaga destinos e esperas. Um mar saudade no entardecer auroral dos nossos ofídicos percursos.

Desta feita, na circum-navegação da verdade, a nossa *alethéia* saudosa não é mera etapa histórica no pensamento ocidental, mas uma *A-lethéia* que transborda do Ocidente, porquanto o seu finistérico estar lhe permite visionar todo o processo. Assim descreve Pessoa em *Mensagem* a rostidade vaga de Portugal, fitando com olhar esfíngico e fatal o Ocidente futuro do passado. A saudade é o próprio processo *aletheico*, *A-lethéia* mais do que qualquer *aletheia*. Nenhuma linguagem histórica a pensa ou diz. Aquém de todos os começos, projeta-nos a um dar mais abissal, sem nome nem conceito, uma *aletheia* sem *veritas* que o sem fundo dos mares apenas murmura. Em Pascoaes, a saudade, mais originária que o *logos* grego, é a voz desterritorializada do ser que fenece nas coisas. Em Pessoa, é a voz da terra ansiando pelo mar.

Para um povo cúmplice dos mares, a cisma saudosa deixa o ser habitar a sua misteriosa ausência. Escuta e canto, poema e fado, roça o *héteros* mais extremo do seu acontecer. Dinamizada por esse imemorial que a abre pluralizando-a, a memória nunca se apresenta plenamente cumprida em qualquer presente, permanecendo como saudade do futuro, memória prospectiva de um por-vir. Não nostalgia do passado, mas tensão passado/futuro, promessa de um velho/novo. Experiência do tempo jamais fixado, do mar jamais estabilizado, do mundo jamais objetualizado, a saudade é a experiência imemorial do fora, o Círculo do Outro, já referido por Platão no *Timeu*, característica de uma identidade traçada no alhures de si, no *largar por aí fora*, *indefinidamente*, como diria Álvaro de Campos.

O nômade dos mares é um peregrino do fora. O seu movimento de vaivém permanente faz dele um paradigma da mestiçagem. Por isso mesmo, a viagem da portugalidade é transulisseica, busca de Ítacas definitivamente perdidas, porque sempre desterritorializadas no abissal do Oceano, ainda que algumas vezes reterritorializadas no espectro do *mythos*. O mar é o nosso *Umwelt*. Não se está apenas no mar, devem-se com ele, de tal sorte que o devir marítimo da terra se confunde com o devir marinho de um povo, podendo mesmo dizer-se que, para o português, a nomadologia é a sua condição ontológica. O mar é o outro do nosso ser em errância, verdadeiro ultra-ser de uma ontologia em falta, apelando a um tempo paradoxal, fora dos gonzos, o tempo contra o tempo do *Marinheiro* pessoano.

Contra o mal universal das totalidades estáveis, a identidade do real e do racional, o universal nômade da portugalidade é um universal mestiço. Jamais se reabsorvendo na figura do mesmo, a existência do outro é a variação transfinita do Outro absoluto do mar. O preço deste estrangeiramento *in extremis* é o de uma fragilidade sempre ameaçada pelo fora, por mais que tente reforçar-se com o cimento do identitário; o risco permanente de dessubjetivação dos que vivem a ausência mais do que a presença, o mar e a saudade, mais do que a terra e as suas evidências. Daí os nossos percursos ofídicos mais extáticos do que estáticos, sempre entre dois, porque sempre em errância, como se o outro que nos fragiliza e indecidibiliza, nos tornasse sempre mais novos e mais velhos do que nós próprios, porque infinitamente finitos. Fomos, somos esse outro cabo geográfico e mental, a ponta finistérica do mesmo, paradoxalmente um limite e um limiar. O mar é a linha de força inscrita no sem fundo da nossa identidade, abrindo-a abissalmente ao acolhimento do outro e à sua própria *poiesis*. Apesar do nosso providencialismo histórico, do povo-milagre que fomos e ainda, de certo modo, nos julgamos ser, o nosso acontecer cósmico vem-nos do acontecer do mar, esse *Abgrund* intempestivo que nos ata ao leme da *eksistência*, fundando sem fundar. Aí se tece o pensar-sentir de um *heterologos poiético*, radicalmente assistemático, um *cogito* impuro, proliferante, navegante.

Poeta filosofante da intimidade do fora, dum dentro que se constitui como um dobrar do fora ^[24], ninguém melhor do que Pessoa para exprimir o devir heteronímico da portugalidade e

de si mesmo, não sendo por acaso que a obra de François Laplantine e Alexis Nouss lhe dará particular realce ^[25]. Já o filósofo Alain Badiou, havia reconhecido a obra pessoana, constatando a falta de filosofemas capazes de pensar a sua poesia ^[26]. “Porque se trata de um dos poetas decisivos deste século”, dirá, “devemos procurar pensá-lo como condição possível da filosofia” ^[27].

Nômade sem viagem, explorador de infinitos subterrâneos, o seu nomadismo ontológico é o dos mais sedentários. O trânsito na imobilidade dos que ficam crucificados nas navegações, sonhando os sonhos alheios como na peça *O Marinheiro*, passageiros de um fora abissal intimizado. Pessoa é um *nós mobile* nos antípodas de qualquer *eu* cartesiano ^[28]. O viajante das sensações próprias e alheias, das próprias como alheias e das alheias como próprias, radicalizando o *je est un autre* de Rimbaud. “Atravessa todos os ismos do Sena que aclimata ao estuário do Tejo, fabricando outros como o sensacionismo, o paulismo e o interseccionismo” ^[29]. Poucos escritores levaram o processo de heterogeneidade mestiça ao extremo duma heterologia radical.

Pessoa/Portugal é o fora absoluto de si mesmo. A sua falta de ser é o seu excesso de poder ser todo o mundo e ninguém. “O bom português é várias pessoas”, dirá, “nunca me sentindo tão portuguesmente eu, senão como quando me sinto diferente de mim – Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Fernando Pessoa, e quantos mais havidos ou por haver” ^[30]. Forma radical de estranhamento, “a heteronímia é a via estreita da mestiçagem” ^[31], e, por isso mesmo, um universo vibratório, múltiplo e instável, em que as tensões se multiplicam sem conciliação. Desafiando todas as lógicas binárias e dialéticas, desfiando metáforas, oxímoros e paradoxos, o processo heteronímico é o de um pensamento singularmente heterológico. ^[32]

Contra as simultaneidades da pseudonímia, a sucessividade heteronímica é o nomadismo mental dos viajantes intensivos. E, todavia, Pessoa não é um anônimo sem nome, porquanto

mesmo o ninguém do ortônimo é um vazio pleno - todo o mundo -, ele próprio se confundindo com as suas dobras, sendo mesmo a mais complexa, um novelo enrolado para dentro. Desta falta se desdobra o poeta em poetas, desta carência ôntica se sonham e desvelam mundos, sendo sobre o vazio da identidade de Pessoa/Portugal que o edifício vertiginoso da heteronímia se distende na ontologia líquida de um quinto império sem *imperium*, o insubstancial substante de uma língua sem cessar ex-patriada, heteronimizada, e sempre já reterritorializante, a pátria móvel dos que a falam e recriam.

O universo pessoano é o de uma autonomia sem autoctonia, um universo relacional, expresso no inconjunto *topos* literário que é Caeiro, partes sem todo. O mistério da proliferação heteronímica é o desta totalidade mestiça, composta de singularidades rizomáticas, bifurcantes, onde não há mais centro nem autor, apenas a rostidade vazia de Pessoa, ele próprio o outro ^[33].

Mais do que o livro mallarmiano Pessoa é uma literatura, sendo o paganismo transcendental ^[34], menos a marca de um politeísmo absoluto, do que o outrar-se de uma filosofia *poiética*, num sentir tudo de todas as maneiras irreconciliável. Verdadeira totalidade sem totalidade, a heteronímia é o movimento rítmico de formas em aberto, o plano de imanência em que as figuras estéticas são já, inextricavelmente, personagens conceptuais, e, por isso mesmo, muito mais do que uma simples composição literária. Por isso Alberto Caeiro, escreve a prosa dos seus versos, a filosofia a haver da sua *poiesis*.

Pessoa pertence à categoria dos “meio” filósofos, como dirá Deleuze ^[35], que são também muito mais que filósofos, sem serem contudo sábios”. Homens bifurcantes entre poesia e filosofia, géneros híbridos, *triton genos*. Não apagam a diferença, não a superam, mas dizem o seu devir no atletismo contorcionista dum pensar sentiente. Há neles um devir sentiente do pensamento no devir pensante da emoção, à Ricardo Reis. Acrobatas do vazio no seu esforço pleno. Poeta desterritorializado, desenraizado, viaja sem cessar na disseminação de si a si, reterritorializando-se numa língua, ela própria sempre já desterritorializada, pátria líquida de quantos a falam e recriam. O milagre luso é esta *possessio maris* como fractalização no mundo,

esta exuberância barroca de dobrar tudo de todas as maneiras, radicalmente distinta da medida e da pureza dos gregos. Como se, na mesma coordenada, Atenas e Lisboa, a Grécia e Portugal fossem duas periferias européias arquetípicas ^[36], semelhantes no espírito de lugar mas opostas nos seus paradigmas culturais: o *logos* ático e o *heterologos* barroco; como se, entre o mar com fim e o mar sem fim, o Mediterrâneo e o Atlântico, houvesse toda uma distância mais *poiética* do que lógica.

Por isso o Mestre de Pessoa, ele próprio um criador criado, é o rosto de uma humanidade genérica, de um povo por cumprir. Espécie de homem sem qualidades, é o fora absoluto de Pessoa, a sua virtualidade plena. Caeiro é o que perde, o que desembrolha, o que desinterpreta, o que raspa a tinta dos conceitos. Escreve a prosa dos seus versos na perda de todos os predicados, de todas as pátrias, de todos os nomes, na desertificação de todos os afetos e plenificação de todas as sensações. “Argonauta das sensações verdadeiras”, na não verdade da sua verdade ressoa o vazio pleno do ser, a fidelidade ao puro acontecer. Alteridade indócil, nômade permanente, Caeiro é a eterna criança, a *(an)arquía* de *Aion* na pura inocência do devir, porquanto o mestre de Pessoa, como diria Angelus Silesius, é porque mas sem porquê.

Entendida como *Weltanschauung* da portugalidade e do poeta, a viagem é o sintoma da identidade fluida de ambos. De uma infinidade marítima, não duma finitude territorial. O infinito do mar à escala humana, étnica, ontológica. Todavia, ex-patriado no fora, desterritorializado nos mares, perdidos todos os territórios, Pessoa-Portugal não escapam às tentativas míticas, saudosistas e sebastianistas de reterritorialização. Território sem território, o *not to be* do *mythos* tornou-se, em alguns momentos da nossa história, uma obsidiologia. De Alcácer ao Ultimatum, as névoas duma espectrologia não deixarão de toldar a nossa ontologia em errância ^[37]. Encalhado às portas da Europa, o navio nação que fomos transforma-se num coro de veladoras do sonho marinho de outrora. É o drama em gente das gentes sem mar, de um Portugal sonâmbulo, reterritorializado num passado petrificado, verdadeiro naufrágio de costas para o Oceano. Na consciência líquida do sonho, o Portugal marinho é o sonho de um outro sonhador que é já um sonho. Um sonambulismo do mar.

Desta dinâmica heterológica, desta heteronímia diferente se entreteceu o mais singular das mestiçagens em português, o devir tudo de todas as maneiras no cenário barroco brasileiro, onde a natureza e a cultura parecem conspirar juntas para criar uma sociedade rítmica, policromática, vibrátil. O Brasil é um universal concreto, a totalidade aberta e esfarrapada de todas as singularidades e vibrações à flor da pele. O universal em errância de um povo que falta, de heróis sem consciência, do malandro e do jeitinho, como destacará Laplantine ^[38]. Verdadeira totalidade heteronímica porque antropofagia de todas as alteridades havidas e a haver, o Brasil é o desafio ao projecto ocidental cansado, apontando o outro início, nem grego nem de todo não grego, nem cristão nem de todo pagão, porque *Khôra* de todas as dobras e variações, *energeia* aquém *ousia*. Estranho contexto onde se fala ainda uma língua superficialmente neolatina, onde se aceita o vago dos dogmas cristãos, mas se dança afro, se pensa índio, se sente pagão, se vive, português, francês, japonês, libanês, russo e tudo o mais, sobremaneira expresso numa língua sensacionista debaixo da qual pulsam inúmeras outras línguas, *Lebensform* de um povo travessia.

Contra o pragmatismo sofisticado dos americanos ricos do norte, o Brasil inventa o seu pragmatismo lúdico, afetivo. Um pragmatismo sem consciência, o jogo na sua expressividade *poiética*, ontológica, sobremaneira analisado por Flusser o filósofo checo que aí permaneceu por cerca de trinta anos. Daí um cristianismo híbrido, profundo e superficial, mais ctónico do que ortodoxo, os devires pagãos do cristianismo brasileiro, o devir macumba da promessa, o devir santo do sagrado dos orixás e o devir sagrado do mais santo dos santos. “Os processos brasileiros ocorrem à margem da história, da consciência e dos próprios brasileiros” ^[39], dirá aquele autor, porquanto, menos substância do que processo, o brasileiro é obra da *poiesis*, e por isso mesmo, travessia, mistura e metamorfose. Será sobretudo Guimarães Rosa quem melhor entenderá o sentido ôntico-ontológico deste *in fieri* em terceira margem, apropriando-se dele na sua ontologia *poiética* da língua.

Equivalente da heteronímia pessoana, a antropofagia é, de certo modo, o *ex libris* de uma brasilidade mestiça. Ainda que originária do *Manifesto antropofágico* de 1928, a antropofagia oswaldina é extensiva a todo o processo mestiço no Brasil, podendo dizer-se que a linguagem

rosiana é uma variação linguística-poiética impar deste processo. O manifesto de Oswald de Andrade, prolongando e radicalizando a revolução cultural da Semana de 22, mais do que a reivindicação da tupinidade, é a reivindicação do canibalismo índio como processo cultural identitário do Brasil. Contra o indianismo simbólico, de Alencar, contra o bom selvagem de Rousseau, Oswald de Andrade cria a figura do bárbaro tecnicizado, um mau selvagem. A antropofagia ritualiza a devoração do colonizador e do estrangeiro para se apropriar da sua força. Ritual endógeno de devoração do exógeno, a metáfora da antropofagia é a metáfora de um Brasil mestiço, sendo *Macunaíma* de Mário de Andrade a figura mais expressiva desta ritualização. Anti-herói que esqueceu a consciência nos ramos duma árvore, Macunaíma é a consciência intencional transfinita do Brasil, a intencionalidade operante de todos os devires. Na carnavalização/canibalização do colonizador/estrangeiro, no tremor da sua identidade eleática, o *tupi or not tupi* da brasilidade antropofágica desafia o *to be or not to be* do Ocidente hamletiano, na afirmação conjunta do ser e do não ser do seu devir mutante.

Autêntica *gourmandise de l'autre* ^[40], como sugere Laplantine, a antropofagia não é um movimento niilista mas essencialmente criativo, preocupada com a construção cultural da nação através da assimilação transformadora do outro. Apropriando, expropriando e disseminando os valores do antigo colonizador e de todas as culturas em geral, o Brasil não é nem destrutivo nem passivo. Nutrindo-se do outro, transforma-o e recria-o, sendo no **como** desta transformação que reside a sua *poiesis* mais original: a devoração do outro, dos outros, para torná-los carne e sangue brasileiro, sendo este processo evidente nos ecletismos filosóficos e em todas as formas culturais *lato sensu*. Flusser apontará como exemplos, Guimarães Rosa e Villa Lobos, “o primeiro pondo na boca de um caboclo reflexões sobre Plotino, Heidegger e Camus, numa visão kafkiana do mundo, e o segundo misturando estruturas bachianas, harmonias schoenbergianas, melodia portuguesa e ritmos africanos” ^[41]. Palco da semana de 22, São Paulo é a metonímia deste Brasil antropofágico, devorando todos os estrangeiros que aí chegam, ainda que a ácida ironia de alguns, como Flusser e nós próprios acreditem que o Brasil insere mas não integra.

Reivindicação da devoração do próximo, a antropofagia brasileira é uma devoração xenófila não xenófoba ^[42]. O outro diferido é um outro admirado, de tal modo que, no final deste processo, jamais acabado, misturado com o outro, o mesmo também não será mais o mesmo. A antropofagia é o paradigma de uma transmutação mestiça, nem exclusivamente centrípeta nem exclusivamente centrífuga, porquanto transformando profundamente uns e outros, suspende num só ato a oposição frontal e a aceitação servil. Essencialmente lúdico, o manifesto tropicalista é um ato de carnavalização cultural, por mais paródico, crítico.

Contra a colonização puritana dos homens do norte, o cenário árido e desumano trazido pela Reforma, a antropofagia oswaldina já afirmava: “nós brasileiros, campeões da miscigenação tanto da raça como da cultura, (...) somos a utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do norte. Somos a caravela que ancorou no paraíso ou na desgraça da selva, somos a bandeira estacada na fazenda” ^[43]. Reconhecendo a herança duma colonização mestiça, iniciada nas bordas finistéricas do Ocidente, o Brasil soube canibalizar “essa religião da caravela que presidiu ao arfar das *Utopias*”. Até porque, como diria ainda Oswald de Andrade, “a arabização já tinha raciado a península,” responsável “pelo errático e imaginoso, a aventura e a fatalidade dos portugueses”, transferindo-se depois “para a roupeta inaugural de Loiola”. Concluindo: “os jesuítas são os maometanos de Cristo. Entra na sua arrancada um fogo estranho que não dissimula raízes árabes” ^[44].

Neste divisor de águas, o *otium* brasileiro, contrapondo-se ao *negotium* dos filhos da Reforma, seria para Oswald de Andrade “o maior dos bens” ^[45], legitimando-se a própria técnica como conquista do ócio. O ócio e a festa são os alvos da utopia antropofágica na vivência do homem cordial em que se transformará o bárbaro tecnicizado, afirmação paradoxal da barbárie e do progresso, oposta a todos os nativismos e indianismos românticos ^[46]. Para um povo que prefere o *otium* ao *negotium*, a fim de não morrer de verdade, como diria Nietzsche em relação à arte, o carnaval é a verdadeira festa inclusiva, em que o tabu vira totem, um fenómeno

antropofágico total. O jogo ontológico da vida e do viver, “num morder e mastigar com os dentes todos os alimentos do mundo”^[47].

O Brasil é um país vitalista, no sentido nietzschiano, que incorpora, digere, transmuta as múltiplas influências vindas de toda a parte. Terceira margem que tudo arrasta num devir cultura sempre novo, daí a designação de país de futuro de Stefan Zweig^[48]. País das múltiplas maneiras de dobrar, as curvas e contracurvas dominam da natureza à arquitetura, sendo Brasília uma adaptação riemaniana da própria natureza, a metáfora urbana do bárbaro tecnicizado oswaldino. O Brasil não existe nunca em estado puro, mas sempre em *double bind* e em paradoxia, sendo a sua aptidão natural para a *religio, conjunctio da disjunctio* sem conciliação possível. País do claro-escuro, do talvez e do jeitinho, das ambigüidades machadianas e dos sertões rosianos, aí as claridades lógicas soçobram na sensualidade lingüística e cultural, em que todo o ver teórico é sensação tátil, cinestesia.

O Brasil ensina-nos a falar por afetos, intensidades e experimentações, a fluir travessia, rio, rizoma. Movimento de fluxos descodificados, a sua identidade é um devir povo. Mais do que Portugal, está constantemente a transgredir a ordem do ser como presença e representação, não podendo estabilizar-se nas lógicas binárias. Polifônico e policromático, é refratário às universalizações por standadização, ao nivelamento da uniformidade. Contra as fixações rivais do identitário e do fusional, “nem é exclusivamente português, nem apenas indiano, nem tão pouco africano. No Brasil pode-se ser brasileiro pela nacionalidade, português pela língua, russo pela origem, francês pela educação e inglês pela religião”^[49], dirá Laplantine, de tal sorte que, sempre entre dois ou mais universos, como destacará Roberto da Matta, torna-se “um país de éticas múltipla e dúplices, onde o que está entre, o mediador, o intermediário, o moderador, terá sempre um papel fundamental”^[50]. Tecido verdadeiramente matizado, ao perspectivismo em arquipélago do *melting pot*, prefere um perspectivismo lúdico, contrapondo à fórmula americana iguais mas separados, a máxima lusófona, diferentes mas juntos.

Por isso mesmo, a brasilidade, como aliás a portugalidade, não é uma totalidade unificada, mas travessia de fluxos e energias, determinando formas ambíguas e andrógina de identidade e de

poder. O risco de devir idêntico, de fusões e conciliações, naturalmente existe, do *Grupo Anta* que sucedeu em 1927 ao movimento nacionalista *Verde Amarelo* e preconizava o poder forte dos valores brasileiros, ao lusotropicalismo de Gilberto Freyre, podendo dizer-se, porém, que é contra estas tentações que o Brasil profundo realmente *eksiste*. A mestiçagem questiona tanto o tradunionismo dos iguais mas separados, quanto a miscigenação utópica de Gilberto Freyre, cuja fusão dos elementos díspares, ao procurar colmatar falhas e fissuras, progressivamente os elimina, culminando na reabsorção englobante do múltiplo no uno. Contra a fragmentação diferencialista do heterogêneo e a fusão indiferenciada do homogêneo, contra a pseudo universalidade do fragmentário e a universalidade abstrata do todo, a mestiçagem antropofágica, nem assimilação nem integração, nem fusão nem confusão, é cor e ritmo, tensão e oscilação constante, e por isso mesmo, temor e tremor, um pensamento inquieto, como o próprio Brasil.

Riobaldo não é Macunaíma, nem Guimarães Rosa é o mestiço Mário de Andrade, todavia a terceira margem da língua, nonada e criação, ou melhor, criação nas bordas de uma nonada profunda, a que Flusser chamou o iapa da língua, é ainda animada pelo ritmo da antropofagia. Guimarães Rosa é um pensador mestiço, o pensador da travessia lingüística como *Weltanschauung* da brasilidade. Pensador sertanejo, o sertão rosiano, como destacará Laplantine [51], “é um *plateau* a perder de vista”, simultaneamente caos e infinito, do tamanho do mundo e sempre dentro da gente, fazendo pensar na íntima distância do fora, que é o mar pessoana. Aí se desenrolam os ofídicos percursos de Rosa, entre Deus e o diabo, sussurros e vibrações. Aí se esgrime a língua como experimentação do Nada, desfraldando a Nonada que tanto nos aproxima de deus como do demo, do silêncio com da reza. Raspando, à maneira de Alberto Caeiro, a tinta gramatical das palavras, retoma aquilo a que chamará o seu sentido prisco, descobrindo o magma que simultaneamente sustenta e alimenta o seu *poiein* infinito.

Pleno de estratégias oblíquas laterais, metamorfoseando e criando conceitos na androginia da palavra, a linguagem rosiana é um ato lúdico, jogo antropofágico, corrosivo e criador. Multilíngüe, estrangeiro na sua própria língua, Guimarães Rosa permanece um mestiço no rio de uma língua intensiva, variável e heterogênea, o devir-outro da sua própria língua. Deslizando no vaivém das palavras, mastigando afetos e perceptos na sua plasticidade voluptuosa, a linguagem

rosiana é um terceiro lugar, a pátria-língua pessoana transplantada e enriquecida no Brasil, nos Brasis, no mundo, o *topos* da mobilidade. Se para Pessoa, a língua é o *estar-entre* de uma pátria diasporante, para Rosa ela é o *ser-entre* característico da metamorfose. Para ambos um lugar de passagem e travessia, de mobilidade e mestiçagem.

Contra a desumanidade do universal genérico, o Brasil é o apelo a um demasiado humano, no devir, simultaneamente inumano e meta-humano, das suas gentes. Bandeirante de si na mestiçagem de todas as caravelas, de todas as distâncias, de todas as dobras, o Brasil é este antropofágico movimento, vibração infinita de um *Now-here* ^[52] no apelo a uma nova terra e a um povo que falta.

Quanto ao Portugal sonâmbulo que hoje somos, não propriamente fadista, porque como diria Eduardo Lourenço, insolentemente feliz, continua a ser esse corpo heteronimizado nunca idêntico a si mesmo, promessa de um povo língua sempre por cumprir, o por vir de uma saudade ontologicamente ainda por pensar. Vivemos permanentemente na saída de nós, na pesquisa do outro, nas tentativas e erros junto do outro. O regresso do si a si, dum si que é ontologicamente carência do outro, não será mais do que a nossa permanente errância de si no outro, do si como outro e do outro como si mesmo. A estranha singularidade duma identidade que só advém a si pelo desvio e pelo fora. Dobramo-nos ainda na pluralidade de vozes que hoje dão corpo à lusofonia, tornando-nos, à maneira pessoana, o ortônimo e o heterônimo de nós mesmos, cidadãos de pátrias européias e cidandantes da língua. Lição heteronímica que os filosofemas não sabem ainda pensar (Badiou), experiência de séculos de universalidade mestiça que as teoria não ousam ainda justificar(Laplantine).

Por tudo isto, o livro dicionário *Métissages* é particularmente significativo para nós, na medida em que, escrito noutra língua, desafia a nossa incapacidade de ver, de nos vermos, porquanto, encobertos e desejados de nós mesmos, naturalmente vocacionados para o alhures e diferente, perdemos o próximo e o próprio.

Na escassez ôntica da terra marítima, a descoberta tornou-se uma idéia fixa, ou talvez melhor, a idéia que fixa, o *topos* da reunião na consciência da diáspora. Descobridores da idéia de descoberta, resta-nos descobrir, ou talvez apenas (des)encobrir, na *potentia* mestiça que somos, novas formas *poiéticas* de dobrar. Descobrir o sentido futuro da nossa identidade porosa no

cruzar de novos territórios ontológicos, lingüísticos, culturais. Descobri-lo como sintoma dessa mundialização, apontada por Laplantine, característica de uma identidade múltipla e de uma totalidade aberta. Uma universalidade diferente, não indiferente, uma universalidade à medida do mar. O nosso inelutável devir-mar no devir-outro do mundo.

[1] *Métissages*. p. 514.

[2] VARELA, M. Helena. *O heterologos em língua portuguesa*: elementos para uma antropologia filosófica situada. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1996.

[3] VARELA, H. O heterologos em língua portuguesa, uma filosofia da razão atlântica. In: *Microfilosofia(s) atlântica(s)*. Braga: APPACDM, 2001. p.15

[4] *Métissages*, p. 8.

[5] Idem., p 11.

[6] Ibidem.

[7] Cf. deleuze, G. *A Dobra*: Leibniz e o Barroco. Trad. brasileira. São Paulo: Papirus, 1991.

[8] *Métissages*, p. 488.

[9] DELEUZE, op. cit., p. 208.

[10] *Autrement qu' être ou au delà de l' essence*. La Haye. Nijhoff, 1974, p.14

[11] In : *Dieu, la mort et le temps*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1993. p.218. Levinas afirmaria: “o antihumanismo moderno tem razão, na medida em que o humanismo não é suficientemente humano. De facto, só é humano o humano do outro homem”.

[12] *Métissages*, p. 14,15.

[13] BLANCHOT, M. *La Communauté inavouable*. Paris: Minuit, 1983. NANCY, J. L. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgeois, 1986.

[14] *Métissages*, p. 16.

[15] Ibidem.

[16] Cf. p. 480.

[17] Ver *Métissages*, p. 253.

[18] Op. cit., p. 488.

[19] Op. cit., p. 354.

[20] Ibidem.

[21] LEVINAS, E. *Totalidade e infinito*. Lisboa : Edições 70, 1988. p. 115-6.

[22] LEVINAS, op. cit., p. 116.

[23] Ibidem.

[24] No sentido da interpretação de Deleuze relativamente a *Foucault*. Lisboa: Vega,1998.

[25] *Métissages*, p. 480-85.

[26] Ver também, VARELA, H. *Microfilosofia(s) Atlântica(s)*. Braga: APPACDM, 2001. p.105.

- [27] BADIOU, A. Uma tarefa filosófica: ser contemporâneo de Pessoa. In: *Pequeno Manual de Inestética*. Lisboa: Instituto piaget, 1999. p.257 ET SEQ.
- [28] Ver *Métissages*, p. 480.
- [29] *Métissages*, p. 480.
- [30] *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Lisboa: Ática, 1964, p. 94.
- [31] *Métissages*, p. 482.
- [32] VARELA, H. *O heterologos em língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1996. p. 183-249.
- [33] Sobre a rostidade pessoana no processo heteronímico ver: VARELA, H. O mestre e o mensageiro na poetosofia pessoana. In: *Conjunções filosóficas luso-brasileiras*. Lisboa: Fundação Lusíada, 2002, p. 67-79.
- [34] VARELA, H. O paganismo transcendental de Fernando Pessoa na versão Ricardo reis. In: *Conjunções filosóficas luso-brasileiras*. Lisboa: Fundação Lusíada, 2002. p.67-79.
- [35] *O que é a filosofia*. p. 62.
- [36] *Du Baroque*. Paris: Gallimard, 1964. p. 194.
- [37] Cf. VARELA, H. Rasura e reinvenção do trágico no pensamento em língua portuguesa. In: *Microfilosofia(s)*, p.62 et seq.
- [38] *Métissages*, p. 373.
- [39] FLUSSER, V. *A Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998. p. 67.
- [40] *Métissages*, p. 82.
- [41] *Fenomenologia do Brasileiro*, p.89.
- [42] *Métissages*, p. 83.
- [43] A marcha das utopias. In: *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995. p. 166.
- [44] Op. cit., p. 169,170.
- [45] Op. cit., p. 218.
- [46] Sobre este assunto ver, VARELA, H. Vilem Flusser e a fenomenologia do pensamento brasileiro. In *Conjunções*. p. 135 et seq.
- [47] Cf. Levinas, op. cit., p. 118.
- [48] *Brasil país do futuro*. Porto: Livraria Civilização, 1949.
- [49] *Métissages*, p. 268.
- [50] *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 25.
- [51] *Métissages*, p.285.
- [52] Cf. DELEUZE, *O que é a filosofia?* p. 89-90. Na sua leitura do *Erewhon* de Samuel Butler, mais próximo da imanência de um *Now-here* do que de qualquer utópico *Now-where*.

Luís António de Azevedo, classicista português do séc. XVIII

Maria Helena Dinis de Teves Costa Ureña Prieto
Faculdade de Letras de Lisboa

Houve, na Literatura Latina, duas poetisas com o nome de Sulpícia. Uma, poetisa lírica, dedicada à elegia amorosa, cujas obras figuram no *corpus Tibullianum*, viveu no I séc. a. C. Outra, autora de uma sátira contra o Imperador Domiciano (51-96 d. C.) era, necessariamente, contemporânea deste: viveu, portanto, na segunda metade do séc. I d. C. Também escreveu poesia amorosa. Há quem as confunda, mas a contemporaneidade da primeira com Tibulo e da segunda com Domiciano parece não permitir qualquer identificação.

Foi ao estudo, à edição e à tradução da *Sátira* da segunda Sulpícia contra Domiciano que o classicista português Luís António de Azevedo dedicou um volume da sua vasta obra, publicado em 1786^[1].

Os portugueses têm por costume autodiminuir-se em tudo e também no juízo formulado sobre o valor da sua cultura clássica. Não pretendemos, para contrabalançar esse juízo autodestrutivo, demonstrar que a cultura clássica portuguesa do séc. XVIII apresenta uma produção superior ou comparável à de outros países da Europa, justamente conhecidos pela sua notabilíssima produção nesse campo, como a Inglaterra, a França, a Holanda e a Alemanha, tão justamente notáveis depois do Renascimento italiano e da filologia dos Bibliotecários de Alexandria, na Antiguidade. Desejamos, contudo registar a verdade histórica documentada por esta edição da *Sátira* de Sulpícia.

Segundo o *Dicionário Bibliográfico Portuguez* de Inocêncio Francisco da Silva^[2],

Professor regio de grammatica e lingua latina, ultimamente no Real estabelecimento do bairro de Alfama, Luís António de Azevedo nasceu em Lisboa no anno de 1755, e consta que seu pae fora de profissão livreiro. Aplicou-se ao estudo de humanidades e philologia e mais particularmente aos das línguas grega e latina, adquirindo de uma e outra profundo conhecimento. Não era menos o que havia da portuguesa. que toda a vida cultivou com especial e dedicada predilecção. Era de um *puritanismo ferrenho* em linguagem e timbrava de imitar os escritores vernáculos do século XVI, cuja leitura e analyse – constituíam desde muitos annos uma das suas agradaveis occupações. Posto que não se dedignava de usar às vezes nas suas obras de archaismos ou vocabulos obsoletos; contudo, no tocante à construção da phrase, cumpre confessar por verdade que foi regular e corrente, sem deixar-se levar do exemplo de Farinha e de outros taes cegos imitadores e idólatras do quinhentismo.

Examinando a citada edição da poetisa satírica romana, acrescentaríamos às afirmações de Inocêncio que Luís António de Azevedo conhecia uma vasta bibliografia desde o séc. XVI sobre a obra que publicou em português.

Ouçamos o classicista:

A sátira foi descoberta entre os poemas de Ausónio, e publicada pela primeira vez junta com este Auctor por Taddêo Ugoletto no ano de 1500, em 4.º, e que d'aqui viera attribuirem-na muitos antigos escritores ao mesmo Ausónio [3] por ter sido descoberta entre os seus Opúsculos, e dada com eles à estampa não só pelo mencionado Ugoletto, mas também por Aldo, e por todos os mais editores que o seguirão.

Parece-nos útil registar algumas notas sobre os editores indicados pelo classicista [4]. Tadeu Ugoletto nasceu em Parma, viveu na corte do rei Matias Corvino (rei da Hungria, de 1458 a 1481), em cuja Biblioteca exerceu funções até à morte do rei, tendo regressado posteriormente à cidade natal, onde se dedicou, entre outras tarefas, à de impressor. Quanto a Aldo, é um dos mais famosos impressores italianos da família dos Manuccio ou Manuzio. Atendendo à cronologia, trata-se provavelmente do Aldo, filho de Paulo Manuccio, que viveu de 1547 a 1597 e foi Diretor da Imprensa Vaticana. No entanto, para que a edição aldina aludida fosse posterior à de Ugoletto (1500), poderia também ter sido publicada pelo primeiro dos Aldos (Aldus Pius Manutius Romanus) que viveu de 1449 a 1515, o que Azevedo não esclarece, naturalmente por ser, na época, a edição bem conhecida.

Continuando a sua digressão sobre a *Sátira* de Sulpícia, distinguindo-a de outros autores com os quais se publicou, Azevedo regista:

Como já advertiu Escalígero, bem claramente consta dos versos 8 e 65 da presente *Sátira*, contra a opinião daquelles indiscretos e inadvertidos Filólogos. Em Strasburg no anno de 1509 com as obras de outros Poetas sahio também esta *Sátira* revista por diligência de Jorge Merula, como diz Fabricio (*Biblioteca Latina* de João Alberto Fabricio, Lípsia, 1774); Burmano (Prefação aos *Poetas Latinos Menores*) e o declara igualmente nos seus *Annaes Typographicus* Miguel Maittaire, Tomo II, parte I, p. 202)

Como se vê, Azevedo cita de passagem alguns nomes notáveis da cultura europeia, demonstrando que manuseou não só diversas edições da *Sátira* mas os mais diversos comentários à mesma. Um nome avulta entre outros, o de Júlio César Scaliger (Escalígero, na forma aportuguesada a partir da forma latina, como era uso então). Júlio César Escalígero viveu de 1484 a 1558 e dedicou-se à difusão das

letras clássicas. Era pai do ainda mais célebre José Justo Escalígero (1540-1609) que possuía um domínio excepcional do grego e do latim. Este editou Festo, os elegíacos (sobretudo Propércio); foi o descobridor dos glossários e o fundador da cronologia. Em 1606 publicou o *Thesaurus temporum* em que editou todos os antigos cronógrafos revistos criticamente, começando pela *Crónica* de Eusébio de Cesareia. Segundo afirma Kroll^[5], exerceu uma influência só comparável à de Erasmo e fez progredir a Filologia para além dos limites alcançados na Antiguidade.

Um classicista menos conhecido dos que os da ilustre família Scalliger foi Jorge Merula (Giorgio Merulam, 1424-1494) discípulo de Filelfo, que exerceu funções professorais em Mainland e em Veneza.

Mas, como se não bastasse para documentar a erudição do editor português, eis que se refere a Pedro Burmann (1668-1741), filólogo holandês que estudou sobretudo Petrónio e Ovídio. Publicou uma edição dos *Poetas latinos menores*, 2 vols., Leida, 1731, 4º. No tomo II, a p. 408, refere-se à Sulpícia satírica, de que foi editor e comentador, distinguindo-a bem de outros autores.

Há mais um classicista com o nome de Pedro Burmann, mas parece pertencerem também ao atrás citado, segundo refere Azevedo na p. 70, as notas à *Sátira* de Sulpícia na *Miscl. Observation. Critica in Auctores veteres et recentiores*, vol. VII, p. 256, Amsterdão, 1736, 8º e vol. VI, Tomo II, p. 368, 1735.

Quanto a Miguel Maittaire (1667-1747), embora não fosse inglês, estudou em Oxford e chegou a ser professor na escola de Westminster.

Continuando nas suas observações à edição supracitada de Sulpícia, prossegue Azevedo:

Nesta edição, porque também traz mais obras poéticas atribuídas a Sulpícia, parece, conforme nota Wernsdorf, que a presente *Sátira* se acha inserta e confundida com poemas de outra Sulpícia mais antiga, os quais estão ainda no quarto livro de Tibulo.” Desta vez, refere-se Azevedo a propósito de editores da poetisa latina, a João Cristiano Wernsdorf (1732-1793), nascido em Wittemberg, professor em várias escolas alemãs, entre outras a de Helmstadt. Este classicista germânico editou um livro intitulado *Poetae latini minores*, que parece ter sido obra de irmão (Gotlieb Wernsdorf), como explica U. von Wilamowitz Möllendorf^[6].

Não vamos prosseguir na particularização minuciosa das citações de Azevedo, mas registar de passagem mais alguns classicistas notáveis, editores, comentadores ou tradutores de Sulpícia, que enumera. Um deles foi Boxhorn (Marcus Zuerius, nascido em 1612), professor de eloquência em Leida onde, segundo Azevedo, “não duvidou interpretar para o seus discípulos a *Sátira* de Sulpícia”. Outro foi Isaac Casaubon (1589-1614), filólogo francês de extraordinária erudição em grego e em latim.

Podemos acrescentar ainda Jan van Pauteren (Johannes Despauterius), que morreu em 1524. Na sua *Ars Epistolica* fez anotações a Sulpícia.

Azevedo cita uma edição póstuma (1629) de autores latinos de Jan van der Does (Janus Dousa), classicista que viveu entre 1554 e 1604.

Pierre Pithou (Pithoeus, 1539-1596), classicista francês, incluiu a *Sátira* de Sulpícia numa edição de Juvenal e de Pérsio (Lutetiae apud Mamertin Patissonium Typographum regium, in officina Roberti Stephani, 1585).

O célebre Pontano (Johann Isaac Pontanus, 1571-1639), segundo Azevedo alude na p. 192 da sua edição, fez uma emenda ao v. 14 da *Sátira*.

Quanto a tradutores de Sulpícia, Azevedo cita dois: Michel Marolles traduziu em francês a sátira, que foi impressa com poesias de Juvenal e de Pérsio, em Paris, em 1658. Marco Aurélio Sorano (segundo Azevedo escreve na p. 103), “traduziu em verso italiano a *Sátira* de Sulpícia e juntou-lhe várias anotações, que já se achavam nos precedentes ilustradores”. A edição, junta com trechos de Pérsio, é de Veneza, 1778.

Ao enumerar filólogos notáveis, dos sécs. XVI a XVIII, que Azevedo cita, e as suas edições e estudos sobre Sulpícia, quisemos dar uma idéia de como o filólogo português estava informado e atualizado acerca da produção europeia sobre o assunto. Não queremos, no entanto, deixar de citar alguns parágrafos do próprio autor sobre a natureza da sua tradução e comentário da *Sátira* da poetisa latina. Juntamente com as citações já enumeradas, autoriza-nos a classificar esta sua obra como uma edição crítica, coisa que não é uma novidade dos séculos XIX e XX, pois já se praticava na Alexandria do séc. III a. C., sobretudo quanto aos textos de Homero ^[7].

Na página III do Prefácio (a que chama Prefação), explica a ordem que vai seguir no seu trabalho:

Mas, deixando estas, e outras reflexões concernentes à utilidade, que todos podem tirar da lição da presente *Sátira*, convem, por encurtar leitura, entrarmos já a expor primeiramente os juízos, que tem formado os críticos a respeito do sal, e delicadeza da sátira de Sulpícia: depois de tecer o catálogo das Edições e Commentadores deste seu poema: em terceiro lugar discorremos sobre o carácter da Tradução que fizemos; e por fim apontamos o methodo, e ordem, que seguimos nestes nossos Escolios, e Anotações, com que a ilustrámos, e nas quais mui difíceis pontos discutimos.

Em seguida (p. XVIII) lembra as máximas de S. Jerônimo sobre a tradução, máximas que diz seguir, e discute alguns dos termos que empregou para traduzir palavras latinas e que poderiam dar lugar a controvérsia. Nessa discussão discorre desde o emprego das mesmas nos autores latinos através

dos tempos até às observações dos eruditos portugueses de várias épocas. A esse respeito observa (p. XXVI):

Finalmente, quanto aos nossos Escolios, e Anotações, não temos mais que dizer ao Leitor senão o que já escrevemos, falando de outras, que fizemos sobre o *Manual de Epicteto* ^[8], com a diferença, porem, que todas as Notas, que traduzimos aqui de vários Commentadores (apontando igualmente ao fim de cada uma o seu nome) forão vertidas não de outra língua, como alli, mas só do Latim; e que, tendo encontrado em um único Author Portuguez ^[9] a explicação de certas palavras de Sulpícia, não nos utilizámos della, para a inserir no corpo das nossas anotações, por ser não só falsa, mas ainda erradas as palavras do Texto, que à margem se achão alegadas”.

E termina as observações sobre as anotações críticas do texto com a seguinte advertência (p. XXXI): “Aqui também nos incumbe advertir ao Leitor, que nos contentámos simplesmente com o título, que demos a esta *Sátira*, sem embargo de a intitular em outros de diferentes modos, porque, segundo nota Sanadon” (na *Carta a Pedro Burmano*, já aludida), “he muito provavel que estes títulos sejam composição dos Copistas, ou dos antigos Grammaticos, e não dos mesmos Auctores que escrevêrão as obras”.

A este prefácio seguem-se 65 páginas da edição bilingüe (com o texto latino à esquerda e a tradução portuguesa à direita), onde só quase metade ou um terço de cada página é ocupada pelo texto e o restante pelas notas críticas que percorrem os domínios da gramática, da métrica, do vocabulário, da sintaxe, da estilística, da História literária e da História política.

Que uma edição deste nível seja ignorada pelas *Histórias da Filologia Clássica* que citamos nas notas, não nos admira, atendendo à ignorância dos notáveis autores dessas *Histórias* em relação à nossa língua (ou ao seu desprezo em relação à nossa cultura?...), mas lamentamos que os próprios historiadores da cultura portuguesa sejam omissos.

Em relação aos méritos de Luís António de Azevedo, devemos, contudo, lembrar as palavras de Inocêncio Francisco da Silva, supracitadas, que parece ser o único letrado português a fazer-lhe justiça. Além das palavras de Inocêncio que transcrevemos no início desta comunicação, informamos como útil complemento aos méritos do classicista, que, no mesmo artigo do *Dicionário Bibliográfico*, são citadas doze obras do mesmo autor, entre as quais traduções anotadas de autores gregos e latinos, como Platão e Cícero. A maior parte dessas obras pode consultar-se na Biblioteca Nacional de Lisboa.

[1]

Sátira de Sulpícia, Matrona Romana, feita por ocasião do Edicto, que mandou publicar Domiciano, para haverem de sahir de Roma todos os Filósofos, traduzida do latim em linguagem Portugueza, e illustrada com Escolios, e Anotações críticas, e dirigida à Fidelíssima Rainha de Portugal D. Maria I, Senhora nossa, por António de Azevedo Lisbonense.

Lisboa, na Regia Officina Typographica, 1786. Com licença da Real Mesa Censoria.

Biblioteca Nacional de Lisboa, L 53146P. Há também um exemplar na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

[2]

SILVA, Inocêncio Francisco da. *Dicionário bibliográfico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860. p. 213-5. t. 5.

[3]

Esta confusão é tanto mais de estranhar quanto Ausónio é um autor do séc. IV d.C. e a sátira foi evidentemente escrita no tempo de Domiciano, embora eventualmente publicada só depois da sua morte por natural precaução.

[4]

Os dados relativos aos vários impressores e classicistas referidos por Luís António de Azevedo são aqui lembrados, não porque julguemos dar uma novidade a quem nos lê, mas para traçar um quadro de conjunto onde se insere a cultura clássica do erudito português. De resto, para o conhecimento dos dados sobre os filólogos clássicos, desde o séc. XVI em diante, há, entre outras obras como as várias *Histórias da Filologia Clássica*, o *Nomenclator Philologorum* de Friedrich August Eckstein, Georg Olm, Hildesheim, 1966 (reprodução da ed. de 1871, Teubner, Lúpsia). É provável que já haja edição mais moderna do que a que cito.

[5]

KROLL, Wilhelm. *Historia de la filologia clásica*. Barcelona: Labor, 1967. p. 126.

[6]

Ver: MÖLLENDORF, U. von Wílamovitz. *Storia della filologia clasica*. Milão: Einaudi, 1967. p. 95.

[7]

Ver: PFEIFER, Rudolf. *Historia de la filologia clásica, desde los comienzos hasta el final de la época helenística*. Madri: Editorial Gredos, 1981. v. 1.

[8]

Manual de Epicteto Filosofo, traduzido do grego em linguagem portugueza por D. Fr. Antonio de Sousa, bispo de Viseu, e novamente correcto e illustrado com escolios e anotações críticas. Lisboa, na Regia Off. Typogr., 1785, 8º, de LXVI-184 pp.

Nota de Inocêncio: "Além de uma extensa dedicatória ao Duque de Lafões, traz um longo e erudito discurso preliminar do editor. Todos os capítulos da obra são anotados ou antes amplamente comentados com largas illustrações críticas e philologicas".

[9]

"D. Fernando Corrêa de Lacerda, Bispo do Porto, no seu *Panegyrico ao Marquez de Marialva*, impresso em Lisboa por João da Costa no ano de 1674, em 4º, p. 44."

Ecos do silêncio: tensões que se propagam

Maria Thereza Martinho Zambonim
Mackenzie/Brasil

Neste trabalho pretendo analisar o modo como o silêncio foi tratado em algumas situações narrativas do romance *Paisagem com mulher e mar ao fundo*, de Teolinda Gersão, e mostrar o sentido que pode ser emprestado a esse aspecto temático se for considerada atentamente a perspectiva adotada pela escritora portuguesa na elaboração de sua obra.

Publicado em 1982, o romance retrata a dura realidade do povo português durante o regime ditatorial que termina com a Revolução de 25 de abril de 1974. Acompanhamos, na narrativa, a difícil etapa da vida de Hortense, após a morte de seu filho único, Pedro, em luta colonialista na África. A personagem já tinha sofrido, pouco tempo antes, a morte do marido, Horácio. Arquiteto e professor, Horácio, durante anos resistira às investidas do governo autoritário do onipresente O.S. – iniciais que remetem de maneira evidente ao ditador Oliveira Salazar – mas não conseguiu resistir ao duro golpe de ter sido demitido de sua cátedra.

A trajetória da protagonista, que vive pela segunda vez a morte de um ente querido, vai desde a perda total do sentido da vida, até a recuperação do desejo de viver, paulatinamente renascido pela vivência que o leitor acompanha na narrativa.

No silêncio e na passividade do auto-exílio numa casa à beira-mar, Hortense realiza o trabalho do luto, rememorando a vida passada e chorando seus mortos. Relembra episódios de seu casamento, a casa sempre aberta aos amigos, os vinte anos em que fizeram frente à repressão política, a relação com os companheiros nos anos de perseguição mais aguda, as prisões, as torturas, a censura, suas discussões sobre o papel do artista em meio a crises sociais tão violentas, as formas de resistência ao sistema ditatorial sob a figura de O.S.; a morte do marido. Lembra a partida do filho Pedro para a África, sua morte, sua infância, sua recente união com Clara, que deixara grávida quando partira para a guerra. Rememora, também, sua própria infância e juventude vividas sob as figuras repressoras do pai e professores; a irmã Elisa, desaparecida em atividade política na América do Sul, num movimento guerrilheiro em que ingressara quando Hortense, a irmã-modelo, fugira para unir-se a Horácio. Recorda o pai, militar comprometido com a ideologia do governo ditatorial; a mãe, sempre calada e submissa; Casimira, a empregada de vinte anos, que um dia se rebelara e abandonara a casa, simplesmente saindo e batendo a porta

atrás de si. Lembra, ainda, cenas de revoltas populares vitoriosas e a volta dos exilados depois da Revolução dos Cravos.

Pode-se dizer que é a revisão do passado que a personagem realiza na maior parte do romance, revisão feita pela ótica das circunstâncias em que se dá o mergulho na sua mais pura interioridade: a ótica de quem acredita que “o mundo não é (era) habitável, é (era) apenas um lugar de repressão e de morte”^[1]. É o momento em que Hortense se sente impotente diante de uma força maior, a quem atribui poderes de calar vidas e sonhos e silenciar gritos de revolta, instalando a dor, o medo, o sentimento de culpa por não ter resistido o suficiente, e o desejo de morrer que lhe invadem a alma.

Nesse sentido, pode-se dizer que o resgate do passado de Hortense se dá sob a perspectiva de uma história de silenciamentos, não só no que se refere a ela própria e aos que lhe são bastante próximos, mas também a muitos outros, que o relato acaba por iluminar.

Entendido como história de silenciamentos, o romance apresenta, entretanto, uma contraface, a que conta a resistência ao silêncio que se impõe, ou que se quer ver imposto, história que vai, a cada passo da narrativa, adquirindo sua forma.

O fato de a protagonista viver o contexto de Portugal nos anos ao redor da Revolução de 25 de abril de 1974, permitindo que venham à cena o silêncio produzido pelo sistema ditatorial português e os mecanismos acionados pelo aparelho do Estado para silenciar as vozes discordantes do regime, poderia sugerir que o romance se reduz a uma obra datada, não fosse o modo como o poder é nele representado. É o entendimento do poder como processo, como algo que está constantemente sendo produzido, que permite ao leitor vivenciar uma práxis de silenciamento que transcende a situação datada e ilumina o *ethos* de uma cultura da qual ainda fazemos parte. É essa perspectiva adotada pela autora que possibilita a denúncia de outras formas de opressão, até em situações em que aparentemente não se estabelece uma relação de forças desiguais.

Dessa maneira, é desvendada, por exemplo, a forma de agir repressivamente de instituições como a Escola, a Família e a Religião.

Para a compreensão desses diferentes planos em que forças desiguais entram em tensão, é interessante lembrar o que diz Louis Althusser ^[2], por exemplo. O estudioso assinala que não se confundem o “aparelho repressivo do Estado” e “os aparelhos ideológicos do Estado”.

O primeiro compreende o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc., e “funciona através da violência — ao menos em situações limites (pois a repressão administrativa, por exemplo, pode revestir-se de formas não físicas). Os aparelhos ideológicos do Estado se apresentam sob a forma de instituições distintas e especializadas como a Escola, a Família, os Partidos Políticos, a Religião, os Meios de Comunicação, os Esportes etc. e atuam “moldando” por métodos próprios de sanções, de exclusões, de seleção, e outros, ainda, seus alunos, seus filhos, seus filiados, seus fiéis etc., difundindo e perpetuando a ideologia da classe dominante. Aqui empregamos o termo *ideologia* como entendido sobretudo na tradição teórica marxista, didaticamente referido por Marilena Chauí:

A ideologia é um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e preservam aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer. Ela é, portanto, um corpo explicativo (representações) e prático (normas, regras, preceitos) de caráter prescritivo, normativo, regulador, cuja função é dar aos membros de uma sociedade dividida em classes uma explicação racional para as diferenças sociais, políticas e culturais, sem jamais atribuir tais diferenças à divisão da sociedade em classes, a partir das divisões na esfera da produção. Pelo contrário, a função da ideologia é a de apagar as diferenças como de classes e de fornecer aos membros da sociedade o sentimento da identidade social, encontrando certos referenciais identificadores de todos e para todos, como por exemplo, a Humanidade, a Liberdade, a Igualdade, a Nação ou o estado. ^[3]

O modo violento e explícito como o aparelho repressivo do Estado se apresenta faz que ele seja facilmente reconhecido, entretanto, paradoxalmente, essa “transparência” é responsável pelo fato de ele não ser muito mais perigoso do que o aparelho ideológico, que atua — inclusive no espaço privado — de maneira dissimulada, a dificultar sua apreensão e possíveis mecanismos de defesa.

Na narrativa são muitas as situações que representam o modo como, em diferentes níveis, se reproduzem as relações de poder estabelecidas na macroestrutura, mas, nos limites desta

exposição, para que se observe como isso se dá basta citar o que Hortense relembra sobre sua infância e juventude no espaço da família e da escola.

Na casa, a protagonista reconhece que reinava, com a convivência da figura silenciosa e passiva da mãe, o clima policialesco, imposto pelo pai autoritário e preconceituoso, alta patente militar. Ele era o responsável, de um lado, pela “domesticação” dos que ali moravam, vedando-lhes todos os desejos que não desaguassem na forma fixa de vida que ele cultuava; de outro, era responsável pela triagem de quem podia ou não freqüentá-los, na relação direta com o respeito que devotassem às convenções sociais e à ordem instituída.

O jogo de vozes estabelecido no interior da casa paterna, em que tudo se manifesta como eco da voz do pai — por sua vez eco também das idéias e valores do modo de vida que ele representa, assim como das normas de conduta que as preservam —, é perfeitamente apreendido numa cena em que a família participa de um jantar com convidados.

Hortense, aos dezoito anos, sente como opressivo e sufocante o ambiente em que “todos estavam mentindo para manter a todo o custo uma ordem falsa”^[4], nele avultando a imagem do pai, que presidia o ritual “em cima da pirâmide familiar, detentor dos bens e dono único da verdade e da força.”^[5]

Pela boca do pai, Hortense ouvia o discurso, que já sabia ser falacioso, sobre o povo que “não gosta de se sentir livre” — porque não quer assumir os riscos de qualquer mudança — e pelas outras bocas, dos que estavam à mesa, ouvia o eco desse discurso de falsas alegações, em que se buscavam justificativas para que fosse mantido o *status quo*, falas que recitavam uma outra fala, a da ideologia. Esse aparente revezamento de falas, em nome justamente das noções de liberdade, igualdade e nação, desempenha o papel de difundir e reafirmar o que todos devem pensar, valorizar, sentir e fazer, e o modo como devem fazê-lo.

Nesse simulacro de vozes que se encontram, Hortense reconhece a única voz que fala, a voz de O.S., que detém, naquele contexto, o poder de Estado, e que é tido como o baluarte da ordem que ele representa, exercendo a força pelo “poder opressor das frases feitas”^[6]. Assim, a linguagem dos que mantêm entre si o pacto silencioso de preservar inquestionáveis as “idéias e valores” e as “normas ou regras de conduta” responsáveis pela organização social em que estão

inseridos é articulada em torno de clichês, estratificação da maneira de ver o mundo da qual decorre o sistema em que eles desfrutam os privilégios de classe dominante.

Tal estratificação, que impede a visão da realidade “pelos próprios olhos” do indivíduo, é a cegueira que se impõe, pela força mesma dos estereótipos lingüísticos, à classe dominada, e que a impede de assumir-se como sujeito do discurso que enuncia, fato de que depende a classe dominante para manter-se no poder de Estado.

Emprestar a voz ao outro é permitir que a voz alheia ecoe na sua própria voz; é, portanto, alienar-se, não se reconhecer enquanto diferença, é reprimir a fala da subjetividade; é, em suma, silenciar-se, mas produzir um silêncio muito mais perigoso, porque é o que se oculta, para o indivíduo mesmo, sob a aparência da fala livre e consciente.

Assim, exatamente pela força da alienação, os valores da classe dominante circulam como valores desejáveis para toda a sociedade.

Nesse sentido, os que não reconhecem o grupo a que pertencem, numa sociedade dividida em classes; que aceitam a organização em que estão inseridos como algo natural, dado, não produzido pela própria sociedade, e, portanto, sem possibilidade de transformação; que não percebem a dominação e a exploração de uns sobre outros, todos esses conformam uma grande legião de pessoas que reproduzem alienadamente o modelo que lhes é imposto, perpetuando-lhe as relações de produção, de dominação e de exploração.

Enquanto distanciadamente participa daquele jantar, por reconhecer a falta de consciência daqueles que, com suas “mãos anónimas e provisórias”^[7], mantinham as casas em pé, as máquinas funcionando e as cidades existindo, Hortense pensa que o povo é “ainda um povo sem boca”, que não percebe as brechas do discurso falacioso do poder; para a personagem, falta ao povo saber ouvir, para além do que “eles” dizem, a voz irônica que anuncia as contradições do Sistema e revela sua fragilidade.

A protagonista, que não participava daquele festim – “porque as travessas estão envenenadas e se eu comer do vosso verbo estarei morta”^[8] –, acreditava que, um dia, as palavras falsas seriam minadas, e punha-se a imaginar situações em que, consciente de sua própria força, o povo se sublevasse, simplesmente parando, com suas próprias mãos, a grande engrenagem.

É relevante notar, num fragmento da passagem referida (o jantar), a estrutura do relato, para percebermos como a matéria narrada atua na forma do romance. O discurso narrativo realiza a contaminação da fala do poder pelo som subterrâneo que mina a falácia, quer dizer, a contaminação é transformada em princípio formal: as falas do militar e seus asseclas são apresentadas entre travessões, interrompidas por frases que revelam a visão crítica de tudo aquilo, pelos olhos de Hortense. ^[9]

Observe-se:

Não se podia por isso ceder em ponto algum, disse alguém no fundo da sala, e a conversa correu em volta, mais depressa agora [...] — a paz a felicidade e a segurança era estar onde se estava, falta de significado na reivindicação da liberdade, liberdades abolidas porque não eram boas, profunda felicidade do povo, — repetiam-se até à saturação e à náusea, como se tentassem convencer-se a si próprios, ou como se o recitativo de algum modo os tranquilizasse, selsasse entre eles um pacto, uma qualquer profissão de fê — [...] — porque amamos o povo e é o seu bem que queremos - apenas o direito de trabalhar e de votar na situação vigente — lavem o chão que pisarem, e aprendam a cozinhar, se tiverem fome, poderiam gritar um dia e ir embora [...]. ^[10]

Quer dizer, num verdadeiro jogo dialético, é no interior mesmo do discurso do poder, e acionado por ele próprio, que se instauram as falas que o refutam.

É esse jogo dialógico, espaço de tensão criado pelo confronto de diferentes maneiras de ver o mundo, no próprio templo da burguesia — a família — , que revela a protagonista como um ser que, reconhecendo-se diferente dos que a rodeiam, não silencia sua própria voz, o que lhe permite resistir àquele universo de imagens reproduzidas.

A resistência da protagonista ao modo estático de ser, tão bem fixado no quadro típico da família burguesa, se realiza, portanto, por fazer silenciar as vozes que difundem e confirmam modelos. O silenciamento, aqui, se realiza de maneira singular: mesmo ouvindo os clichês, a personagem, pelo distanciamento irônico, torna-se surda a eles, ignora a sua existência.

Essa mesma forma de oposição ao discurso de frases feitas no interior do espaço da casa é realizada pela criada Casimira, que a exigüidade do tempo não permite ser aqui analisada, em favor da análise do comportamento de Áurea, a professora.

O apego ao imaginário criado pela ideologia é representado exemplarmente no romance pela figura da professora, mais um dos “dirigentes-reflexos”^[11] — aqueles que, em qualquer situação de poder, nada mais fazem do que refletir a imagem de O.S. — com que Hortense se defronta, e que possibilita percebermos a instituição *escola* como difusora dos valores da classe dominante.

A exposição desta pesquisa no contexto de um congresso impede a análise textual minuciosa que comprove essas afirmações, mas permito-me simplesmente assinalar traços dessa personagem que compõem a figura do dirigente-reflexo. O processo de caracterização da professora implica o emprego de uma série de estereótipos acerca da mulher: mulher perfeita, dona-de-casa prendada, filha devotada, professora que abraça o magistério como um verdadeiro sacerdócio, que prega o valor do trabalho, porque ele dignifica, que acredita que o prazer degrada, que considera que educar é controlar os instintos; que julga que a mulher deveria se manter no seu lugar, sem querer se igualar aos homens, que condena “as mães [que] tomavam contraceptivos para terem amantes livremente.”^[12]

A voz de Áurea, defendendo esses valores, é a reprodução das falas do poder cristalizadas em sintonia com os valores burgueses, a partir de cujo centro — a figura masculina — demarcam-se os espaços a serem ocupados pela mulher, que deve funcionar como um “sistema anônimo de apoio aos homens”^[13], confinamento defendido pela personagem absolutamente alienada do ponto de referência a partir do qual eles foram definidos.

A essa figura feminina, investida da autoridade emanada do espaço que ocupa no contexto institucional em que está inserida — a escola —, fica delegada a função de preservar os sustentáculos dessa ordem que não se quer ver alterada. A ela — a professora — competia estar sempre vigiando, para detectar possíveis focos de rebeldia.

A respeito da associação das figuras da professora e do pai à do ditador, muito esclarece o fragmento abaixo transcrito, em que a autora, Linda Hutcheon, comentando a relação entre o discurso e o poder, refere Michel Foucault:

Ele afirmava que o poder é onipresente, não apenas por abranger toda a ação humana, mas também por estar constantemente sendo produzido: “é o substrato propulsor de relações de força que, em virtude de sua diversidade,

produzem constantemente estados de poder”. O poder não é uma estrutura nem instituição. É um processo, e não um produto.^[14]

É esse poder entendido como processo, como algo que está “constantemente sendo produzido”, que ilumina o espelhamento de O.S. nas situações a que já nos referimos, e em outras nas quais, aparentemente, não se estabelece uma relação de opressão, por exemplo no convívio entre o irmão mais velho e o mais novo, quando é pautado em moldes padronizados.

O modo de narrar adotado em *Paisagem com mulher e mar ao fundo* se dá de modo a deixar transparecer reflexos do que é recalcado quando se deseja ou se tem a necessidade de viver segundo os padrões a que os clichês dão forma. Assim se torna patente o descompasso entre aquilo que as personagens julgam que são ou têm de ser e aquilo que a vivência delas traz à tona.

Desvela-se, então, pelo procedimento narrativo, a não coincidência entre a figura feminina culturalmente determinada e o “sujeito histórico, [...] uma combinatória muito delicada de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educação, classe social, configuração infantil, etc.)”^[15], desacordo produzido e traduzido pela linguagem. Produzido, porque foi pela linguagem que se constituiu a mulher-estereótipo, e, pela linguagem, agora realizando a função de “descrever” o objeto, conheceu-se o sujeito em ação. Traduzido, porque é a linguagem (do romance) que representa o conflito.

A “combinatória muito delicada”, referida acima, não é considerada pela ideologia em que a professora foi conformada, motivo pelo qual a mobilidade, a contradição, a complexidade não integram seu horizonte.

Isso justifica o fato de Áurea imaginar-se uma identidade fixa, não sabendo, portanto, lidar com o que extrapola os limites dos modelos, a não ser recalando o indesejável, em si mesma e naquelas a quem quer à sua imagem e semelhança.

Daí a sua grande tarefa educativa: impedir que as alunas fujam aos estereótipos.

Esse processo de normatização das alunas, silenciamento de formas particulares de sentir e pensar, é realizado, como bem se nota no fragmento que segue, por meio da linguagem.

Corrigir a natureza, substituí-la por outra, adquirida e mais perfeita. Não deixar as crianças sentir nem pensar livremente, mas ensinar-lhes o que deviam sentir e pensar. Porque acerca de tudo elas tinham sentimentos

despropositados, excessivos, sem controle, que era preciso orientar para o caminho certo. Ensinar era sobretudo ensinar a sentir (pensar vinha por acréscimo, depois). Redacção: devemos. Redacção: devemos. Redacção: devemos. Depois de algumas tentativas incipientes, mal sucedidas, as crianças compreendiam finalmente e todas as frases começavam do mesmo modo. Ela sorria, corrigindo os trabalhos, deslumbrando-se ao ver como o seu papel ia longe. Desajeitados ainda, toscamente feitos, mas a norma começava a estar dentro deles e a vir espontaneamente à superfície. Devemos. Redação a pátria, redacção a família, redacção Deus, devemos amar a pátria, respeitar a família, adorar a Deus, devemos dar a vida pela pátria, honrar a família, respeitar a Deus, devemos deixar tudo para seguir a Deus, dar a vida pela família e sacrificar- nos pela pátria.

Um dia seria tudo natural, automático, as idéias viriam por si mesmas e pareceriam irrefutáveis, mesmo quando ela não estivesse mais lá, para apontar a direção e o caminho.

Deixaria bem fundo a sua marca, pensou olhando a classe, enebriando-se [sic] com a vertigem de poder que a assaltou de repente. Olhou o retrato de O.S., num relance, mas não pôde distinguir o seu rosto, o sol batia em cheio no vidro. [\[16\]](#)

Observemos alguns pontos significativos que essa passagem permite assinalar.

A concepção que a professora tem do trabalho educativo revela de maneira exemplar a ordem que a produziu: normativizar os comportamentos a partir de pressupostos que são tidos como “uma segunda natureza”, maneira de camuflar de “natural” algo que é “fabricado” pelos homens e que propicia relações de domínio no grupo social.

A natureza do léxico (“corrigir”, “substituir”, “não deixar sentir nem pensar livremente”, “ensinar a sentir”, “devemos”), associado a expressões que denotam juízo de valor [\[17\]](#) (“sentimentos despropositados”, “excessivos”, “sem controle”, “caminho certo”, “mal sucedidas”) reforça o tom autoritário que se reconhece nesse discurso pedagógico, reflexo da “vertigem de poder” que inebria a personagem, que a confunde com o dirigente maior e que lhe revela a ideologia.

Quando, nas redações, a professora apaga as formas pessoais de expressão, e impõe o uso dos clichês, cuja natureza redundante desponta nos títulos mesmos dos exercícios, “devemos, devemos, devemos”, está realizando sua obra máxima, que é criar a aparência de irrefutável – portanto, de verdade – em algo que é só “uma maneira de dizer”.

É significativo notar o que ocorre com os títulos das redações. Iniciando-se sempre com o “devemos”, variam com relação ao seu objeto direto: “devemos amar a pátria, respeitar a família, adorar a Deus, devemos dar a vida pela pátria, honrar a família, respeitar a Deus, devemos deixar

tudo para seguir a Deus, dar a vida pela família e sacrificar-nos pela pátria”^[18]. Trata-se, porém, de uma variação aparente, na medida em que permanece o conteúdo ideológico, a ética do “devemos”, associada a outros termos igualmente valorosos para a classe dominante: a família, a pátria, Deus, o amor, o respeito, o sacrifício, a honra. O fechamento do esquema ideológico é iconizado na linguagem na verdadeira ciranda que se estabelece entre os referidos termos, na função de objeto direto.

Mas, se é pela manipulação da linguagem que se dá o processo de dominação, é também pela linguagem que se dá a resistência a ele.

Quando Áurea detectou em Hortense um “foco de rebeldia, um certo olhar irônico”^[19], mal que poderia se “infiltrar” em seu meio e “corromper” as demais alunas, imaginou uma maneira de neutralizar essa voz discordante. Não podendo silenciá-la de maneira acintosa, em função da posição social da família, buscou uma forma indireta de desqualificar essa fonte de subversão:

[...] venha ao quadro e escreva: eu não estava com atenção eu não estava com atenção eu não estava com atenção), um meio de humilhá-la e fazê-la perder o seu ascendente sobre a classe, que aliás era só devido ao prestígio da família, de resto ela não era sequer inteligente, não aprendia nada do que ela ensinava com tanta mestria e tão a fundo.^[20]

Ao poder da linguagem utilizada como instrumento de opressão, Hortense novamente resiste subvertendo-a:

como se negasse fisicamente, com o corpo, tudo o que ia escrevendo, mas ela negara sempre, desde a infância, redacção a pátria redacção a família redacção Deus redacção adeus adeus adeus

[...]

dilatar a fé e o império a guerra que nos foi imposta novos mundos ao mundo civilizar outras gentes

dilatar o pé e o império impor o pé e a guerra procurar novos fundos devorar novos mundos escravizar outras gentes e

Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção e Deus não estava com atenção^[21]

É esse jogo com as palavras, destruturador das verdades veiculadas pelas formas eternamente repetidas — duplicação elevada a princípio constitutivo da linguagem com que é

representado no romance o discurso pedagógico – que permite a Hortense tornar-se imune ao processo de perda da identidade.

A *re-organização* dos clichês que são veiculados pela voz da autoridade introduz a voz pessoal daquele que produz o enunciado; assim, ele deixa de ser simplesmente o sujeito “gramatical” que transmite intenções que não são as suas próprias, para assumir a autêntica subjetividade.

É assim que, se levarmos em conta o que diz R. Barthes acerca do estereótipo, o sujeito questiona a ideologia.

Diz o estudioso francês:

Ora, a linguagem encrática (aquela que se produz e se espalha sob a proteção do poder) é estatutariamente uma linguagem de repetição; todas as instituições oficiais de linguagem são máquinas repisadoras: a escola, o esporte, a publicidade, a obra de massa, a canção, a informação, redizem sempre a mesma estrutura, o mesmo sentido, amiúde as mesmas palavras: o estereótipo é um fato político, a figura principal da ideologia. [\[22\]](#)

O que Hortense faz, então, ao recusar o clichê, é recusar-se a imitar os modelos, como os que rejeitava nas aulas de desenho, ministradas pelo artista falhado “que a policiava a perseguia porque não aceitava encontrar nela a força criadora que ele não tinha.” [\[23\]](#)

O lápis, que lhe permitia o seu próprio risco, era a arma, frágil, mas poderosa, com que se defendia do professor e da visão do mundo estratificada que ele representa. Era a arma com que resistia ao poder que procurava domesticá-la.

Assim entendida a sequência que acabamos de analisar, associada às anteriormente referidas, acredito ter assinalado, no tempo que me é aqui concedido, como o romance desvela mais do que simplesmente o ocorrido nos tempos da ditadura portuguesa. Ele permite, por diferentes vias, a percepção do processo de produção de “estados de poder”, a que estamos todos nós constantemente submetidos, independentemente do poder político a que estejamos sujeitos.

Comprova, a meu ver, o que acabo de afirmar, o modo como é tratada no romance a figura de O.S., de quem emanam as situações de silenciamento no macrossistema. Evidentemente, essas iniciais justificam associá-lo à personagem referencial Oliveira Salazar, o professor de Economia da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, que em julho de 1932 assume o poder em

Portugal, sob regime ditatorial. Mas, o fato de ele ser citado, durante toda a narrativa, unicamente por meio das iniciais de seu nome, associado à análise dos procedimentos narrativos adotados – de que não pude dar conta aqui, mas dos quais citei exemplos – permite que tomemos essa figura particular como representação da forma geral e abstrata do poder. Não é por acaso, portanto, que, no fragmento anteriormente citado, se vê que a professora *olhou o retrato* de O .S., e, ainda, “mas não pôde distinguir o seu rosto, o sol batia em cheio no vidro”.

Esclareço um pouco mais o que quero ressaltar.

Muitas situações narrativas em que a personagem está envolvida podem ser reconhecidas como correspondendo ao que efetivamente ocorreu em Portugal na época retratada; outras passagens, entretanto, mesmo que tragam à cena a figura do ditador, o fazem de maneira que sua imagem se desvaneça para significar metonimicamente o sistema de idéias e valores, normas ou regras ao qual sua personalidade está intimamente associada. Outras, ainda, apresentam O.S. não como símbolo de um específico sistema ideológico, mas como o próprio poder, em qualquer situação em que ele se configure, algumas apontadas neste trabalho.

Por isso, tem sentido o que diz Gil, amigo de Hortense, acerca do que ocorreria quando cessasse o clima de festa da revolução pacífica e vitoriosa de 25 de Abril. Para ele, a luta não terminaria:

Os gestos feitos desfeitos outra vez, os actos de novo passando a não ser actos. A lei, a mão de O.S. levantando-se outra vez, como uma sombra. Eu sei, eu sei que a luta não tem fim. Mas é um caminho que segue para a frente, e se nos disserem que o movimento é aparente, nós provaremos que não é, andando,

[24]

A consciência de que “um poder [...] cai e outro se levanta” ^[25] não impede, porém, como se percebe no fragmento, que as personagens acreditem na construção de um mundo que se funde, não em relações de poder — em qualquer forma em que se manifeste —, mas em outras formas de convivência, que resgatem valores que tornem o mundo menos silencioso, por permitir convívio menos propenso a confronto de poderes.

Essa construção, como se notou no romance, implica a força da palavra contra os clichês, essas formas fixas que desconhecem o vigor da subjetividade, essas formas fixas que ignoram o vigor História.

-
- [1] GERSÃO, Teolinda. *Paisagem com mulher e mar ao fundo*. 3 ed. Lisboa: O jornal, 1985. p. 117.
- [2] Cf. ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*: notas sobre os aparelhos ideológicos de Estado. 2 ed. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1985. p. 67 et seq.
- [3] Cf. CHAUI, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- [4] GERSÃO, op. cit., p. 93.
- [5] Idem, ibidem, p. 93.
- [6] Idem, ibidem, p. 96.
- [7] Idem, ibidem, p. 94.
- [8] Idem, ibidem, p. 96.
- [9] Ainda que se ouça a voz do narrador predominando nessa passagem, ela está contaminada pelo ponto de vista da personagem, expresso quer em fragmentos em que a protagonista fala pela própria voz, quer em outros em que surge o discurso indireto livre; isso justifica plenamente a fala quase ao fim do bloco: a voz do narrador desliza para a de Hortense, e esta assume o discurso logo retomado pelo narrador, que lhe dá a palavra em discurso direto, para, em seguida, retomar o relato, novamente perpassado pela voz da protagonista:
[...] porque as travessas estão envenenadas e se eu comer do vosso verbo estarei morta,
não serei o teu reflexo, disse escapulindo-se entre as chávenas de café e vendo-se em corpo inteiro no espelho, ao cimo da escada, passaria incólume, sem ser tocada pela casa, porque não a aceitara nunca, ir-se-ia embora igual a si própria, porque recusara ouvir as suas vozes, (p. 96)
Esse ir e vir ligeiro entre as fontes dos enunciados bem atesta o profundo imbricamento das duas vozes, a dificultar, por vezes, a dissociação entre elas.
- [10] GERSÃO, op. cit., p. 94-5.
- [11] Idem, ibidem, p. 95.
- [12] Idem, ibidem, p.87.
- [13] Cf. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 91.
- [14] Idem, ibidem, p. 236. A fonte indicada é *The history of sexuality*. Volume I. *An introduction*. Trad. Robert Hurley. Nova Iorque: Vintage, 1980. p. 93.
- [15] BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980. p. 81.
- [16] GERSÃO, op. cit., p. 89-90.
- [17] A propósito, vale referir também, aqui, o que Roland Barthes assinala a respeito dos adjetivos: *são essas portas da linguagem por onde o ideológico e o imaginário penetram em grandes ondas*. Cf. op.cit., p. 21.
- [18] GERSÃO, op. cit., p. 90.
- [19] Idem, ibidem, p. 87.
- [20] Idem, ibidem, p. 87.
- [21] Idem, ibidem, p. 90-91.
- [22] BARTHES, op. cit., p. 55.
- [23] GERSÃO, op. cit., p. 81.
- [24] Idem, ibidem, p. 125.

[\[25\]](#) Idem, *ibidem*, p. 124.

O mercado brasileiro na correspondência de Antonio Feliciano de Castilho e Camilo

^[1]
Castelo Branco

Marisa Lajolo
Instituto de Estudos da Linguagem / Unicamp
CNPq - Fapesp

Entre nós, estamos no tempo de Camões: podeis compor *Os Lusíadas*, quem vo-lo proíbe? [...]O governo que é inteligente e esclarecido, dará ao vosso maior poeta no fim de sua vida os 15 mil réis anuais d'El Rey D. Sebastião, e a Misericórdia franqueará os seus hospitais ao protegido do

^[2]
Rei ! [1847]

[...] taças de prata em casa de escritores portugueses são como taças de amargura, quando o vácuo delas é como o da glória em Portugal. Vendo-a por 300\$000 réis.” [1872] ^[3]

Queixas relativas à situação econômica do escritor são antigas, constantes e unânimes. Como saída para o que aparenta ser a eterna penúria de escritores, a história registra diferentes medidas tomadas em diferentes países, inclusive em Portugal e no Brasil. As propostas abrangem desde o patrocínio governamental da atividade literária defendido por Alexandre Herculano em Portugal e praticado por Pedro II no Brasil, até a luta por legislação que regulamente a propriedade literária, em que se empenha Almeida Garrett em Portugal e Pardal Mallet no Brasil. Permeando ambos os esforços, a história também registra inúmeras – e quase sempre frustradas – tentativas de organização de associações que defendam coletivamente os interesses de escritores. Em *O preço da leitura*, Zilberman e eu estudamos o longo e lento processo de profissionalização do escritor no cenário luso-brasileiro. ^[4]

Na mesma direção do livro acima mencionado, e dando continuidade às pesquisas nele apresentadas, este trabalho pretende discutir alguns recantos do cenário oitocentista da questão cartografados por discursos privados e eventos miúdos da esfera da edição e da produção literária do mundo luso-brasileiro.

Na correspondência de Antonio Feliciano de Castilho (1800 – 1875) ressalta, por exemplo, a precoce percepção do escritor tanto da relação estreita entre literatura /escola e público leitor, quanto a presença do Brasil como mercado no horizonte de profissionalização dos escritores portugueses. A partir daí podem ser rastreadas ambigüidades e sutilezas do relacionamento intelectual Portugal/Brasil, sobretudo quando este relacionamento passa pela infra-estrutura material disponível – mas quase sempre insatisfatória – em ambos os países para produção e circulação de livros.

O que se passa em Portugal e no Brasil não se afasta em substância do que se passa na Europa e nos Estados Unidos. A diferença fica por conta da lentidão com que as medidas modernizadoras exigidas pelo ingresso da produção literária no sistema capitalista são tomadas nas duas nações. Pelo atraso, fala o retardo da revolução burguesa em ambos os países e, no caso brasileiro, sua incompletude.

De qualquer maneira, e ainda que tardiamente para padrões europeus, Brasil e Portugal incluem a questão da propriedade intelectual em algumas das legislações que promulgam ao longo do século XIX e, pouco depois, passam a ser também signatários de convenções que regulamentam a propriedade intelectual em âmbito internacional. Traduzindo mais autores estrangeiros do que tendo seus autores traduzidos, a partir de inícios do século XX – e salvo alguns poucos retrocessos a práticas de pirataria editorial no caso brasileiro – portugueses e brasileiros passam a integrar a comunidade internacional que regulamenta a tradução e circulação de livros que cruzam fronteiras.

Os índices altos de analfabetismo e os eloqüentes indícios de práticas ralas de leituras de maior fôlego ^[5] que Portugal e Brasil ostentam, ao longo do século XIX dificultam a constituição de um mercado consumidor de livros, essencial à ruptura do mecenato e à profissionalização do escritor. Assim, campanhas pela leitura em ambos os países, quase sempre desenvolvidas com argumentos de recorte nacionalista e civilizatório, constituem, ao longo do século XIX, tanto projeto político de ^[6] *modernização* de suas respectivas sociedades, quanto luta pela sobrevivência econômica de seus militantes. Sobretudo quando estes são escritores, o

que ocorre, por exemplo, com Antonio Feliciano de Castilho em Portugal e com Olavo Bilac no Brasil^[7].

É nesse cenário de escassez de público para livros que avulta a figura de Antonio Feliciano de Castilho, cuja correspondência é preciosa pelo que revela dos bastidores da luta pela profissionalização do escritor, e é nestes bastidores que o Brasil às vezes surge como personagem fundamental para o desenrolar da peça.

Em carta de abril de 1853, Antonio Feliciano de Castilho queixa-se da situação precária do escritor português e manifesta intenção de mudar-se para o Brasil, onde parece acreditar que desfrutaria de situação melhor.

Em sua pena, a antiga América Portuguesa é um Eldorado titilante de moedas, paraíso economicamente promissor, extensão de Portugal e, por hipótese de braços abertos para o ex-colonizador:

Portugal, onde vida literária é, por ora, de todos os baldios o mais estéril; o meu Portugal, e nosso Portugal, não me apresentava a mínima probabilidade, nem possibilidade sequer, para a realização desta minha santa e já tardia avareza. Ocorreu-me, não podia deixar de me ocorrer, o País, que ainda há pouco era também Portugal, o Império Grande; onde todos temos parentes; onde os apelidos são os das nossas famílias; onde se fala, se lê, e se escreve a nossa língua; onde o Trono é irmão do nosso Trono; onde o Chefe do Estado, filho de D. Pedro Grande e D. Pedro Grande, ele mesmo ama, cultiva e honra as letras [...] só ali é que eu podia aspirar a converter em fato a minha utopia doméstica [...]

(Antonio Feliciano de Castilho, 1975, p.405).^[8]

Mas a mudança não se realiza.

Um ano depois, (27.03.1854), outra carta revela um outro Castilho, já de bem com sua terra natal. Escrevendo a José de Macedo Araújo Jr., ele volta a mencionar o Brasil, mas em outro tom. Ameniza a anterior ameaça de exílio e anuncia para breve uma viagem ao Brasil, aonde irá como convidado, com o objetivo bastante específico de habilitar professores brasileiros para aplicação de seu método de alfabetização em escolas brasileiras^[9]:

Não me foi possível deixar de aceitar o convite, que do Rio de Janeiro se me faz, para eu ali dar um curso normal de leitura pelo nosso método. Hei de partir de Lisboa no paquete transatlântico de maio; mas hei de estar outra vez fundeado no Tejo, no paquete transatlântico de meado setembro [...] (Antonio Feliciano de Castilho, 1975, p.237) ^[10].

Com efeito, conquistar os proventos do mercado brasileiro – cujos leitores já lhes eram fiéis – talvez constituísse um dos mais caros sonhos dos escritores portugueses da segunda metade do século XIX, cuja obra – muitas vezes pirateada – parece ter circulado largamente entre os leitores brasileiros. ^[11] No caso particular de Antonio Feliciano de Castilho, manifestação bastante pragmática das investidas portuguesas no mercado brasileiro expressa-se em seu esforço para ampliar a adoção de seu livro didático no Brasil. Em sua correspondência, a menção ao mercado brasileiro é recorrente, como também o será na correspondência de outro autor português de livros escolares: João de Deus (1830-1896), que em 1876 publicou a *Cartilha maternal*.

Nenhum deles hesita em lançar mão da influência de que conseguem desfrutar junto a políticos e intelectuais brasileiros, com vistas à adoção oficial de seus respectivos livros, num país (o Brasil) que em 1860 tinha 8.440.000 habitantes, e registrava 139 mil matrículas no curso primário em 1872. ^[12]

O sucesso de Castilho em tais esforços manifesta-se, por exemplo, no episódio relatado em setembro de 1854 quando do Porto, onde dava um curso de capacitação de professores, escreve à esposa aludindo a um discurso de Jaguaribe na Câmara dos Deputados (do Rio de Janeiro), no qual o parlamentar teria feito a defesa do método português:

J'ai reçu hier par la poste le Journal du Commerce de Rio, où il-y-a un discours prononcé a la chambre des députés par Jaguaribe, le même qui avait déjà parlé avec assez d'intérêt sur la Methode portugaise. Son discours est bien. Je crois que Braz Tisana (Bandeira) va le reproduire un de ces jours [...] ^[13]

Mas Antonio Feliciano de Castilho tinha aliados fiéis.

Seu irmão, José Feliciano de Castilho, vivia no Brasil desde 1847 e participava ativamente da vida intelectual brasileira, sendo inclusive responsável pela coleção *Livraria clássica*

portuguesa editada pelo braço brasileiro da Editora Garnier. O esforço para abrir as portas do mercado brasileiro para a produção castilhana parece ter tido sucesso, a julgar pela carta acima transcrita.

O consumo brasileiro de obras portuguesas – cujo significado econômico ainda está para ser analisado com mais rigor ^[14] – era acompanhado de um tipo de reconhecimento público a que não ficavam indiferentes os escritores da ex-metrópole e que provavelmente muito enciumava os escritores patricios.

Em março de 1872, por exemplo, D. Pedro II, Imperador do Brasil visita Camilo Castelo Branco (1825-1890) em São Miguel de Ceide. O escritor recebe a visita como penhor de seu prestígio internacional, prestígio que ele dividia com Castilho que, em 1877, de Lisboa, dirige-se *aos portugueses de Porto Alegre* agradecendo-lhes homenagens recebidas:

[...] viestes vós com a vossa pena de oiro, com as vossas expressões de afeto, mais preciosas que oiro ou brilhantes , cobrir-me de uma glória que excede todas as ambições do tempo em que eu as tinha [...]

Também na correspondência de Camilo Castelo Branco, o prestígio conseguido no exterior, entre portugueses emigrados, é ostentado (e com traços de profunda amargura) como contra-face do destrato do escritor na terra mãe. Homenageado – desta vez por um público reunido no outro extremo do Globo terrestre – Camilo alude à precariedade de sua situação financeira ao registrar a intenção de transformar capital simbólico (uma taça de prata) em capital econômico.

Em carta de 1872 dirigida a José Gomes Monteiro, Camilo relata:

Recebi, há anos, uma taça de prata, brinde da colônia portuguesa de Hong Kong. Dizem ser um trabalho primoroso, que lá custou cem libras. Creio que materialmente não vale isso; e estimativamente poderia valer mais se eu pudesse ter baixela.

Tem o meu nome e uma dedicatória em caracteres chineses. Isso que monta ? Vendo-a, porque taças de prata em casa de escritores portugueses são como taças de amargura, quando o vácuo delas é como o da glória em Portugal. Vendo-a por 300\$000 réis. Note V.Exa. que ela não tem um terço daquele valor em pauta. Parece, porém, que os labores são estimáveis.

– Então que quer você ? – pergunta V.Exa.

Pedir-lhe que apresente esta alfaia à Exma. Sra. D*** que tem riqueza e gosto superabundantes. Se S.Exa. a quiser, pode aspar-lhe o meu nome; e se não lhe importar que a sua posteridade encontre esta memória de um homem que passou um dia a querer luzir nesta escuridão abafadora de Portugal, S.exa. honrará a minha memória conservando-a intacta (Antonio Cabral, 1918, s/p [\[15\]](#) .)

Não é, no entanto, apenas como escritores reconhecidos no além-mar que Camilo e Castilho nos introduzem em diferentes movimentos e etapas da profissionalização do escritor em Portugal. A conjuntura de que ambos participam sugere papéis – imaginários ou históricos – para o Brasil, como ocorre na articulação do tema *profissionalização do escritor* com o assunto *alfabetização* e na convergência de ambos com o fortalecimento e legitimação literária do gênero *romance*.

Sendo a escola a instituição social responsável pela formação inicial de leitores, o romance pode ser concebido como a instituição literária responsável pela difusão ampla e popular de práticas de leitura individual e prazerosa. É como se o romance desse um sentido menos pragmático – eventualmente até libertário – às habilidades de leitura que, através do sistema escolar então implantado, se disseminam pela Europa a partir do século XVIII.

É na superposição de *alfabetização* com *romance*, que Castilho e Camilo estreitam os laços através dos quais ambos participam de lances decisivos para a modernização do modo de produção da literatura.

Antonio Feliciano de Castilho, o grande representante da militância pedagógica, dá as mãos a Camilo Castelo Branco, o grande representante da educação literária popular em língua portuguesa e seus caminhos se cruzam num projeto que – embora aparentemente nunca se tenha concretizado – foi delineado por Castilho e encaminhado a Camilo, ao longo de cartas dirigidas em 1864 pelo primeiro ao segundo.

Em setembro deste ano, Castilho sugere a Camilo Castelo Branco que tematize a escola em um romance. Seus argumentos atestam a crença na força do gênero *romance* como formador de opinião, bem como em Camilo como romancista popular

Veja lá se dá um romance consagrado principalmente a fazer ressaír a infame bruteza da escola-galé, e do ensino sevícia; a deserdação enorme que nisto vai para o futuro [...] A obra que lhe encomendo e recomendo aqui parece humilde, parece, mas eu não creio que a haja de maior monta, pela grandeza e imensidade dos resultados; como tal

merece bem que um gênio que sobre o mínimo assunto improvisa volumes sobre volumes, qual a qual mais sedutor, lhe consagre duzentas ou trezentas páginas, que apenas lhe custarão uma semana de ócio [...] (Antonio Feliciano de Castilho, 1975, p. 355) ^[16]

Para leitores familiarizados com a retórica a partir da qual Castilho se refere a seu *Método de leitura repentina* ^[17], a adjetivação da escola que propõe para vilã da obra que encomenda a Camilo Castelo Branco (*escola- galé; escola sevícia*) parece identificá-la à escola que os métodos pedagógicos por ele preconizados em seus livros didáticos irá redimir.

Em 14 de setembro Castilho volta a insistir com seu colega de ofício, detalhando para Camilo aspectos, personagens e cenários para o romance solicitado há duas semanas quando, aparentemente, desqualificara o trabalho intelectual envolvido na produção da obra ao mencionar *duzentas ou trezentas páginas, que apenas lhe custarão uma semana de ócio* fazendo, nisso, eco à crítica e às convenções de seu tempo quando o romance – porque popular – era gênero menor ^[18].

. Embora diga que é temeridade *dar conselhos a tão exercitado mestre*, Castilho desce a detalhes da fatura romanesca que julga mais adequada aos objetivos pretendidos, enumerando procedimentos que possam garantir certos efeitos de sentido no espírito do leitor. Hoje vemos a perspicácia do escritor: suas considerações não estão longe de constituírem uma estética da recepção *a priori*.

Escreve ele a Camilo:

A tão exercitado mestre, temeridade seria, o dar conselhos; mas entre amigos, e sem quebra no respeito pode-se aventurar uma lembrança. Direi pois que a novela de tão santos e simpáticos intuitos deve ser, quanto a mim, concebida e executada com a mais arteira diplomacia, e velhaca malícia (perdoe-me o emprego destas expressões que estão elas próprias espantadas de se verem aqui); é mister, ou muito me engano, que a escola exemplar e regenerativa, com o que pertence à sua organização intrínseca, não ocupar, na galeria de seu romance a parede de honra e a mais em cheio alumiada. Pelo contrário; o que é para nós principal, não se deve aos leitores apresentar senão como acessório, ou episódico; felizes nós, se ainda assim no-lo aceitarem, sem os soberbos fastios com que os fartos e embriagados à mesa de um banquete ouvem o pregão que na rua vai passando à chuva ou ao vento, a pedir pão, pelo amor de Deus, para criancinhas que se desfolham e finam, de pura míngua (p. 360) .

Como se vê, a argumentação de Castilho constitui entusiasmada profissão de fé no gênero romanesco e aposta com fervor na popularidade de Camilo Castelo Branco:

[...] Vamos ver se um romance de V.Exa. não poderá mais, que todos os meus sermões no deserto, e todos os meus desapadrinhados requerimentos. Tenho grande fé em que sim (p. 358).

Discutindo a popularidade da produção camiliana, Castilho entrega-se a uma improvisada mas nem por isso menos interessante sociologia de leitores:

Um romance de V. Exa. entra por todas as casas, conversa com ricos e pobres; deposita-se em todos os ânimos; torna-se tema de todas as conversações; nas das mulheres como um sucesso real, porém mais saboroso que os da história; nas dos aplicados, como um estudo que, por baixo das flores traz os frutos; na dos políticos e magnates, como um desenfado apetitoso, onde, posto não seja isso o que eles mais procuram, se lhes deparam muitas verdades desencruadas, e condimentadas por quem possui melhor que ninguém a difícilima arte de as cozinhar para o paladar de todos (p. 358) .

Nesta saborosa tipologia de leitores, Castilho não deixa de rotular como *pouco exigente* a popularidade da obra camiliana. Não obstante o leve desdouro que atribuir a Camilo *a difícilima arte de [...] cozinhar para o paladar de todos* faz cair sobre ele, no fecho da carta Castilho parece querer redimir-se ao anunciar o cânone – também de escassa posteridade estética – que acolherá o romance encomendado, que passará – se seguida sua receita? – a desfrutar da zelosa companhia de obras, como diz o próprio missivista, *refeitas de bom senso e repassadas de virtude persuasiva*:

Conheço umas poucas de obras que me parecem constituir o que se poderia chamar de uma família de livros de bem, porque estão cheias de amor aos homens, refeitas de bom senso e repassadas de virtude persuasiva: O Vigário de Wakefield, por Goldsmith, o Medecin de Campagne por Balzac, o romance espanhol Eusébio ou o Canastreiro, não me lembro de que autor, o Robinson Suíço, por Wiss, o Simão de Nântua, por Jussein, o Novo amigo dos meninos por Saint Germain Leduc, a Educação das mães de Família, por Aimé Martin, a Solidão por Zimmermann, os Colóquios aldeões, por Cormenin, e O bem e o mal, por Camilo Castelo Branco.

Eis aqui a ilustre e amável família em que tem de entrar o Romance que eu espero com avidez, e que bom será se não chegue a desconfiar que fui eu quem o pediu ou o desejou (360).

Não deixa de ser curioso observar-se – tanto nas considerações com que Castilho busca convencer seu confrade de letras a aceitar a empreitada que lhe confia, quanto na receita que fornece para o romance que encomenda – que para Castilho, alfabetização, escola e, or tabela, a criação de um público leitor é questão confiada à *consciência* de ricos eventuais leitores de romances camilianos:

A avó e a mãe da criança instruída naquela casa comum para vir a ser melhor, mais prestadia e afortunada que os seus genitores, quando sentadas à tarde no poial diante de sua porta, conversassem em espírito com suas rocas e estrigas, que tantas coisas sérias ensinam sem o parecer, e vissem passar ao lado do Brasileiro das veneras, o Brasileiro da escola, saudariam o primeiro, mas ao segundo beijariam as mãos porque neste veriam a Providência feita [...] (p. 359)

A obra encomendada por Castilho tem destino certo e nomeadamente brasileiro: mover o ânimo e comover os bolsos de *brasileiros*, personagem tão presente e satirizada no romance oitocentista português, inclusive no camiliano. Tal figura, no entanto, sai da ficção e entra na vida real em outro trecho da carta de Castilho:

Parece incrível que de tantos portugueses como do Brasil nos tem regressado e regressam todos os dias, pletóricos de ouro, e dez vezes mais amantes da pátria do que para lá foram, parece, repito, incrível, que nenhum se lembrasse ainda de levantar para si um monumento no amado torrão que o viu nascer, criando-lhe e dotando-lhe para perpetuidade, uma escola de vez e de bênção, a qual não só como escola aproveitaria, mas também como exemplo, e incentivo a outros ricos, com envergonhação saudável às pseudo-escolas de que nos inçamos cada vez mais [...] (Antonio Feliciano de Castilho, 1975, p. 355-360).^[19]

A menção que na passagem acima faz Castilho a *tantos portugueses como do Brasil nos tem regressado e regressam todos os dias, pletóricos de ouro, e dez vezes mais amantes da pátria do que para lá foram* não constitui uma imagem lisonjeira do Brasil: trata-se, no entanto, de uma representação de Brasil para consumo interno de intelectuais portugueses, inclusive para aqueles que, como o próprio Castilho, como já vimos, brandiam – quando e como lhes convinha – o respeito e admiração de que gozavam na ex-colônia, em contraste ao descaso e pouca consideração de que eram alvo na ex-metrópole.

Esta ambígua representação do Brasil azeda-se ainda mais na pena de um editor.

Com efeito, entre junho e novembro de 1899, o editor Henrique Marques, a serviço da empresa *Editora História de Portugal*, viaja ao Brasil. ^[20]

[...] a fim de fazer na grande república irmã a propaganda da História de Portugal [nome de sua editora ml]. Mas esperava-me a maior das decepções. Eu levava algumas cartas de recomendação, das quais apenas entreguei metade; as outras rasguei-as, tais se me afiguravam os resultados de semelhantes apresentações.

Tudo quanto se dizia de bom acolhimento, de proteção aos portugueses que lá iam, não passava de uma laracha; o que se sofriam eram vexames, como "cá vem mais outro", "para que diabo serve isso?", "fartos de intrujices já nós estamos", etc etc etc. Eu, que não tinha lata para ouvir observações destas, indignei-me por mais de uma vez, o que, está bem de ver, me deu mau resultado. Em todo o caso, ainda percorri, além do Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Desterro, Paraná, Paranaguá, Rio grande do Sul e Pelotas. Essa viagem serviu-me ao mesmo tempo para eu ver o Brasil quase de norte a sul [...] Não trouxe do Brasil nem assinaturas... nem saudades. Aquilo não era para mim. Era para gente de outro estofo e de outros processos; cumpre ser espertalhão e ir já de peito feito para trazer de lá dinheiro, seja por que meios for (Henrique Marques, 1935, p.239-246).²¹

Como explicar intensificação de tanto mau humor e anti brasileirismo? A que atribuir as distintas imagens de Brasil manifestadas no interior do mesmo sistema literário português? À diferença de posições ocupadas no campo por escritores, livreiros e editores?

A contradição talvez se explique em função do momento da viagem de Henrique Marques, quando um Brasil já republicano tentava cortar (mais uma vez os laços que o prendiam à mãe pátria: falávamos, até agora dos anos sessenta do século XIX e a viagem de Henrique Marques deu-se trinta anos depois, na década de noventa.

Neste mesmo final do século, duas cartas de Camilo Castelo Branco, a editores – pares, portanto, do ranzinza Henrique Marques – atestam a importância do mercado brasileiro para a produção literária portuguesa. Na primeira delas, datada de julho de 1889 e dirigida a Freitas Fortuna, Camilo – como intermediário para a edição da obra de Thomaz Ribeiro – atesta o peso do mercado brasileiro na decisão de que poemas editar:

Conquanto parte dessas poesias saísse nas Repúblicas, eu já lhe disse que aquele periódico viveu obscuramente, e decerto não chegou ao Brasil onde as poesias de Thomaz Ribeiro são muito estimadas. Afora isso o Freitas sabe que

Thomaz ainda goza foros de primeiro poeta, e eu não lhe conheço poemas de pequenas dimensões mais valiosos que estes que lhe remeto [...] (Júlio Dias da Costa, s/d/ p. 93).²²

Em carta um pouco posterior e relativa a uma obra do próprio Camilo Castelo Branco, a importância do mercado brasileiro se reforça, traduzida em números, que ensinam ser o Brasil fatia mais gorda de distribuição de uma impressão de dois mil exemplares.²³ Em seis de novembro de 1889, em carta ao mesmo Freitas Fortuna, Camilo Castelo Branco informa que

Resolvi publicar com o título: Nas Trevas 26 sonetos expurgados de outros que podiam magoar alguém. Os sonetos com o prefácio, dedicatória e outras miudezas poderão dar 40 páginas em 8º., um livrinho que se possa vender por 240 réis, ou por qualquer outra quantia que o meu amigo entender conveniente. Desejo que a obra seja impressa na oficina do Snr. Ferreira, levando em vista a modicidade do preço tanto no papel como na impressão. Tiragem: 2.000 exemplares: 500 para aí, 500 para Lisboa e 1:000 para o Brasil, que tenciono fazer lá vender com a intervenção do Visconde de S. Salvador de Matosinhos.

Dia nove do mesmo mês de novembro, e agora na pena de Anna Castro, que fala em nome de Camilo Castelo Branco reafirma-se a importância do mercado brasileiro absorver duas vezes mais exemplares de um livro do que Lisboa:

Dá a propriedade por mil exemplares para o Brasil, mais 6 em tiragem especial em bom papel e mais 20 para distribuir pela imprensa de Lisboa. A idéia de Camilo é mandar ao Visconde de Matosinhos os 1000 ex. para ele lá se encarregar da venda.

Como se vê – ao menos nas contas de Camilo – o mercado brasileiro pode responder por cinquenta por cento da tiragem de um livro de poemas, o que não é pouco.²⁴ O dado parece fundamentar em números o otimismo que desde os anos cinquenta dava ao Brasil o perfil de Eldorado aos olhos economicamente insatisfeitos de escritores como Castilho e o próprio Camilo.

Mas como também se vê nas duas últimas cartas, o retorno financeiro esperado dependia de procedimentos de distribuição pouco modernos, que envolviam a boa vontade e o prestígio de intermediários como o supra mencionado Visconde de S. Salvador de Matosinhos ²⁵,

aparentemente elo forte na rede de parceiros – de mecenas a fiadores da qualidade literária de uma obra – responsáveis pelo trânsito de livros de Portugal para o Brasil.

Marcas decisivas da modernização do mercado livreiro e da profissionalização do escritor são o fortalecimento do mercado e o enfraquecimento da relação mecénática, troca de favores entre protetores e protegidos, sujeita a injunções da ciranda política do momento. Por isso, nesse mesmo novembro de 1889, os planos de Camilo Castelo Branco tropeçam na súbita viravolta da situação política brasileira, como se vê na carta que, em dezessete desse mês, o romancista endereça a seu correspondente Freitas:

Meu querido Freitas:

A revolução republicana no Brasil veio transtornar as minhas esperanças na venda dos 1000 ex. patrocinados pelo Visconde de S.Salvador. Persuado-me de que no Brasil ninguém pensará em versos este ano mais chegado.

Portanto não há remédio senão rescindir o contrato visto que nenhum transtorno sofre o editor com a rescisão. O meu Freitas recolhe as poesias, e depois da minha morte as publicará, se elas valerem alguma coisa para os que cá ficarem.

Se o Costa Santos, ou por gostar dos versos ou por qualquer outra razão, os quiser editar dando-me pela propriedade, cento e cinquenta mil réis, eu me comprometo a escrever ao Visconde de S. Salvador para que lá no Brasil promova a venda, quando houver oportunidade de se venderem os 1000 exemplares.

Mas sendo natural que ele não aceite, subsiste o plano de publicação póstuma. No caso inesperado de que ele queira publicar sonetos, a importância será encontrada na quantia que eu estou devendo ao meu caro Freitas.

Esta república veio aumentar as perturbações de minha alma por me obrigar a desfazer o que estava feito.

O sr. Costa Santos que me desculpe se isto o contraria.

É hoje domingo, tristíssimo para mim como todos os dias.

Do seu de coração (Júlio Dias da Costa, s/d/ p. 150) [26](#)

Com efeito, a República brasileira proclamada em 15 de novembro de 1889 é um dos eventos que precipitam não só modernização na forma como a propriedade intelectual é concebida no Brasil, mas também promove alterações na posição do Brasil face à legislação internacional referente a direitos autorais. Com isso, afeta-se particularmente a relação Brasil / Portugal, cujas convenções tornam-se mais objetivas, de forma a alterar significativamente as idealizações recíprocas e nem sempre lisonjeiras, registradas na correspondência aqui discutida.

Este punhado de cartas e estas magras linhas de autobiografia representam versões privadas e individuais de uma situação social que só agora começa a ser mapeada por histórias

literárias mais comprometidas com a materialidade das práticas no interior das quais a literatura existe e circula.

[1] Texto apresentado no 7.^o Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Brown University, Providence (RI, USA) 01-06/07/2002) com financiamento da Fapesp. O trabalho é parte da pesquisa do Projeto Memória de Leitura desenvolvido na Unicamp (<http://www.unicamp.br/iel/memoria>) com financiamento do CNPq, da FAPESP e do FAEP. A consulta a parte dos documentos aqui citados foi viabilizada através de apoio ao projeto CAPES-ICCIT junto à PUCRS.

[2] MORAES, Jomar. *Gonçalves Dias: vida e obra*. São Luís: Alumar Cultura, 1998. p. 58.

[3] CABRAL, Antonio. *Camilo desconhecido*. Lisboa: Livr. Ferreira, 1918.

[4] LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *O preço da leitura*. São Paulo: Ática, 2001.

[5] "Éramos em 1861 4 1006644 (sic) habitantes. Infelizmente, 22 anos antes, só 1 em 88 mancebos freqüentavam a escola." RODRIGUES, Ernesto. *Literatura e jornalismo em Portugal*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa. Disponível em <http://terravista.pt/nazaré/1165/notas.html>.

Quando Lopes de Mendonça encetou a carreira das letras [1843], a tiragem das obras de Garrett era de quatrocentos e oitenta exemplares [...]

Dos mil exemplares de *O Compilador*, tirado em 1890, 600 foram para Lisboa, 200 para as províncias e 200 para o estrangeiro, colônias e Brasil. Página consultada em 27/05/2002.

[6] A partir de dados disponíveis em <http://www.ibge.net/home/estatistica/populacao/censohistorico/default.shtm> bem como recorrendo às cifras mencionadas por Rômulo de Carvalho (op.cit. p. 635) é possível construir a seguinte tabela que contrasta números da população brasileira (no Brasil, o primeiro censo data de 1872) e da população portuguesa

População	Portugal	Brasil
1872		9.930.478
1878	4.550 699	
1890	5.049 729	14.333,915
1900	5.423 132	17.318.556

[7] Relativamente ao papel do livro didático na profissionalização do escritor cf. LAJOLO, M. & ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

[8] CASTILHO, Antonio Feliciano de. *Correspondência pedagógica*. Seleção, introdução e notas de Fernando Castelo Branco. Lisboa: Instituto Gulbenkian de Ciência. Centro de Investigação Pedagógica, 1975. p. 405.

[9] Cf. LAJOLO & ZILBERMAN, op. cit.

[10] CASTILHO, op. cit., p. 237.

[11] Para Arnaldo Faro, "Se havia problema, no século passado, que preocupasse os escritores portugueses – os de sucesso, bem entendido – era o dos direitos autorais no Brasil [...] A sua [de Eça de Queiroz, ml] produção literária continuava tendo vasto consumo entre nós e o mercado brasileiro igualara, passara mesmo a superar o da antiga Metrópole" (p. 59) "Sucesso em Portugal queria dizer contrafação no Brasil" (p. 62) FARO, Arnaldo. *Eça e o Brasil*. São Paulo: Editora Nacional/Edusp, 1977.

[12] cf. LAJOLO, M. Circulação e consumo do livro infantil brasileiro: um percurso marcado. In: KHEDE, S. *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. Petrópolis: Vozes, 1986. Cf. LAJOLO, M & Zilberman, Os livros que vinham de longe. In *A formação da leitura no Brasil*. 3^a. Ed. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

[13] CASTILHO, op. cit., p. 245.

[14] Várias das (poucas) informações disponíveis são relativas a Eça de Queirós: "Em 1878, no mesmo ano em que aparece *Primo* – na edição oficial da Chardron e na contrafação carioca – é lançada também no Rio a contrafação do *Crime*, reproduzindo o texto de 1876, mencionando como impressor a Typografia da Gazeta de Notícias. FARO, Arnaldo. *Eça e o Brasil*. São Paulo: Editora Nacional/Edusp, 1977. p. 184. Cf. ainda MAGALHÃES, José Calvet de. *Breve história das relações diplomáticas entre Brasil e Portugal*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

[15] CABRAL, op. cit.

[16] CASTILHO, op. cit., p. 355.

[17] A obra, de 1846, também é conhecida como *Método Português Castilho*.

[18] No número 41 do *Jornal da Sociedade Católica* de 1845, as páginas CCCLXXI a CCCLXXII contêm implacável crítica ao romance: *Faz lástima entrar numa livraria composta à moderna, e ver os lugares mais distintos ocupados pelos efêmeros novelistas do tempo, os imitadores servis de frioleiras francesas, enquanto os nossos melhores clássicos, um Fr. Luiz de Souza, um Fernão Mendez Pinto, um Pe. Manuel Bernardes, ou não se acham de todo na coleção, ou se ali são sofridos ficam desterrados em algum canto escuro, condenados a um vergonhoso esquecimento e desprezo.* RODRIGUES, op. cit. Cf. ainda ABREU, Márcia. *O caminho dos livros*. Tese de Livre-Docência. IEL/Unicamp, 2002.

[19] CASTILHO, op. cit., p. 355-60.

[20] MARQUES, Henrique. *Memórias de um editor*. Lisboa: Livraria Central Editora, 1935. p. 239-46.

[21] MARQUES, op. cit., p. 239-46.

[22] COSTA, Júlio Dias da (org.). *Dois anos na agonia*. (Cartas de Camilo e de Ana Plácido a Freitas Fortuna). Lisboa: Livraria Editora Guimarães, s. d. p. 93.

[23] COSTA, op. cit., p. 150.

[24] Tomás Ribeiro, no outono de 1862 vende aos editores Melchiades & Companhia a Segunda edição de seu poema por um conto de réis. Os cálculos em 1872, eram mais ou menos estes: *uma tiragem de mil exemplares para Portugal e dois mil para o Brasil, vendida a 500 réis, perfaz 1.500\$ Retirados 500\$000 para a impressão, fica lucro, a dividir a pelo autor e editor (que tem deveres com livrarias e distribuição) de 1.000 \$ 000 réis. Mas o pior dos mundos cai sobre o autor que ainda aguarda percentagem de direitos autorais e editor indefeso se pirata brasileiro se antecipar e reimprimir o exemplar que levou da Metrópole: lá se vão dois terços dos ganhos*". RODRIGUES, op. cit.

[25] João José dos Reis Júnior, proprietário da *Companhia Brasileira de Navegação Transatlântica*, conde Matosinhos [ou Visconde de S. Salvador de Mattosinhos ? ml], em 1884, foi um dos fundadores do jornal brasileiro *O País* (do qual era editor) e, na mesma década de oitenta, dono de uma tipografia na Rua do Ouvidor [Typographia do Paiz]. Foi também sócio – generosamente contribuinte – do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro. Registra-se ainda em sua desconhecida biografia, um duelo que teria travado com Ferreira de Araújo, redator de jornal rival de *O País*.

[26] COSTA, op. cit., p. 93.

Conspiração da Neve de José Augusto Seabra (1999)

Micaela Ghiteanu
Romênia, União dos Escritores da Romênia

José Augusto Seabra, poeta, ensaísta, investigador – sobretudo pessoano –, professor e, *last but not least*, diplomata e político, foi – na minha Romênia “em transição” do totalitarismo mais exacerbado a uma democracia ainda frágil – a personalidade do corpo diplomático que mais profundamente integrou a nossa vida político-social e que, pela sua atividade publicística, deixou rastros mais duradouros na nossa cultura. Nos poucos anos que permaneceu entre nós (1997-2001), conseguiu não só estar a par da vida literária contemporânea, mas também conhecer os nossos clássicos. Além de vários artigos publicados em prestigiosas revistas culturais, à iniciativa e com o apoio de José Augusto Seabra editaram-se alguns livros importantes, em edições bilíngües e em ótimas condições gráficas, a saber: *O roteiro de Vasco da Gama* escrito por Álvaro Velho, *A carta de Pero Vaz de Caminha*, o poema *Europa* de Adolfo Casais Monteiro, *Camões e Eminescu*, ensaio de Mircea Eliade acompanhado por uma antologia poética. A mais, honrou com prefácios exemplares – verdadeiros ensaios – algumas traduções minhas, como *A terapêutica da libertação*, ensaios de Fernando Pessoa, a antologia *O homem das fontes e outros contos portugueses*, uma coletânea de poemas do romeno Lucian Blaga, *Nas cortes da saudade* (publicada em Coimbra). Ultimamente, e já um ano depois do fim da missão na Romênia, saiu uma antologia de versos de Fernando Pessoa traduzidos por Dinu Flamand, que tem também um estudo-prefácio devido a José Augusto Seabra.

Todos esses livros, que permanecerão nas bibliotecas públicas e privadas da Romênia como rasto da estada de Seabra nas nossas paragens, serão coroados pelo volume de versos *Conspiração da neve* que tive a honra e felicidade de traduzir para o meu idioma e que saiu em Bucareste em 1999, em edição bilíngüe também, compreendendo 41 poemas, divididos em três partes.

Ao abrir esse volume para vocês, vou citar alguns trechos da Introdução (intitulada *As epígrafes*) do próprio autor que explica a gênese dos poemas – introdução que é, aliás, um verdadeiro poema em prosa:

Ao voar para Bucareste, a branca, já a neve povoava as minhas visões fantasmáticas do inferno e do purgatório de uma Dácia mítica, onde os Cárpatos eriçavam para o céu os cabelos de um Drácula grisalho. ... Percorri, rasto a rasto, rosto a rosto, as sombras sobreviventes dos cárceres e das ossadas, as campas e os descampados do silêncio raso, espionando um a um os indícios dos arquivos da vergonha, soterrados entre as pregas do tempo enregelado. E os poemas foram vindo, nos interstícios da neve rarefeita, a conspirar nas noites longas de Bucareste, esgarçada nas árvores crucificadas, escorrendo sangue negro. É dessa conspiração secreta que eles aqui testemunham, discretamente, em balbúcios que se esvaem na música muda de um requiem ou de uma ressurreição.

Para os leitores romenos, a publicação de *Conspiração da neve* foi uma surpresa e um acontecimento, porque, como nota o professor e escritor Mihai Zamfir ^[2] (ele próprio ex-embaixador da Romênia em Lisboa), “a Romênia que, pouco a pouco, toma corpo nos versos de José Augusto Seabra é uma Romênia concreta, material, mas também cultural”.

A maioria dos poemas têm em epígrafe versos de conhecidos poetas romenos, que são como um ponto de partida, mas também parecem ir ao encontro do poema que seguirá. Lisonjeou-me o fato de ter Seabra escolhido uma frase minha como epígrafe do poema que abre o volume, a saber: “Libertado, um preso partiu a pé para Bucareste, mas logo voltou, por não ter podido enfrentar a neve”. E o poema é:

A neve em Bucareste ainda sangra
em bategas por dentro. Ainda alaga
as pálpebras do medo. Com seu látego
de relâmpagos cegos. Como lâminas
gastas:

entre a pele

e a alma.

Assim, as epígrafes são outras tantas gravações em pedra da história contemporânea, ou, melhor, da tragédia romena, devidas a um poeta português que encontrou inspiração em outros poetas, desta vez romenos, como num permanente diálogo. Trata-se geralmente de poemas políticos sublimados, que têm a densidade lírica de um *haikai* e exprimem, entre uivo e cicio, como no sopro urgente da palavra, a sua solidariedade para conosco, em volta da neve, tornada símbolo. Essa neve, algo espantosa para quem vem de um país meridional, se está derretendo lentamente, torna-se névoa, tal o despertar do sono “de morte” em que jazíamos:

Neve ubíqua quebrando
os espelhos do vento
na luz ondular quando
rasando se concentra
no olhar e declinado
explode para dentro.

Confesso que traduzir os poemas de José Augusto Seabra foi-me tarefa fácil e difícil, ao mesmo tempo. Fácil, porque era a primeira vez, em mais de 30 anos de tradução literária, que tinha o autor a traduzir “ao alcance” para discutirmos juntos as dúvidas, as sugestões, o que ficava subjacente. Mas também difícil, porque tais textos concentrados, que apresentam em poucas palavras imagens e idéias perturbadoras, obrigavam-me a penetrar verticalmente no âmago do poema sem me expandir horizontalmente em busca de outras formas para exprimir o que já tinha a imutabilidade da perfeição formal. Como, por exemplo, no poema “Bucareste”, cuja epígrafe é “Bucareste, à direita, à esquerda, está aí sem estar” de Mircea Cărtărescu, e que soa assim:

Buscas de Bucareste o lado errado
onde não é nem está. De Bucareste
hás-de buscar e errar o outro lado
de Bucareste: o resto o resto o resto.

A primeira parte do volume, integrada por 15 poemas, tem conotações sobretudo políticas: a neve salpicada de sangue em dezembro de 1989, as asas rotas dos anjos, a vida que se vendia barato, as grades que pesavam sobre a nossa carne, os poetastros de Corte que bailavam na corda bamba, o medo e, finalmente, o peso da liberdade, eis a realidade histórico-política que inspirou o poeta. Vale a pena citar agora o poema “Funâmbulo” sobre os poetas de Corte durante a ditadura. A epígrafe, citação dum dramaturgo romeno que vive em Paris, Matei Visniec, é esta: “Cada poema respondia que sim, cada sim volvia-se o seu não, assim era então...”. E agora o poema:

Entre poema sim poema não
o poeta funâmbulo sorria
e sobre a corda bamba respondia
um sonâmbulo sim um sonâmbulo não
e o poema exacto não saía
entre poeta sim poeta não.

Vê-se pois como Seabra sabe ultrapassar o circunstancial, dando aos seus versos uma profunda tensão poética.

Na segunda parte da coletânea, formada de 14 poemas, a neve torna-se símbolo, tanto de [\[3\]](#) ocultação como de esperança, como judiciosamente observa Maria Helena da Rocha Pereira . Ocultação em “Interestícios”:

Entre a pele e o rosto
há as rugas do vento
há as fendas do tempo
as carícias por fora
as carícias por dentro

entre a pele e a pele

há o rosto sem rosto
há a neve tão velha.

Mas a neve tem também conotação de esperança *discreta* e um pouco sinistra, como em “Ressureição”:

Quando ainda respiras
com as unhas, emerge
por debaixo da neve
escavando as raízes
das ossadas que restam
do teu corpo esvaído
de cadáver discreto.

A terceira parte, finalmente (12 poemas, mais compridos, de 3-4 estrofes) tem inspiração cultural francamente explícita. Em “A Ovídio” lembra Seabra que o poeta latino consumou o seu exílio – e consumou-se – nas margens do Ponto Euxino (atual Mar Negro) na cidade de Tomos ou Tomi (atual Constantza) da antiga Dácia onde os Romanos vieram estabelecerem-se nos começos do século II. Foi em Tomi que Ovídio escreveu as elegias do exílio *Tristia* e as epístolas do Ponto *Epistulae ex Ponto*, remarcáveis pela sensibilidade emocional e o patetismo quase romântico, concorrendo com a tragédia. Pergunta-se Seabra, dirigindo-se “A Ovídio”:

Que palavra sem língua
se perdeu, ó Ovídio,
entre o Lácio e o exílio,
entre a Dácia e o olvido?

Quem lhe sabe o indício
e ta sopra ao ouvido
no seu último cício
do som para o sentido?

Há também a Ode “Da Alegria”, da IX-a Sinfonia de Beethoven, num “quase-soneto”:

Que voz reconcilia
o sangue, assediado
pela música fria
dos lábios, modulada

na clave tão sombria
onde a loucura arde
assim cega e vazia?
Não é voz: só o bafo

sereno da alegria
atravessando a alma
num íntimo arrepio

enquanto a melodia
circula pelo sangue
que a voz reconcilia.

Tudo é, pois, fonte de inspiração para José Augusto Seabra. Um exemplo da maneira espontânea como surgiam as idéias e os subseqüentes versos seria o poema “Dossier” cujo *nascimento* presenciei. Participávamos ambos, o embaixador Seabra e eu, como representante da sociedade civil, numa reunião da Unesco sobre a muito controversa questão dos arquivos da Securitate (a nossa PIDE), polícia política do tempo dos comunistas. A determinado momento, o embaixador me pediu uma folha de papel e escreveu, quase diretamente, como sob ditado:

Arquivaram o sangue
já secando e a saque
e o sangue era sangue
gotejando: era sangue
sequestrado e a saque.

No entanto, essa espontaneidade não oculta a virtuosidade poética (outra *aposta* para o tradutor!). Assim, poder-se-ia citar o poema “Mineralogia” para as rimas difíceis:

No país mineral
a luz só se refracta
por dentro, virtual
e dura: tão compacta
como o fogo e a cal
deflagrando na exacta
explosão do cristal.

tal como o poema “Afasia” (dedicado à censura), para o jogo sutil das assonâncias:

Não soprava palavra
não saía uma sílaba
consoante vogal
entre o dente e a língua.

Mudo mudo mordia
o murmúrio num bafo
que a gaguez engolia
embargando a garganta

ventríloquo ventríloquo
na censura do nada.

Aqui, gostaria de ler rapidamente – pedindo-lhes desculpa – a minha versão, “Afazie”:

Nu sufla o vorbã
nu ie°ea o silabã
consoanã vocalã
dintre dinte °i limbã.

Mut mut murseca
murmurul rãsuflãrii
gângãveala înghiṗitã
gātuind gâtlejul

ventriloc ventriloc
în cenzura-n zadar.

[4]

José Augusto Seabra, diz Álvaro Manuel Machado^[4], “abriu-se para uma renovada oscilação entre a palavra e a sua ausência..., em que a memória do poeta e da sua experiência vital se perde na *desmemória*... da palavra sempre suspensa”. E o papel do tradutor de poesia, nesse – segundo a própria expressão de Seabra – “polilóquio diacrônico e sincrônico” é de tecer os fios que entrelaçam civilizações e culturas, ao circularem intertextualmente de poema a poema, de língua a língua, como nesta nossa reunião, aqui, nos Estados Unidos, onde uma romena veio falar de um português que escreveu poemas inspirados num distante país latino das margens de uma Europa eslava.

[1]

SEABRA, José Augusto. *Conspiração da neve/ Conspirația zăpezii*. Bucureste: Cartea Românească, 1999. p. 112.

[2]

ZAMFIR, Mihai. Posfácio, *Conspiração da neve/ Conspirația zăpezii*. Bucureste: Cartea Românească, 1999. p. 100.

[3]

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Conspiração da neve – poemas romenos de José Augusto Seabra. O *Primeiro de Janeiro*, Porto, 17.nov. 1999, p. 4.

[4]

MACHADO, Álvaro Manuel. Org. e dir. *Dicionário de literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 1996. p. 443.

(Des)ordem na construção da identidade feminina em *A hora da estrela*

Paula Jordão
Universidade de Utrecht

Introdução

A referência ao título *A hora da estrela* é suscetível de provocar uma sensação de estranhamento ou inquietação, quer por parte do leitor do romance de Clarice Lispector, quer por parte do espectador da versão cinematográfica de Susana Amaral, datada de 1985. Em ambos os casos essa sensação pode ser justificada através do modo como o tema central do romance e filme é tratado: a identidade feminina que, representada na personagem de Macabéa, nos aparece envolta numa (sobre)vivência de tal modo tragicamente miserável, que chega quase a causar repulsa. Como ilustração ficam as palavras de José Castello que, na contracapa da edição de 1998, ao fornecer ao leitor o resumo da história, o adverte igualmente para essa miséria, afirmando:

A nordestina Macabéa, a protagonista de *a hora da estrela*, é uma mulher miserável, que mal tem consciência de existir. Depois de perder seu único elo com o mundo, uma velha tia, ela viaja para o Rio, onde aluga um quarto, se emprega como datilógrafa e gasta suas horas ouvindo a Rádio Relógio. Apaixona-se, então, por Olímpico de Jesus, um metalúrgico nordestino, que logo a trai com uma colega de trabalho. Desesperada, Macabéa consulta uma cartomante, ^[1] que lhe prevê um futuro luminoso, bem diferente do que a espera.

Quer o texto do romance quer as imagens do filme parecem corroborar freqüentemente essa imagem de miséria à qual estão ligados aspectos constituintes de identidade, como classe social, etnicidade, sexualidade e desenvolvimento intelectual. Macabéa é apresentada como o Outro grotesco e patético numa ordem patriarcal dominante que, ao ostracizá-la, a vitimiza igualmente pela transgressão que ela representa a essa mesma ordem. Não é, portanto, de admirar, que críticos e estudiosos da obra de Clarice Lispector como Marta Peixoto, caracterizem *A hora da estrela* como uma narrativa de violência, na qual Macabéa aparece não só como uma vítima daqueles com os quais se relaciona, mas também de uma série de acontecimentos infortunados que lhe acontecem na vida (PEIXOTO, 1994:90) que contribuem igualmente para a

sua posição de inferioridade. Críticos cinematográficos, por sua vez, vêem nessa violência um paralelo entre o trabalho em questão de Susana Amaral e o filme neo-realista italiano ^[2], inserindo assim o filme num contexto claramente ideológico.

Partindo igualmente do princípio que a história (tanto a nível narrativo como cinematográfico) contém efetivamente elementos significativos de violência dos quais Macabéa parece ser a principal vítima, a questão sobre a qual desejo aqui brevemente refletir é o eventual caráter de transgressão que, ao se encontrar de uma forma velada nessa vitimização, chega mesmo a transformar Macabéa num elemento subversivo dessa violência, não só no romance como (e ainda mais) no filme. Para tal tenciono ver de que forma aspectos relacionados com a identidade da personagem que, à partida, lhe parecem negar um lugar dentro da ordem dominante em que se insere, acabam por funcionar como uma denúncia dessa mesma ordem. Embora parta do pressuposto que romance e filme partilham a mesma história, pretendo dar especial atenção à existência de “infidelidades” entre filme e romance, como afirma Tahís Nicoleti de Camargo ^[3]. São essas infidelidades que, conduzindo como que a um diálogo entre as duas formas artísticas de expressão, contribuem para que Macabéa se defina cada vez mais como um sujeito cuja posição de subordinação e subalternidade se transforma numa de desafio e transgressão à ordem em que está inserida.

Baseando-me em trabalhos que abordam quer o romance quer o filme como os de David William Foster, Marta Peixoto e Cynthia A. Sloan, quero abordar nesta análise questões que considero essenciais para a construção da identidade da protagonista, como o narrador e a sua relação com a sua personagem principal, ou a relação de Macabéa consigo própria e com o mundo que a rodeia, relação essa em que o corpo ocupa um lugar essencial.

Diálogo

O narrador é, em *A hora da estrela*, um dos elementos que, pela sua relação complexa com a protagonista Macabéa, pode ser interpretado quer como uma reconfirmação quer como uma rejeição da ordem patriarcal dominante que representa. Primeira e primária fonte de informação acerca de Macabéa é, ao introduzi-la, que Rodrigo S.M nos fornece igualmente dados sobre o que, numa primeira instância, aparenta ser não só uma clara indicação da sua prepotência

narrativa, como da sua visão falocêntrica, misógena e etnicamente discriminadora. Macabéa vem do Nordeste, é feia, grotesca, intelectualmente muito limitada, além de sexualmente pouco ou nada atrativa. Assim, ele diz-nos acerca dela: “Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo pra vender, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém. [...] Como a nordestina, há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa.” (*A hora da estrela*, p.13-4). Ao fazer incidir o nosso olhar de leitores sobre um aspecto da personagem que tem diretamente a ver não só com o seu corpo mas acima de tudo com a sua sexualidade feminina aberrante, porque incapacitada de reprodução, o narrador Rodrigo S. M. reflete o que Marta Peixoto corretamente vê como um exemplo de manifestações de violência articuladas com narrativa e gênero (PEIXOTO, 1994: xiii).

Embora esse essencialismo falocêntrico e misógeno pareça ser corroborado freqüentemente por outras personagens, como é o caso de Olímpico, o pseudo namorado de Macabéa, essa situação é, no entanto, rapidamente subvertida pelo próprio narrador. Ao precipitar-se num jogo metaficcional paródico, cuja auto-reflexividade nos mostra um lado da sua identidade caracterizado por uma fragilidade e marginalidade social e étnica, ele coloca-se numa posição muito semelhante à de Macabéa, como testemunham as suas palavras: “Aliás – descubro eu agora – também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria” (p.14) “Sem falar que eu em menino me criei no nordeste” (p.12) “Sim não tenho classe social, marginalizado que sou” (p.18). Essa fragilidade leva-o mesmo a uma simbiose quase total com a personagem através da qual surge uma inversão da relação de poder entre ambos, acabando Macabéa até por se apoderar dele (“Pois a datilógrafa não quer sair dos meus ombros”, “Tanto nós nos intertrocamos” p.22). É desta forma atingido o que alguns críticos, como Cynthia Sloan, vêem como o derrube da sua posição enquanto prepotente narrador masculino, permitindo assim a questionação da prática da escrita e linguagem falocêntricas, enquanto corporização da voz e estruturas da sociedade patriarcal ^[4].

No seu filme Suzana Amaral escolhe uma perspectiva que parece estabelecer um diálogo com o romance e através da qual ela procura dar maior ênfase quer ao contexto social quer à construção da identidade de Macabéa enquanto uma identidade dum sujeito feminino com poder, como de seguida irei mostrar. A esta posição não é estranha a identidade de Susana Amaral como

realizadora e mulher, como ela própria o afirma numa entrevista, ao dizer que a sua perspectiva é diferente da de um realizador masculino que, ao representar uma mulher, o faz representando-a como um objeto. Ao contrário dos seus colegas masculinos, ao representar uma mulher, Amaral fá-lo a partir do que ela refere como sendo o seu código, que é um “código feminino.” (MARTIN, 1997: 329-30). Nem tão pouco é estranha a contextualização do filme na época cinematográfica brasileira em que é realizado – anos 80, quando os filmes refletem de novo temas da realidade brasileira, “de uma maneira mais aberta e livre de preconceitos políticos”, como o afirma

[\[5\]](#)
Guilherme de Almeida Prado .

Assim, se por um lado escolhe usar e até dar ênfase a elementos já existentes no texto como a contextualização social de Macabéa, por outro lado ela elimina outros, como acontece com o narrador paródico e auto-reflexivo Rodrigo S. M. Ao optar pela ausência do narrador ou duma figura cuja função lhe seja semelhante (poder-se-ia pensar por exemplo numa situação de *voice-over* que representasse a voz do instância narradora no romance), a realizadora leva mais longe a ambigüidade paródica oferecida no texto de Clarice para assim centralizar a atenção do espectador na identidade de Macabéa.

As imagens iniciais do filme são uma primeira indicação da ênfase social que Susana Amaral dá ao seu trabalho. Ainda com a ficha técnica a passar, ouve-se o locutor da Rádio Relógio que nos fornece informações aparentemente fúteis e inúteis, como acerca do uso de cosmética por parte das mulheres cerca de 1300 antes de Cristo, ou a justificação do nome do falcão peregrino. Ao iniciar o seu filme com o som da Rádio Relógio, que servirá posteriormente de *leitmotief*, a realizadora fornece assim de imediato ao espectador uma informação essencial sobre um dos aspectos mais importantes da cultura popular urbana brasileira à qual a protagonista pertence: a dos migrantes, neste caso nordestinos, que tentam a sua sorte na grande cidade, como nos recorda David William Foster no seu trabalho *Gender & Society in Contemporary Brazilian Cinema*. Segundo Foster, a constante presença da Rádio Relógio, o mito do amor romântico e a presença dominante da cartomante constituem manifestações de cultura popular em *A hora da estrela*, através das quais Macabéa é apresentada como um ícone das mulheres rurais que se perdem na grande cidade, aspecto que sugere igualmente de imediato a sua marginalização social.

[\[6\]](#)

Esta primeira indicação de marginalização é igualmente alargada a uma atividade profissional e intelectual. Focada em grande plano e a partir duma perspectiva que a situa ao nível dos nossos olhos, surge-nos a imagem dum gato a comer qualquer coisa que mais tarde sabemos ser um rato morto. Esta sugestão de pobreza e sujidade, que é um dos tópicos centrais do filme, é diretamente corroborada pelas cenas que se lhe seguem. Ao focar o espaço onde a cena se passa, a câmara transmite-nos a imagem dum local escuro e em estado decadente, onde várias caixas se encontram empilhadas e que, ao nos dar a idéia do espaço dum armazém, nos sugere igualmente um ambiente deprimente e opressivo. Acompanhando o rodar e subir da câmara, começa a ouvir-se o martelar lento, arritmado e algo hesitante das teclas duma máquina de escrever. Ao finalizar o seu movimento, a câmara centra-se finalmente em Macabéa, colocando-a no centro da imagem e ao nível dos nossos olhos, sentada a uma secretária, com um máquina de escrever à sua frente. Por detrás dela está uma estante repleta de dossiês. Focada de uma forma já clara, vemos Macabéa que, embora muito concentrada no seu trabalho, deixa desde logo transparecer uma total incompetência profissional pelo lento martelar da máquina. A completar esta imagem de improfissionalismo surge outra de sujidade e desleixo, através do seu freqüente assoar-se à gola da blusa. Embora seja filmada a cor, a iluminação da cena é de tal forma reduzida, que o espectador tem quase a ilusão de estar a assistir a uma cena a preto e branco, reforçando assim o aspecto deprimente e desolador da cena em geral.

A incompetência profissional, a marginalização social e a abjeção física (e psíquica) que, interligadas, nos são sugeridas neste início, são efetivamente alguns dos aspectos mais salientes do romance que Suzana Amaral não só quis conservar, mas até ressaltar no seu filme. Embora na narrativa Macabéa pareça ser a versão feminina e acima de tudo caricaturizada dos escriturários enclausurados dos escritórios de Kafka, Doístoievski e Beckett, como nos lembra Carlos Mendes de Sousa, ^[7] poderemos perguntar-nos se o mesmo acontece no filme. Tal poder-se-ia admitir considerando o seu aprisionamento a um trabalho sem satisfação presente profissional, nem tão pouco com perspectivas futuras. No entanto, podemos questionar-nos se, pelo contrário, ao tornar o corpo de Macabéa no veículo por excelência no estar e comunicar com os outros nesse mundo fechado, Susana Amaral não oferece no entanto alternativas a esse enclausuramento

que são talvez menos claras no romance, contribuindo assim para um outro lado marginal da identidade de Macabéa.

Corpo

O corpo é um dos veículos principais, se não mesmo o primordial para a construção e edificação da identidade. E se pensarmos que, como nos lembra Rosi Braidotti no seu trabalho *Patterns of Dissonance*, ele é a nossa primeira ligação com o mundo e a realidade que nos rodeia, [8] no caso de Macabéa ele é a primeira indicação da sua relação desordenada e marginal com esse mesmo mundo.

Como já anteriormente referi, no texto de Clarice o corpo de Macabéa é freqüentemente alvo de referências discriminadoras por parte do narrador que, geralmente tão pródigo de auto-reflexividade paródica e (auto-subversiva), revela-se de uma clareza significativa no que diz respeito à caracterização da corporalidade e sexualidade da sua protagonista. Macabéa é feia, suja, doente, sexualmente pouco atraente e intelectualmente muito limitada. Recordo aqui algumas das suas palavras: “No espelho distraidamente examinou de perto as manchas no rosto. Em Alagoas chamavam-se *panos*, diziam que vinham do fígado. [...] Ela toda era um pouco encardida pois raramente se lavava. De dia usava saia e blusa, de noite dormia de combinação.” (*A hora da estrela*, p. 27). Uma vez Macabéa é apresentada com uma corporalidade e sexualidade quase inexistentes ou ridiculamente deficientes, como testemunham as suas próprias palavras: “E como já foi dito ou não foi dito Macabéa tinha ovários murchos como um cogumelo cozido” (*A hora da estrela*, p. 58). Outras vezes, porém, ela aparece-nos possuidora de uma intensidade sensual algo inesperada, revelando uma maturidade que contraria o que dela já sabemos: “Ela sabia o que era o desejo – embora não soubesse que sabia. Era assim: ficava faminta mas não de comida, era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço.” (Idem, p. 45).

Embora mascaradas por uma paródia que aparentemente desmistifica o valor que a sexualidade tem dentro da ordem patriarcal em que se insere, as suas palavras não deixam de

revelar um quase misogenismo que ostraciza Macabéa para a posição de marginal e abjeta. No entanto é também nesta marginalidade e particularmente nesta abjeção que encontramos elementos que subvertem essa mesma ordem. Assim, se partirmos do princípio apresentado por Mary Douglas de que a sujidade como valor intrínseco não existe, mas sim como ameaça aos sistemas sociais e individuais,^[9] Macabéa pode ser considerada como uma séria ameaça aos sistemas sociais, individuais e até culturais em que está inserida pela desordem que representa, e não apenas um Outro ridiculamente grotesco.

A Macabéa de Suzana Amaral parece levar mais longe esta marginalidade. Ela já não possui a corporalidade hesitante e algo ausente ou a sexualidade confusa ou contraditória que o narrador de Clarice Lispector insiste em mostrar, mas parece estar situada numa fase mais avançada na afirmação da sua identidade do que a sua homônima narrativa. Assim, sendo através do seu corpo que a Macabéa cinematográfica estabelece a relação consigo própria e com mundo que a rodeia, essa relação é estabelecida através duma atitude de questionação geral, que ela experimenta através do seu corpo e da sua sexualidade. Apresento de seguida alguns exemplos breves desta relação e deste experienciar. Enquanto que a Macabéa de Rodrigo S.M. tenta fugir ao vazio seco dos domingos indo passear pelo porto para olhar soldados, motivada por uma obsessão masoquista sexual que, posta a ridículo pelo narrador, reduz o seu corpo a um patologismo sexual (“Devo dizer que ela era doida por soldado? Pois era. Quando via um, pensava com estremecimento de prazer: será que ele me vai matar?”, *A hora da estrela*, p. 35), a Macabéa de Suzana Amaral escolhe deambular pela grande cidade, numa atitude natural de inquiridora. Ao a vermos só, no espaço da grande cidade que, como nos relembra Stephen

Daniels,^[10] pode conter tanto de promissor como de opressão, não podemos deixar de nos surpreender com a fragilidade quase patética mas também algo corajosa que deixa transparecer, onde não é o desespero patológico que está presente, mas sim a vontade da descoberta. De uma forma muito diversa da Macabéa de Clarice, não estamos, no seu caso, perante uma obsessão sexual que, apresentada por um narrador masculino, continua a colocar o desejo feminino como

algo de anormal e negativo que liga o desejo sexual à morte numa linha freudiana,^[11] mas sim perante a esperança, ainda que patética e mesmo algo irônica por ser tão ingênua, de um encontro

romântico e sensual. Recordo aqui a cena em que, ao esperar pelo metro e ao ser observada pelo funcionário e vigilante do cais, se convence que ele quer estabelecer contato com ela para fins românticos, quando na realidade ele a quer apenas avisar do perigo de se chegar demasiado à borda do cais, arriscando assim um acidente. Noutra cena, passada em hora de ponta num dia de trabalho, ela encontra-se de pé, apertada entre dois homens no interior de um dos compartimentos superlotados do metro e, situada muito perto das axilas de um deles, cheira-o duma forma quase animal, abertamente sensual e ausente de pudor. No filme de Suzana Amaral o desejo feminino é assim apresentado como uma força vulcânica, positiva e desafiadora da ordem dominante pela transgressão à norma que representa. E transgressora, esta é uma força que, como nos lembra Elizabeth Grosz é ativa de produção, capaz (eventualmente) de criar, fazer alianças e estabelecer interações. ^[12]

Finalmente, é também o desejo que possibilita o reconhecimento de si própria, como parte integrante do reconhecimento da sua identidade. Recordo para isso a cena na qual Macabéa se vê à noite refletida ao espelho, depois do seu primeiro encontro com Olímpico. Ao refletir-se na janela que, iluminada pela força poderosa dos relâmpagos poder-se-ia interpretar como a força simbólica do seu próprio desejo, Macabéa é confrontada com a outra que ela é, uma outra repleta de desejo e sensualidade, explícita no descair da alça da camisa de noite, deixando-lhe o ombro a nu. Referência implícita à fase do espelho lacaniana, à formação da identidade e ao desejo implícito nessa formação, Susana Amaral oferece-nos aqui a sua perspectiva de identidade feminina, a partir do que ela chama o seu “código feminino”. Ao deixar que Macabéa represente não só a viabilidade de existência do desejo feminino, mas também da identificação da espectadora com esse desejo, ela subverte assim o olhar masculino da câmara, através do qual a mulher e o desejo feminino existem apenas como fantasia masculina e que críticas e teóricas feministas de filme têm focado nos seus estudos críticos acerca da imagem da mulher nos filmes

de Hollywood, como Teresa de Lauretis e Laura Mulvey ^[13]. Ainda que motivado pelo seu contato com o outro com quem se relaciona e ao qual ambiciona ligar-se, Macabéa oferece ao espectador e, em muito particular à espectadora, a possibilidade de se identificar com um sujeito feminino à descoberta do seu desejo e consciente da beleza inerente a esse desejo.

Conclusão

Como nota de conclusão podemos considerar que, se numa primeira instância o romance e o filme *A hora da estrela* nos oferecem a representação da identidade feminina como o resultado nefasto duma norma patriarcal heterossexual opressiva e social e etnicamente marginalizante, numa segunda instância essa representação transmite-nos o desmascarar e a subversão dessa mesma norma. Exemplo de figura grotesca e abjeta, Macabéa representa igualmente o que Mary Russo, no seu estudo sobre o grotesco feminino, classifica como “the site of transgression”, marcando o retorno dos reprimidos do inconsciente político da pós-modernidade tardia através da expressão da cultura carnavalesca do excessivo, do riscante e do abjeto. ^[14] No caso do filme de Suzana Amaral esta transgressão vai no entanto mais longe, ao dar não só maior visibilidade e presença à identidade marginalizante e marginalizada de Macabéa, mas também ao alargar essa marginalização a outras personagens femininas, transformando-a, por vezes, numa sutil solidariedade. Um exemplo muito significativo desta solidariedade são as cenas que nos mostram o dia-a-dia partilhado pelas quatro mulheres no pequeno quarto que alugam em conjunto. Apesar de muito pequeno e mostrando a sua marginalização social comum através da sujidade e precaridade dos móveis e paredes, este mesmo quarto transforma-se, no entanto, num ambiente quase acolhedor onde as quatro mulheres, num fim do dia ou início de fim de semana se reúnem nos seus vários afazeres domésticos, partilhando não só frustrações mas também sonhos.

Ao focar a identidade feminina, penso poder dizer que romance e filme estabelecem um diálogo através do qual a desordem representada por essa mesma identidade é transformada numa ordem transgressora e nova. Duas faces da mesma medalha, a Macabéa de Clarice Lispector e a de Susana Amaral não só recuperam a sua existência de sujeito feminino, mas proclamam-na acima de tudo como uma possibilidade desafiadora e revolucionária, numa verdadeira hora da estrela.

-
- [1] LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- [2] www.italiannetwork.it/cinema69/cinema_e.htm.
- [3] Ver Camargo no seu especial para a folha de S. Paulo de 27 de Setembro de 2001. (www.uol.com.br/folha/educação/ult305u6127.shtml).
- [4] SLOAN, Cynthia A. The social and textual implications of the creation of a male narrating subject in Clarice Lispector's *A hora da estrela*. *Luso-Brazilian Review*, v. 1, n. 38, p. 91, 2001.
- [5] www.tasking.com.br/starfilmes/textos.htm.
- [6] FOSTER, David Willian. *A hora da estrela*. In: *Gender & Society in contemporary brazilian cinema*. Austin: University of Texas Press, 1999. p. 74.
- [7] SOUSA, Carlos M. de. Clarice Lispector: a máquina, a escrita. In: MACEDO, Ana Gabriela (org). *A mulher, o louco e a máquina entre a margem e a norma*. Braga: Universidade do Minho, 1998. p. 93.
- [8] BRAIDOTTI, Rosi. *Patterns of dissonance*. Cambridge: Polity, 1991. p. 219.
- [9] GROSZ, Elizabeth. *Space time, and perversion*. London and New York: Routledge, 1995. p. 192.
- [10] LEY, David. Co-operative housing as a moral landscape. In: DUNCAN, James and LEY, David. *Place, culture, representation*. London and New York: Routledge and Kegan Paula, 1993. p. 130.
- [11] GROSZ, op. cit., p. 200-1.
- [12] Idem, p. 179.
- [13] Para mais informações, a este respeito, ler, por exemplo, *And the mirror cracked*, de Anneke Smelik.
- [14] BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphoses*. Cambridge: Polity, 2002. p. 181.

O conto português pós-25 de abril ^[1]

Petar Petrov

Universidade do Algarve

Na literatura portuguesa, o gênero do conto tem merecido, injustamente na nossa opinião, pouca atenção aos investigadores e professores, e consequência disto são as escassas referências ao seu desenvolvimento desde a sua consolidação, em finais do século XIX, até aos nossos dias. Atente-se, por exemplo, em dois dos mais importantes dicionários de literatura onde os autores ligados à narrativa breve aparecem em número reduzido: Eça de Queirós, Teófilo Braga, Fialho de Almeida, Trindade Coelho, Mário de Sá-Carneiro, José Régio, Branquinho da Fonseca, Miguel Torga, Manuel da Fonseca, José Gomes Ferreira, Irene Lisboa, Maria Archer, José Rodrigues Miguéis e Manuel Mendes ^[2]. De fato, se observarmos o percurso desta modalidade, poderemos acrescentar, aos nomes mencionados, mais alguns ficcionistas embora representativos de um outro gênero, o romance, cuja evolução teve feliz fortuna, primeiro com o neo-realismo e posteriormente durante o desconstrucionismo, passando, como se pode deduzir, pela fase do ideário existencialista.

Acontece que, com a Revolução democrática do 25 de Abril de 1974 e a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia, em 1986, as novas realidades sociais funcionaram como trampolim para a mudança de mentalidades, dando impulso a diferentes formas de comunicação artística e literária. É precisamente neste contexto de transformação cultural que terá lugar o *boom* do conto português, situado, por alguns, nos anos 80 e 90. Prova disto é a produção de certos autores que passaremos a examinar.

Mas antes de entrarmos no estudo concreto da questão, consideramos importante mencionar que, nos anos que se seguiram à Revolução dos Cravos, se verifica, por um lado, a publicação mais ou menos regular de contos de escritores já consagrados ou em vias de consagração e, por outro, a revelação de experiências de novos contistas, cujas obras tiveram a sua afirmação na última década do século passado. Do primeiro grupo, sobressaem as coletâneas *O Burro em pé* (1979) e *República dos corvos* (1988) de José Cardoso Pires, nas quais é visível uma tendência relacionada com uma propensão para a transfiguração do real, próxima de um realismo imaginário ou fantástico, bastante diferente dos propósitos neo-realistas presentes nos seus livros de estréia. Outro caso são as narrativas breves reunidas em *Além do quadro* (1983) e em *Seta despedida* (1995), da autoria de Maria Judite de

Carvalho, às quais subjaz uma crítica social implícita, como resultado da ativação de registos irónicos e auto-irónicos, mediante a exploração de situações patéticas, numa atitude de um manifesto anti-sentimentalismo. Na virada de 1973 para 1974, temos a irrupção do humor negro surrealista nos *Contos do Gin-Tonic* e *Novos contos do Gin*, de Mário Henrique-Leiria, cuja originalidade não teve continuação devido à morte prematura do seu autor. Na segunda metade da década de 70, são os textos de *Apenas uma estátua eqüestre na Praça da Liberdade* (1978) e *Entre povo e principaes* (1981), subscritos por José Viale Moutinho, que se destacarão pelos seus temas semelhantes aos do neo-realismo, mas veiculados por uma linguagem e estrutura devedoras ao realismo *fantástico* ou *mágico* sul-americano. E como não mencionar Maria Ondina Braga, cuja expressão, através dos contos recolhidos em *A Rosa-de-Jericó* (1992), põe a tónica na solidão do ser humano, com temáticas de carácter autobiográfico, relacionadas com experiências do Oriente? Para finalizar esta lista, que não pretende ser exaustiva, lembramos as histórias curtas de Maria Isabel Barreno, compiladas em *Contos analógicos* (1983), *O enviado* (1991) e *Os sentidos incomuns* (1993), nas quais se tematiza o quotidiano da mulher num registo lírico e por vezes erótico, sustentado por uma linguagem marcadamente feminina.

No entanto, é o início da década de 80 que marcará o aparecimento de algumas das mais interessantes revelações no domínio da ficção e do gênero do conto em particular. Referimo-nos, em primeiro lugar, a Luísa Costa Gomes cuja obra, repartida por diferentes modalidades, como a crónica, o romance, o conto e o teatro, tem refletido uma sensibilidade da esfera da pós-modernidade literária. *Grosso modo*, a nível temático e formal, a escritora joga com a chamada auto-reflexividade da escrita, subverte a representação e as balizas dos gêneros pela multiplicidade e diversidade de registos, recorrendo à ironia e ao lúdico na utilização dos códigos do artefato artístico verbal. No que diz respeito à sua produção contística, a sua estréia faz-se com o livro *Treze contos de sobressalto* (1981), tendo, nos últimos vinte anos, dado à estampa mais três volumes e ganho, com a coletânea *Contos outra vez* (1997) o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco.

Parece-nos que a originalidade da escrita ficcional de Luísa Costa Gomes se prende à tentativa de romper com os propósitos de uma escola mais preocupada com a representação mimética do real, o que se comprova no primeiro livro de narrativas breves já referido. Assinale-se que o conto de abertura, com o seu título, "Sonho de uma noite de ladrão", enredo e expressão remete para padrões estéticos shakespearianos, relacionados com a problematização do racionalismo e da lucidez de uma arte de escrita mais classicizante. Ou seja, o leitor é invadido por uma "sentimento de estranheza", em resultado de experiências de uma linguagem inovadora e desconcertante, que se distancia de uma determinada tradição da literatura portuguesa, cujos intuitos são ou produzir um "efeito de beleza", ou um "efeito de

vivido"^[3]. A *literariedade* de Luísa Costa Gomes situa-se num plano intermédio: temos *microefeitos de vivido* a par de *microefeitos de beleza*, mas "desviados dos seus propósitos tradicionais, das suas estratégias reconhecíveis, da sua legibilidade instituída"^[4].

A "inquietante estranheza"^[5] dos textos em questão, não se situa apenas no plano estrutural e expressivo, mas contamina também o plano semântico da informação axiológica. Repare-se, por exemplo, nos temas dominantes, disseminados pelas narrativas, cuja exploração aponta sempre para a instância do duplo, concretizando-se em fantasmas, alter-egos, duplicação de personagens, jogos de espelhos, etc. O que resulta de todo este *puzzle* obsessivo de enredos sem contornos estáveis, onde a "assimetria é a lei", é uma "ironia insituável"^[6], em consequência dos procedimentos de enunciadores que se movem em universos bizarros e de entrançado sutil, propondo a desconstrução das regras do gênero do conto na sua forma tradicional.

Se no primeiro livro é notória a atitude de reescrita das normas que regem o canonizado, nas posteriores coletâneas de Luísa Costa Gomes verificamos uma maior tendência para a redescoberta do concreto. Assim, em *Contos outra vez*, a par de uma série de narrativas, que poderíamos classificar como realistas, temos textos de viagens com acontecimentos a decorrer em espaços geográficos determinados, o que atesta a preponderância por um efeito de vivido já referenciado. O mesmo se verifica com o último livro, *Império do amor* (2001), no qual os enredos são mediatizados por uma linguagem e um modo de contar seguros, com as categorias de tempo, espaço, personagens e ação a obedecerem, em certa medida, ao princípio de unidade, ou "efeito único", tão teorizado desde Edgar Allan Poe até aos nossos dias. Os melhores exemplos que corroboram a ideia de que estamos perante a tentativa de *narrativização* do representado são os contos: "Império do amor", com a recuperação da intriga numa fábula bem estruturada acerca de lugares de afeto nada tranquilos; "Da escada", história construída em forma de diálogo entre dois jovens que dissertam objetivamente sobre dilemas existenciais; "Oír ese río", magnífico texto a explorar o tema da precariedade das relações de amizade, pelo recurso de um registro epistolar; "Criação do mundo", narrativa inquietante sobre o submundo do crime, a enfatizar a ideia de que a realidade é mais complexa do que aparenta ser, transformando-se num desconsolo perigoso^[7].

O segundo nome a referenciar, no panorama da inovação do gênero do conto em Portugal, é o de Mário de Carvalho, cuja estréia teve lugar também no início dos anos 80, com um livro, intitulado *Contos da sétima esfera* (1981). Seguiram-se-lhe, na mesma modalidade, mais sete títulos, de entre

outra produção distribuída pelo romance e pelo teatro. Tendo sido distinguido com vários galardões, como o Grande Prêmio do Conto, o Grande Prêmio de Romance e Novela e o Prêmio de Teatro da Associação Portuguesa de Escritores, Mário de Carvalho distingue-se por uma escrita reveladora de um seguro domínio da língua e de um estilo dificilmente catalogável em termos de escolas literárias. Nos seus textos ficcionais sentem-se influências de autores portugueses dos períodos romântico e realista, todavia o seu registo destaca-se por uma particular modernidade. Esta deve-se à presença de uma grande variedade de temas, situados em diferentes tempos históricos, e a um registo imbuído de ironia e humor, com várias incursões pelo domínio do fantástico, entendido este no sentido lato.

É exatamente no recurso a formas evasivas e no virtuosismo efabulatório que se situa a inovação introduzida por Mário de Carvalho no modo narrativo nas letras portuguesas. O seu pendor fantasista adquire, quase sempre, intenções satíricas e, nas suas histórias, aliam-se o efeito cômico com a liberdade de expressão, o que amplia euforicamente as potencialidades da escrita. Isso acontece no seu primeiro livro, onde a fantasia se manifesta na forma jocosa de tratamento do quotidiano, numa relação evidente com uma tradição carnavalesca. Nesse caso, assistimos a uma aliança feliz entre a ironia e o jogo, que desemboca numa abertura textual a registos marginais de escrita, com o alargamento do insólito, do confuso e do estranho ^[8].

Na mesma linha, temos um outro livro de contos, *A inaudita guerra da avenida Gago Coutinho* (1983), no qual o insólito se deve à recorrência a elementos que ultrapassam o racional, pela inclusão de planos extranaturais e meta-empíricos. O que caracteriza os seis textos da publicação é a "interferência de forças ultra-humanas", como acontece em "Ignotus Deus" e "Dies Irae", a "mescla de referências culturais e de níveis do tempo histórico", no texto que dá título ao livro, a "mistura de rituais pagãos e cristãos" em "Pede Pena Claudio" ^[9]. Assinale-se que toda a informação semântica, que aflora da permanência da ambigüidade, da falsidade verossímil, dos espaços híbridos, dos temas difusos, das personagens *alucinadas* e *fantasmáticas*, está alicerçada numa escrita de pendor irônico e humorístico, cuja sutileza exerce um particular fascínio e uma "forte carga de sedução" ^[10].

Todavia, a aparente preocupação com universos meta-empíricos não é de modo algum gratuita e está orientada no sentido de aproveitar a narrativa breve como instrumento de análise e depoimento. Veja-se, a este propósito, o último título, *Contos vagabundos* (2000), recolha de textos publicados originalmente em revistas e antologias, alguns dos quais situados na linha das histórias oníricas e fantásticas, naquilo que Mário de Carvalho definiu como "zona de sonambulismo" ^[11].

É o *insólito* que nos parece ser o mais característico ao longo dos enredos, pela presença do *nonsense*, de atmosferas fantasmagóricas e universos sibilinos, mas aproveitado com sentido crítico para: questionar as relações entre o escritor e as suas personagens, num registo metatextual, como acontece em "Três personagens transviadas"; distanciar-se, de modo irônico e mordaz, do jornalismo televisivo, em "Uma vida toda empatada"; desmistificar os jogos de aparências, o fingimento e o enfado nas relações conjugais e extra-conjugais, em "*Vaudeville*" e "Carolina, Fernando e eu"; desmontar situações de ingenuidade, solidão e monotonia existencial de gente sujeita aos valores de uma sociedade de consumo, em "O binóculo russo"; denunciar hostilidades familiares e abuso de confianças parentescas, em "Famílias desavindas" e "Interminável invasão".

Resumindo: apesar de estarmos perante histórias desconcertantes, em virtude de haver também tramas alegóricos, misteriosos, absurdos e paródicos, a escrita de Mário de Carvalho consegue cativar pelos seguintes motivos:

- aposta numa certa *narratividade*, ou seja, a prosa é concebida como veículo de contar histórias, mesmo que elas não sejam do domínio do puramente racional e cartesiano;
- exploração de *temática diversificada*, desde os assuntos mais banais do quotidiano, até aos mais nobres de índole existencialista;
- recurso a uma *linguagem* ágil, fluente, comunicativa, irônica, sarcástica e humorística, a patentear propósitos narrativos de distanciamento interessado;
- *subversão do cânone realista*, mediante o abandono da linearidade do tipo causa e efeito, da caracterização pormenorizada das personagens, do enquadramento espaço-temporal preciso e da onisciência narrativa.

É na linha da subversão do cânone realista que se situam também as histórias de uma outra autora, Ana Teresa Pereira, que conta com uma produção considerável: treze títulos de ficção e oito livros destinados ao público juvenil, editados nos últimos dez anos. Tal como acontece com a obra ficcional de Mário de Carvalho, é-nos difícil catalogar a sua prosa, no que diz respeito à filiação, numa escola estética bem definida. Uma coisa se afigura como certa: a particularidade expressiva de Ana Teresa Pereira assegura-lhe um lugar singular na literatura que se produz atualmente em Portugal. A corroborar esta ideia está o fato de a sua prosa fugir ao habitual, desafiando horizontes de expectativa, pela invulgar capacidade de dissolver as categorias dos diferentes gêneros narrativos.

As características fundamentais da sua ficção relacionam-se com aquilo a que se convencionou chamar de *fantástico*, no entanto, parece-nos problemático defender tal ideia, tendo em conta as influências que a sua obra denuncia. A nosso ver, nos textos de Ana Teresa Pereira convivem os seguintes elementos: o misterioso e o suspense, do gênero policial, a estrutura da fábula, do conto

maravilhoso e os cenários, dos sub-gêneros do gótico. Conseqüentemente, o leitor defronta-se com uma manipulação inteligente de diversos códigos, a perseguir, quase sempre, um efeito que poderíamos denominar de *neo-fantástico*: o da generalização da ambigüidade. Por outro lado, a mescla de gêneros e sub-gêneros levanta obstáculos quanto à definição concreta dos textos, uma vez que a sua estruturação e categorias não obedecem a preceitos conhecidos. Há livros que incluem narrativas que tanto podem ser contos, como novelas ou ensaios e, em certos casos, no seu conjunto, podem ser lidos como romances. Optamos somente por três, que se aproximam dos gêneros do conto e da novela, questão que nos interessa em particular.

Do domínio do maravilhoso, temos a coletânea *Fairy Tales* (1996), composta por sete histórias, cujos enredos obedecem ao seguinte esquema: uma situação de relativa estabilidade é violada, para assumir contornos incommuns, em resultado da intromissão de um elemento estranho. As estratégias empregues fazem com que as histórias fiquem investidas de aspectos inquietantes que, implícita ou explicitamente, emergem do conjunto dos textos, associados ao sinistro, ao duplo e ao misterioso. O melhor exemplo é o texto intitulado "O ponto de vista das gaivotas", exame de alguns planos do filme *Nightmare* de Hitchcock, a configurar uma espécie de "reflexão sobre os meios que tornam possível transformar um conto de fadas em pesadelo"^[12].

De influência gótica, indicamos as sete histórias da primeira parte do livro *A coisa que eu sou* (1997), cujo sub-título, "Ghost stories", tenta inequivocamente estabelecer um pacto de leitura. Acontece que o seu pórtilo é atravessado como se se entrasse num sonho fantasmagórico, pelo investimento que é dado aos cenários: nevoeiros espessos, ruínas de casas enigmáticas, lagos enegrecidos, poços sem fundo, plantas e flores fabulosas, etc., consubstanciando ambiências obsessivas, feéricas, mágicas e bizarras, próprias de universos noturnos e espectrais, em suma, neo-góticos. Quanto às personagens, estas parecem ser sempre as mesmas, com os seus nomes próprios, características físicas e psicológicas, bem como procedimentos, o que assinala uma coesão interna de todos os textos de Ana Teresa Pereira, constituindo, ao fim e ao cabo, uma única obra.

A sensação de *dejà vu* instala-se também na leitura de *Se eu morrer antes de acordar* (2000), onde a exorcizão de certo número de imagens continua a transparecer da escrita. Referimo-nos, em particular, à narrativa que dá título ao livro, onde os propósitos do enunciador se orientam no sentido de ultrapassar a linguagem da razão, pela ativação da emotividade, associada ao inefável, ao inexplicável, ao latente e ao alegórico. Alargando o leque, tal como nas coletâneas precedentes, os textos da última publicação "esboçam o ininteligível e são, cada vez mais, enigmáticos, povoados de imagens simbólicas, obscuras [...], reflectindo a relatividade das coisas visíveis"^[13]. Trata-se da expressão de

um *simbolismo sui generis*, marcado por um excesso de subjetividade, numa manifesta atitude de subverter o real pela recorrência da instância do *labirinto*, entendido como *a obsessão das referências* e no qual convivem a *unidade* com a *dualidade*, cujos "símbolos de condensação: a beleza, o anjo, o vampiro, a estátua" se associam aos "símbolos espaciais: a casa, a biblioteca, o jardim, a água"^[14].

Além dos aspectos já focados, impõe-se acrescentar a *dimensão intertextual* na obra de Ana Teresa Pereira, relacionada, fundamentalmente, com a narrativa policial. Note-se, por exemplo, que os livros comentados abrem com epígrafes, sempre da autoria da escritora Iris Murdoch, e duas das histórias da última publicação têm por idéia inicial textos de John Dickson Carr e John Bayley. O recurso à paratextualidade demonstra uma efetiva apropriação de estratégias do domínio do suspense e do mistério, mas denuncia também um pendor pela conjugação de aspectos da chamada paraliteratura com formas da literatura erudita, como consequência de uma sensibilidade artística pós-moderna.

É evidente que não é só de labirintos temáticos e formais que se alimenta a ficção portuguesa pós-25 de Abril e particularmente o conto. Muito pelo contrário. O que se pode constatar é uma aposta, quase generalizada, no *regresso à realidade*, pela *renarrativização* e *ressemantização* da mensagem, traços típicos do código literário do pós-modernismo *tout cour*. Isto verifica-se tanto nos textos de romancistas e ensaístas que se revelaram como contistas, como nos daqueles que se estrearam no gênero ao longo da década de 90.

No primeiro caso, destacamos as narrativas de três açorianos:

- o ficcionista José Martins Garcia, menos conhecido, mas com uma obra contística substancial, que, entre 1974 e 1992, publicou sete coletâneas, de entre as quais os títulos *Receitas para fritar a humanidade* (1978), *Morrer devagar* (1979) e *Contos infernais* (1987), onde a sátira aos imobilismos sociais e a irreverência pelos valores morais estabelecidos encontram um lugar preponderante;
- João de Melo, mais popular pelos seus romances e detentor do Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, revelou-se, no domínio da narrativa breve, com *Histórias da resistência* (1975), *Entre pássaro e anjo* (1987) e *Bem-aventuranças* (1992), onde se tematizam aspectos de experiências açorianas e da guerra colonial, alicerçados em subtemas universais, como a vulnerabilidade humana, a solidão, a infância perdida, o amor e a morte, e as ambivalências entre o bem e o mal;
- Onésimo Teotónio Almeida, com o livro *(Sapa)teia americana* (1983) entre vários ensaios e crônicas, no qual se cultiva a "estória", relacionada com a condição do emigrante na terra

prometida, que tem a ver com questões de inadaptação, aculturação, choque de cosmovisões, conflitos sociais e problemas de identidade.

Quanto às estréias da década de 90, merece uma referência especial a escrita de Teresa Veiga que, com dois livros de contos, um de novelas e um romance, conseguiu afirmar-se como ficcionista de primeira linha. No que diz respeito à narrativa breve, o contato com os seus textos espanta principalmente pela efabulação invulgar, o que lhe valeu ser galardoada com o Grande Prêmio do Conto Camilo Castelo Branco e com o Prêmio de Ficção do Pen Clube Português. É na coletânea intitulada *História da bela fria* (1992) que centraremos a nossa atenção, em virtude de as suas histórias constituírem uma surpresa pelo à vontade e a segurança do modo de contar.

Nos seus nove textos, de razoável extensão, alguns mais próximos ao gênero da novela, são sobretudo as mulheres que têm voz, conseguindo alertar para alguns traços da chamada "escrita feminina". Trata-se de histórias de província, narradas, na sua grande maioria por uma personagem, Agustina, num tom confessional e intimista, que desperta a curiosidade pela inserção de acontecimentos que perturbam a sua vivência. Normalmente, joga-se com algum mistério, não com intuito de se obscurecer a mensagem, mas para manter o leitor atento, porque os desfechos conseguem elucidar sobre ocorrências aparentemente inexplicáveis. Para além da efabulação, do ponto de vista representativo, diríamos que a originalidade de Teresa Veiga consiste também nas alternâncias de pontos de vista: as suas personagens/narradoras "recontam" histórias ouvidas ou participadas, manipulando habilmente a focalização, a oscilar entre a interna e a onisciente. É uma espécie de jogo de esconde-esconde com o leitor, que se vê confrontado com vozes que ensaiam o dialogismo, o que imprime uma maior veracidade ao narrado. O efeito de real é igualmente reforçado pelos *incipits*, tipicamente realistas, a situar os acontecimentos no tempo e no espaço, e pelo registro na primeira pessoa, que reforça a ilusão de algo vivido e presenciado, encurtando, assim, a distância entre narrador e narratário. Quanto às histórias em si, parecem ser "de proveito e exemplo", por incidirem em momentos iniciáticos e percursos de aprendizagem, com personagens, normalmente na fase adulta, a invocarem episódios algo insólitos da sua infância. E aqui entra outra faceta, de foro temático, que contribui, em grande medida, para seduzir o leitor virtual: os registros "autobiográficos" das diferentes enunciadoras denunciam uma declarada *perversidade* na desmistificação sutil dos valores patriarcais da sociedade portuguesa. A faceta perversa é reforçada pela linguagem que, recorrendo à alusão, à ironia e ao humor trata de assuntos como a inadaptação social, o machismo disfarçado, a subjugação da mulher, a ausência de perspectivas, a evasão pela fantasia, o puritanismo hipócrita e as sexualidades doentias.

Relativamente aos restantes escritores da última década, os seus nomes são passíveis de ser agrupados por tendências na representação do real. As mais importantes parecem-nos ser as seguintes:

– uma vertente *regionalista*, a refletir fortes laços à terra e ao mundo rural, representada por: José Riço Direitinho, com a coletânea *A casa do fim* (1992), onde se recuperam antigos saberes, impregnados de magia e sobrenatural, transmitidos por uma expressão devedora a formas de efabulação tradicional; António Manuel Venda, com dois livros de contos, *Quando o Presidente da República visitou Monchique por mera curiosidade* (1996) e *O velho que esperava por D. Sebastião* (1999), nos quais se mistura o regionalismo com surrealismo, numa linguagem irônica a adotar um registro eminentemente popular;

– uma vertente *psicologizante*, com propósitos de se apreender a intimidade e a complexidade da vida, cujos representantes nos parecem ser: Helena Malheiro, com os quinze contos reunidos sob o título *O tamanho do mundo* (1996), reveladora de uma faceta neo-romântica na exploração dos dilemas existenciais, em enredos imbuídos de fantasia e mistério, numa permanente procura de universos reais e oníricos; Lúcia Jorge, com a coletânea *Marido e outros contos* (1997), onde é visível uma consciência crítica a relativizar valores e sensações, em histórias ilustrativas de procedimentos de implicação do real efetivo, polarizando problemáticas múltiplas em núcleos densos de sentido;

– uma vertente de *realismo urbano*, na qual se insere a produção da maioria dos contistas da geração de 90, tais como: José Pinto Carneiro, que chamou a atenção da crítica com dois livros, *O estranho caso da boazona que me entrou pelo escritório adentro e Vende-se* (1996), cujos contos fazem com que o leitor fique invadido pela sensação de estar observando fragmentos da vida real, instantes quase sempre sombrios, numa linguagem altamente irônica; Miguel Miranda, também com duas compilações, *Contos à moda do Porto* (1996) e *A mulher que usava o gato enrolado ao pescoço* (2000), a desafiar com temas incômodos do submundo da marginalidade portuense, tratados em enredos grotescos, e numa expressão crua à qual não se furta a ironia; Jacinto Lucas Pires, somente com um livro, *Para averiguar do seu grau de pureza* (1996), composto por "treze prosas com janelas", onde, num estilo conciso e depurado, assente numa técnica de representação cinematográfica, se oferecem reflexões acerca da felicidade e da solidão, em tramas por vezes insólitos de um quotidiano contemporâneo e citadino; Clara Pinto Correia, a surpreender com as mini-histórias reunidas em *Mais marés que marinheiros* (1996), que se assemelham a *flashes* retirados do dia-a-dia, num registro quase fotográfico de imediatez e num tom melancólico, virados para a temática da impossibilidade de comunicação entre as pessoas, própria das sociedades industriais pós-modernas; Pedro Paixão, representativo do chamado "realismo urbano total" (Real, 2001), com uma escrita quase diarista ou de desabafo, recolhida em *Do mal o menos* (2000), influenciada

pelo existencialismo, a apostar em temas de desencanto e frustração, resultado de uma ambiência asfixiante, denotando um impressionante pessimismo e fatalismo exacerbados.

O que se pode concluir desta breve e sucinta apresentação do panorama da produção contística portuguesa nas últimas duas décadas, é a diversidade de perspectivas estéticas, adotadas pelos diferentes ficcionistas, que apontam para novos caminhos na representação do real. Ousamos afirmar ainda, que os escritores que se dedicam ao conto, na presente etapa, mostram uma particular consciência na renovação do gênero, experimentando e reconstruindo, com objetivos claros de fugirem a uma eventual estagnação, que se apresenta como obstáculo às potencialidades de uma prosa que se quer interventiva.

[1] Este trabalho foi apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal).

[2] Cf. A. A. V. V. *Biblos, Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1995.
COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário da Literatura*. Porto: Figueirinhas, 1997.

[3] COELHO, Eduardo Prado. *A mecânica dos fluidos*. Lisboa: IN-CM, 1984. p. 101-2.

[4] Idem, p. 102.

[5] LISTOPAD, Jorge. Uma inquietante estranheza. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 1. maio 1982.

[6] COELHO, op. cit., p. 106.

[7] Cf. VENÂNCIO, Fernando. Notícias do caos. *Expresso*, Lisboa, 9 fev. 2002.

[8] Cf. SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 179-80.

[9] MORÃO, Paula. *Viagem na terra das palavras*. Lisboa: Cosmos, 1993. p. 113.

[10] Idem, p. 114.

- [11] PEREIRA, Ricardo de Araújo. E se um burguês pacato fosse do PCP? *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 13 dez. 2000.
- [12] GUERREIRO, António. Fairy Tales. *Expresso*, Lisboa, 4 jan. 1997.
- [13] SARDO, Anabela. Ana Teresa Pereira: histórias de solidão e amor. *Ciberkiosk*, 2000.
- [14] Cf. MAGALHÃES, Rui. *O labirinto do medo: Ana Teresa Pereira*. Braga: Angelus Novus, 1999.

Feminismo e aristocracia no projeto ilustrado de um teatro nacional – Teresa de Mello

Breyner ^{*} –

Raquel Bello Vázquez

Grupo de Investigación Galabra

Universidade de Santiago de Compostela

Na segunda metade do século XVIII, foi levado a cabo um intento de renovação da cena teatral portuguesa desde posicionamentos iluministas, que incluíam a incorporação das leituras dos franceses contemporâneos e do século anterior e, a partir deles, a recuperação do cânone dramático aristotélico. Nesta mesma linha, encontramos Teresa de Mello Breyner, mulher, nobre, ilustrada e dramaturga, ganhadora de um prêmio da Academia pela sua tragédia *Osmia*, hoje praticamente ignorada pelas histórias da literatura e do teatro, que recolhe as aspirações ilustradas a respeito da formação de um teatro nacional, mas que, para além disto, recolhe também as aspirações do feminismo ilustrado, numa peça teatral respeitosa da normativa clássica e estreitamente ligada ao teatro de Voltaire. O conhecimento da produção de Mello Breyner pode ajudar a compreender a recepção em Portugal das idéias iluministas sobre as mulheres e também a entrada no sistema literário das mulheres seculares e a definição do lugar que ocupam.

As informações sobre Teresa Josefa de Mello Breyner, Condessa do Vimieiro limitam-se freqüentemente a pequenas notas biográficas em obras de caráter geral ^[1] ou, na bibliografia relativa ao século XVIII português, a aparições em qualidade de amiga da Marquesa de Alorna ^[2], a quem a Condessa deve o seu nome arcádico de *Tirce*. Sabe-se desta autora que publicou uma peça teatral de relativo sucesso em 1788, *Osmia* –premiada pela Academia das Ciências de Lisboa e que conheceu mais três edições até 1835 e uma tradução para o espanhol em 1798-, que, para além da Marquesa de Alorna, teve relação com alguns dos principais intelectuais iluministas do seu tempo ^[3], que foi nobre tanto pelo seu nascimento como pelo seu casamento ^[4] e pouco mais. Mas na figura da Condessa unem-se dois fatores que fazem interessante o seu estudo e ajudam a compreender o papel do Iluminismo, as suas instituições e os seus cultores em Portugal:

por um lado a reivindicação de um papel mais ativo das mulheres na cultura e a mudança de perfil das escritoras que esta conleva, e, por outro, a função atribuída ao teatro pelos próprios iluministas.

A intervenção de Teresa de Mello Breyner no campo literário português no final do século está condicionada por polémicas de grande importância (a diferentes níveis) na intelectualidade portuguesa do momento: o debate relativo às novas correntes pedagógicas, a questão da igualdade das mulheres, a concepção do teatro, o posicionamento ideológico em relação com o Iluminismo, com a identidade nacional e com a língua portuguesa, etc., e ela toma claramente partido em todas elas com a apresentação da obra *Osmia* ao prêmio concedido pela Academia de Ciências de Lisboa a “uma tragédia portuguesa”.

Estas tomadas de posição em relação com uns determinados repertórios estéticos, incluída a escolha do gênero dramático para a sua única obra publicada, estão condicionadas pelo seu *habitus* ^[5]. No campo literário português do último quartel do século XVIII produz-se uma identificação entre repertórios herdados do século anterior e um público popular, e entre a ópera e os interesses das classes médias, enquanto os “membros tipo” de uma instituição como a Academia de Ciências provinham, embora não por imposição estatutária, da elite, e deve lembrar-se que desde Aristóteles a tragédia é considerada como meio de expressão da aristocracia. Portanto, a vinculação da classe social da autora às instituições que mais se comprometeram na divulgação do Iluminismo em Portugal é decisiva à hora de apresentar uma obra como *Osmia*, que se posiciona muito claramente no que diz respeito ao projeto de teatro nacional, de modelo de língua e de concepção da sociedade que se persegue.

Apesar desta clareza ideológica e literária, convém salientar que Teresa de Mello Breyner não foi uma dramaturga profissional, em perfeita consonância com o papel assinado às mulheres na literatura – e que com poucas exceções se manteve até o século XX – e que a sua concorrência ao prêmio da Academia produz-se depois de enviuar, tal e como recomendavam os tratados pedagógicos (ilustrados) da época, que, se bem reconheciam a necessidade de as mulheres receberem uma educação correta, não viam com bons olhos que as ocupações intelectuais interferissem no seu labor de esposas e mães, o único considerado socialmente adequado à condição feminina ^[6].

Neste sentido cabe lembrar que a obra só pode ser atribuída depois da morte da autora, porque no envelope que acompanhava o original apresentado ao concurso não aparecia o seu nome. Sem querer entrar agora na questão do anonimato ou dos pseudônimos na literatura – excessivamente complexa para ser tratada de passagem –, parece que este fato é coerente com o ainda incipiente e escasso papel desenvolvido pelas mulheres na literatura iluminista, pois os teóricos deste movimento – ou desta soma de movimentos – ainda se debatiam entre os começos do feminismo, e o conservadorismo em todo o que tinha a ver com a família e o lugar que as mulheres deviam ocupar nesta e na sociedade. E isto é assim mesmo em autoras contemporâneas de Mello Breyner fortemente reivindicativas e radicais nos seus posicionamentos sobre a igualdade dos sexos, como é o caso, por exemplo, de Mary Wollstonecraft, que depois de atacar e rebater todos os tópicos sobre a inferioridade das mulheres a respeito dos homens ou sobre a incapacidade das mulheres para determinados empregos, acaba por fazer um canto à maternidade, ao matrimônio e ao cuidado da casa como estado ideal do gênero feminino, definindo o modelo de mulher burguesa que se imporá no século XIX:

I have then viewed with pleasure a woman nursing her children, and discharging the *duties of her station* with, perhaps, merely a servant maid to take off her hands the servile part of the household business. I have seen her prepare herself and children, with only the luxury of cleanliness, to receive her husband, who returning weary home in the evening found smiling babes and a clean hearth ^[7].

O recurso de Mello Breyner ao anonimato parece indicar que, se bem é reconhecida pelos seus pares a capacidade das mulheres para o desenvolvimento de labores intelectuais, o seu espaço continua a ser o interior, e não está bem vista a pretensão de ocupar lugares de destaque no espaço público – de fato, a Condessa, que participou ativamente nos projetos da Academia das Ciências de Lisboa, não era sócia desta, enquanto o seu marido, Sancho de Faro, de que não temos constância de nenhuma intervenção no campo literário, era sócio numerário desta instituição. Não parece tampouco fora de lugar lembrar que Teresa de Mello Breyner acabou os seus dias como abadessa de um convento, o que traz à memória a tradição de freiras literatas que perviveu, quase como único modo de intervenção literária das mulheres, desde os fins do Renascimento até a primeira metade do século XVIII.

Isto não deve entender-se, em troca, como uma contribuição para a literatura feita por uma pessoa alheia ou ignorante das forças atuantes no sistema, porque as suas tomadas de posição indicam o conhecimento do campo e a opção por um gênero relativamente minoritário da literatura portuguesa, e, pelos dados que se conhecem da vida da Condessa do Vimieiro, sabe-se que manteve relações com outros escritores e escritoras do momento como Leonor de Almeida ou Manuel do Cenáculo, Bocage, Nicolau Tolentino, Filinto Elísio, que lhe dedicaram composições poéticas, e, junto com o seu marido Sancho de Faro juntou uma importante biblioteca.

A importância de *Osmia* no campo vem dada por somar-se a uma proposta claramente vinculada com o Iluminismo, que estava marcada ideologicamente pelo nacionalismo e o elitismo das camadas altas da sociedade, que procuravam um repertório teatral próprio e diferenciado. O teatro tinha neste momento um grande poder comunicativo (era o meio de comunicação de mais largo alcance), que servia perfeitamente à intenção didática e / ou publicitária que os iluministas pretendiam dar aos seus escritos tanto literários como teóricos, para além disto, pode ser escrito em prosa, ou quando menos em verso branco, o que condiz perfeitamente com o pensamento de iluministas como Verney ^[8]. Dentro do teatro opta-se pelo gênero mais prestigiado e, por isso, aristocratizante para que se converta no estandarte não só de uma nova poética, mas também de uma nova sociedade, e dentro desta, das suas camadas superiores.

Assim aparece o interesse por recuperar a tragédia, que tinha vários componentes que a faziam perfeita para os interesses da nobreza ilustrada: a vinculação com a antiguidade e com o quinhentismo, o protagonismo dos seus pares, a lição moral que devia encerrar, e um certo elitismo na seleção do público, pois os seguidores do teatro espanhol nunca aderiram aos novos posicionamentos iluministas, e o teatro italiano em Portugal estava estreitamente ligado ao passado governo de Pombal, inimigo declarado dos privilégios da alta nobreza.

Há várias características de *Osmia* que a fazem relevante para compreender o campo literário português de finais do século XVIII, pois deve entender-se que o seu estudo não nasce de um afã completista em relação à escrita das mulheres, mas da sua importância para conhecer como se constrói a figura da escritora que aparece ao abrigo das idéias iluministas para além da consideração do teatro entre os racionalistas, a função que assinam a este gênero, e como tentaram aplicar as suas formulações teóricas as diferentes instituições que se empenharam com

esta nova filosofia. Tanto as instituições – Academia das Ciências, Arcádia Lusitana – como os diversos autores que centraram a sua atenção no teatro nesta época fizeram esforços para que esta classe de espetáculo ocupasse o centro do sistema.

A escolha genérica, as influências mais ou menos evidentes, alguns dos temas que aborda a autora nas páginas de *Osmia*, fazem da obra uma perfeita mostra do novo teatro que defendiam teóricos como Correia Garção e Manuel de Figueiredo, porque incluía a releitura dos clássicos gregos, a influência da tragédia escrita em França pelos autores ilustrados, a presença de certos assuntos debatidos intensamente pela elite social do momento, o intento de dignificação da cena portuguesa mediante a utilização do gênero mais importante segundo o cânone aristotélico, os protagonistas nobres, etc.

A tragédia da Condessa do Vimieiro, como é sobejamente conhecida, foi publicada pela Academia das Ciências de Lisboa, e prologada por José Corrêa da Serra. A obra está estruturada em cinco atos, foi escrita em versos decassílabos brancos e desenvolve, como fio condutor da trama, o amor impossível de Osmia “descendente dos antigos Capitães da Lusitana, Princeza dos Turdetanos”, casada, por razões de estado com Rindaco “Capitão dos Vetoens”, e Lélío, o “Pretor dos Romanos”. Durante uma batalha entre os lusitanos e os Romanos, a princesa, juntamente com muitos outros lusitanos – entre eles a sua preceptora Elédia descrita como uma “mulher fatídica, confidente d’OSMIA” – é capturada. Ali conhece Lélío, que se apaixona por ela; o romano jura amor eterno e promete convertê-la na sua esposa (romana), mas ela sente-se dividida entre os sentimentos pelo pretor e a fidelidade ao seu povo – não ao seu homem, a quem crê morto durante a batalha.

O texto deve ter tido um relativo êxito, se não entre os espectadores, pelo menos entre os leitores de teatro, já que conheceu duas edições em vida da autora (1788 e 1795) e mais outra em 1835 – publicadas as três pela Academia das Ciências –, uma outra edição em manuscrito, e ainda uma tradução ao espanhol em 1798. No prólogo de José Corrêa da Serra – secretário da Academia – indica que a Academia tinha convocado um concurso a 10 de maio de 1875 para premiar uma “Tragedia Portuguesa”, e das três apresentadas o prêmio recaiu em *Osmia* por ter uma “versificação mais igual, pela unidade de acção, e pelos caractères das pessoas se conservarem até ao fim da catastrophe”.

Os critérios expressos que levaram os acadêmicos a premiar *Osmia* são, como se pode apreciar, muito similares aos que definiam uma boa tragédia no cânone aristotélico e neoclássico: a expressão é harmoniosa – “a sua versificação mais igual” –, mantém a unidade de ação – e não só, pois respeita também as de lugar e tempo –, e as personagens são verossímeis, já que mantêm os seus caracteres “até ao fim da catástrofe”.

Também neste prólogo se faz menção da famosa nota que acompanhava o manuscrito onde se indicava, em lugar do nome da autora, uma petição para convocar um novo concurso para achar uma solução em harmonia com os métodos científico e experimental, e que tivesse, sobretudo, uma utilidade prática real e aplicável sem demasiado esforço económico, para curar a ferrugem das oliveiras.

O tema de *Osmia* teve quatro versões que conhecemos escritas entre 1773 e 1845: A primeira destas versões foi a de Manuel de Figueiredo, *Osmia*, escrita em 1773 e recolhida em 1804 nas *Obras completas* do autor; em 1818 uma nova versão, esta vez a *Nova Osmia* de Manuel Joaquim Borges de Paiva, e, finalmente, em 1845, *Osmia – Conto-histórico-luzitano em quatro quadros seguido de outras poesias* de José Osório de Castro Cabral de Albuquerque. Segundo os diferentes versionadores que teve esta história, *Osmia* foi umha personagem real, e portanto o argumento foi tirado da história portuguesa seguindo as recomendações tanto de Aristóteles ^[9] como do português Francisco José Freire ^[10]. As desventuras da protagonista, pelo menos até o século XIX devem ter sido tão populares como as de Inês de Castro, e como esta figura, a de *Osmia* também se tomou como um símbolo nacional num período em que Portugal, por diversos motivos (proximidade da independência, excessiva influência da coroa espanhola, gaulismo de muitos elementos da elite) precisava desta classe de elementos para reafirmar a sua identidade coletiva.

São muitas as escolhas que fez a Condessa com esta obra e que podem ser interpretadas à luz das principais linhas de força que dominavam o campo literário português de finais de século. Em primeiro lugar deve-se reparar no fato de Teresa de Mello Breyner participar num prêmio convocado pela Academia das Ciências de Lisboa, instituição vinculada à difusão das idéias iluministas em Portugal. A Academia convocou o prêmio, expressamente para uma “Tragedia Portuguesa” pelo que, nas próprias bases da convocatória estava a fazer uma

declaração ideológica evidente, que se relaciona com a sua vontade de regenerar o campo científico e cultural português, introduzindo nele as inovações de todo o tipo que achegavam as Luzes, mas também o campo literário, e, em concreto, uns repertórios teatrais, que desde o começo do século praticamente não mudaram, e não satisfaziam as demandas de alguns críticos que liam Voltaire e as recriações francesas dos clássicos gregos.

Sabemos já *a priori*, pelo fato de se tratar de uma tragédia, que lugar está a ocupar a obra na polêmica repertorial: opõe-se às misturas genéricas dos seguidores de autores como *O Judeu* com as suas “óperas joco-sérias”, às características obras híbridas importadas de Itália – que, do ponto de vista espetacular misturavam texto, música e aparato cênico, e do ponto de vista argumental introduzem personagens nobres ao lado de burgueses e criados e tramas trágicas com desfechos felizes – ou às espanholas de capa e espada.

A proposta da Academia é a única possível para uma instituição que tem como objetivo a difusão dos princípios racionalistas na ciência e a renovação dos repertórios literários à luz da Razão e para uma autora como a Condessa do Vimieiro que aderiu às propostas formais e ideológicas racionalistas.

Falou-se já da importância que tinha a tragédia como gênero aristotélico – portanto, como gênero tomado da antiguidade clássica – e como representação do contrário da estética teatral barroca, marcada pelo desrespeito – não na teoria, mas sim na prática – à poética aristotélica. Os críticos racionalistas definem um gênero que se põe ao serviço da Razão e da pedagogia: lembramos Correia Garção e Manuel de Figueiredo exaltando as virtudes pedagógicas do teatro, e, sobretudo, da tragédia; denunciando as faltas de verossimilhança, que atraíam o conteúdo em favor da espetacularidade ou do divertimento; explicando a possível utilidade à República de um teatro nacional, que recolhesse os valores intrinsecamente portugueses através das suas figuras históricas e dotasse as classes altas do seu próprio espectáculo e meio de comunicação.

Precisamente a Condessa, pela sua posição social, formava parte deste público aristocrático que demandava um teatro feito à sua medida, afastado tanto formal como ideologicamente dos espectáculos preferidos das classes médias. Este empenhamento da nobreza iluminista portuguesa por construir um gênero próprio e bem diferenciado pode-se compreender à luz do conceito de *distinção* proposto e definido por Pierre Bourdieu ^[11]: com a defesa de um

repertório elitista, exaustivamente definido e que ataca diretamente o teatro burguês – paradoxalmente, os aristocratas ilustrados importam um repertório que em França era próprio da burguesia revolucionária para defender em Portugal as idéias iluministas, mas também os seus privilégios de classe, como faz Mello Breyner ao tomar como modelo Voltaire- os aristocratas defendem estes privilégios mantendo a sua exclusividade no acesso a um espetáculo produzido por eles e pensado para eles e isto reflete-se no tipo de personagens, no registro lingüístico, nas lições morais que se pretendiam ensinar, etc. O Iluminismo, na sua própria essência antidogmática acarretava o desaparecimento destes privilégios, por isso os nobres ilustrados necessitam reelaborar os princípios teóricos e estéticos. Se a Razão dizia que todas as pessoas nasciam iguais, e, portanto, os privilégios da nobreza não eram sustentáveis por mais tempo, vozes aristocráticas invocavam essa mesma Razão para advertir do caos em que se converteria uma sociedade sem camadas trabalhadoras¹². Da mesma forma, no campo cultural a Razão abolia a aceitação cega do cânone aristotélico, mas os críticos ilustrados aristocratizantes reivindicaram com aquela como bandeira o respeito das normas clássicas, que em sua opinião garantiam a função intelectual e moral do teatro.

A tragédia de Tirce está inspirada na tragédia grega, no preceito aristotélico, e na reinterpretação que a teoria literária racionalista e neo-clássica fez de ambos. De fato, já os primeiros comentaristas de *Osmia* (como Bouterweck), destacaram como fonte fundamental da obra as adaptações que os autores franceses, concretamente Voltaire, faziam das tragédias gregas. Isto é lógico não só porque as correntes racionalistas chegaram a Portugal, em boa medida, ainda que não exclusivamente¹³, desde a França – que nesse momento gozava de um enorme poder político e social¹⁴ que justificava a influência que os autores e pensadores franceses exerciam sobre todas as demais culturas europeias –, mas também porque era da França de onde chegavam as traduções dos próprios clássicos, pois em Portugal o grego era uma língua praticamente desconhecida que não entrou a formar parte dos planos de estudo¹⁵ até a segunda metade do século. Por outra parte, há que assinalar a grande quantidade de obras e autores franceses (tanto do século XVII como do XVIII) traduzidos ao português no último quartel do século XVIII¹⁶.

Mas Teresa de Mello Breyner não se limita a esta escolha genérica, porque no quadro da própria tragédia existiam diversas polémicas sobre o que era ou não era lícito ou preferível, e de

novo aqui a autora segue fielmente os mandados da *Poética* aristotélica e dos críticos neoclássicos mais radicais na sua defesa da “pureza” – isto é, da sua não hibridação e do escrupuloso respeito à razão – da tragédia.

Quanto aos traços fundamentais da tragédia iluminista (tipo de personagens, respeito das três unidades, desfecho desgraçado, presença de elementos característicos como a anagnórise ou a híbris, violência no palco ou fora dele), a Condessa do Vimieiro começa por respeitar a escolha de personagens de condição social elevada, e coloca como protagonistas uma princesa, o comandante do exército vetam e a máxima autoridade romana em terras lusitanas.

As unidades de tempo, espaço e ação, mantêm-se estritamente: o *tempo* é uma única jornada em que se situa a *ação* que leva ao suicídio da princesa turdetana pela trágica sucessão da notícia da morte do seu marido Rindaco, a cessão ante a insistência amorosa do pretor romano Lélio, o reaparecimento de Rindaco, as pressões de Elédia e os seus próprios remorsos. O *lugar* é o quartel geral dos romanos, um “Atrio com columnas” situado entre o acampamento romano e o campo dos prisioneiros turdetanos e diante do “bosque consagrado ao Deos Endovelico”. As unidades de tempo e espaço têm uma função sobretudo prática, porque evitam os cuidados excessivos nas mudanças de cenário e de vestuário, ou os problemas de verossimilhança que pode causar a passagem de vários anos, mas parece-nos especialmente importante a unidade de ação, que reduz o argumento da obra aos acontecimentos sofridos por uma só personagem. Isto, sem dúvida, contradiz as exitosas comédias italianas traduzidas para português, que costumavam imbricar as histórias de vários pares de personagens. Mello Breyner centra o peso dramático da obra numa única personagem, tentando garantir a efetividade ideológica da obra, porque o público, que não se vê na necessidade de atender a uma história complicada, pode concentrar-se na mensagem com que o autor ou a autora o quer ilustrar.

Na mesma linha de respeito ao cânone dramático tipicamente iluminista, a morte de Osmia não se produz no palco, mas oculta aos olhos do espectador, para evitar deste jeito mostrar uma violência excessiva.

Uma das prioridades dos iluministas portugueses era a elaboração de um modelo lingüístico coerentemente com a sua ideologia racionalista e com a busca de uma identidade nacional portuguesa claramente definida. O registro lingüístico empregado pela Condessa em *Osmia* destaca pelo tom solene e elevado – imprescindível para manter a verossimilhança, pois

trata-se de personagens de condição muito elevada, e a simplicidade na construção sintática, sobretudo se a compararmos com peças contemporâneas como algumas traduções de Metastasio ou Goldoni, que contrastam fortemente com o tipo de língua que vemos em *Osmia*, livre das metáforas rebuscadas e obscuras, ou de hipérbatos que tanto desagradavam Verney.

Das muitas outras implicações ideológicas visíveis na peça de Mello Breyner destacamos aquelas relacionadas com a reivindicação das mulheres. Desenha-se em *Osmia* uma sociedade onde as mulheres têm um destaque especial, tanto por representarem a essência dos valores dos primitivos lusitanos, como pela enorme diferença entre a sua educação e forma de vida e as da generalidade das mulheres das elites sociais portuguesas e europeias do último quartel do século XVIII (equiparáveis às romanas na obra). Esta distância serve a Teresa de Mello Breyner para pôr de relevo e denunciar uma situação que considera injusta, e para subscrever umas idéias muito próximas dos postulados dos autores e, especialmente, das autoras¹⁷ mais radicais nos seus posicionamentos feministas que defendiam a igualdade dos sexos não só no momento do nascimento, mas também nos usos sociais e em todos os ofícios. As lusitanas demonstram pelos seus atos, tal como os tratados pedagógicos setecentistas, não só a sua igualdade intelectual com os homens, mas também a igualdade de capacidade. Como se isto fosse pouco, ainda desempenham o ofício tradicionalmente considerado exclusivo e mesmo definidor do gênero masculino: a guerra. *Osmia* é uma guerreira implacável no combate, a autêntica líder dos turdetanos, e o mesmo acontece com Elédia.

O papel das mulheres, encabeçadas pela sua princesa *Osmia*, é posto continuamente em destaque como uma das essências do povo turdetano em contraposição com as romanas, que Lélío reconhece não terem comparação possível com as primeiras, já que são uns seres abrandados e degenerados pelos costumes suntuosos do império, enquanto as turdetanas cifram a sua superioridade sobre as romanas, sobretudo, naquelas que não têm a educação espartana destas. Nesse sentido, *Osmia* e Elédia respondem a um tipo de educação que se reclamava ainda de forma marginal para as mulheres, mas de que já encontramos mostras na França seiscentista num autor como François Poullain de la Barre, autor como é sabido, de *De l'Égalité des sexes. Discours physique et moral ou l'on voit l'importance de se défaire des préjugés* (1673), obra em que propunha, de uma perspectiva cartesiana, a abolição dos preconceitos sociais que diziam respeito às diferenças entre os sexos. No século XVIII esta mesma linha ideológica terá uma das

suas continuadoras em Olympe de Gouges, dramaturga igual a Mello Breyner, autora da *Declaration de droits de la femme e la citoyen* (1791), resposta ao esquecimento na declaração dos *Direitos do home e do cidadão* e a negação da cidadania para as mulheres. Entre as suas reivindicações estavam algumas das mais habituais: igualdade intelectual, igualdade de nascimento, maior liberdade para as mulheres, mas levava esta igualdade até os extremos últimos e reclamava não o reconhecimento de uma igualdade teórica, mas a igualdade de fato, também no que dizia respeito à ocupação de empregos públicos.

Além disto, não seria absurdo relacionar a personagem de Osmia com uma outra mulher contemporânea, Theroigne de Méricourt, destacada ativista na revolução francesa que instruiu militarmente grupos de mulheres que acompanharam o exército regular até a proibição das suas atividades.

Mello Breyner criou uma personagem mítica coerente com novas correntes de pensamento radicais na defesa das mulheres, e oferece-as como modelos de comportamento¹⁸ – não esqueçamos a intenção pedagógica do teatro iluminista – mas também de referentes de um passado glorioso, que no caso das mulheres, serve como prova de que a sujeição legal e social que suportam no século XVIII não é derivada da lei natural, mas de usos e costumes contrários a ela e que nem sempre foram idênticos – não se pode falar de lei natural quando não estamos ante usos comuns a todos os tempos e todos os espaços. Esta situação ideal das lusitanas no passado remete-nos para uma forma literária freqüente no Iluminismo europeu: a utopia ou ucronia localizada respectivamente num lugar ou num tempo não determinado ou na infância da humanidade – neste caso na infância de Portugal.

De todas as formas, o passado lusitano não pode ser considerado plenamente utópico, pelo comportamento de Rindaco no momento da sua reaparição, que revela uma situação bastante próxima à da contemporaneidade da autora, com um marido que tem poder absoluto sobre a sua esposa, que ainda sendo a princesa tem que obedecer à ordem do marido, mesmo contradizendo alguns dos seus valores essenciais.

Em nossa opinião, pois, o estudo da Condessa do Vimieiro bota luz sobre vários aspectos relevantes do campo literário português do último quartel de Setecentos. Em primeiro lugar, deve ser posta em destaque a adesão da autora, tanto no plano formal como no argumental, ao cânone da tragédia clássica e neoclássica, recuperando, ao lado de outros autores setecentistas ilustrados,

um gênero que era essencialmente elitista pela sua própria definição – a tragédia, que é recuperada desta forma para os palcos portugueses depois de dois séculos de ausência, com as implicações ideológicas que foram assinaladas.

Em segundo lugar, convém lembrar a adscrição da peça a um tipo de Ilustração que comunga com os princípios do racionalismo, mas que se mostra elitista e conservadora quanto ao conceito de igualdade, e reduz a capacidade de governo às personagens aristocráticas, longe de formulações provenientes de âmbitos burgueses partidários de um alargamento dos direitos políticos em direção descendente na pirâmide social. Essas questões ideológicas abordam-se através de personagens da antigüidade portuguesa, de que se serve a Condessa do Vimieiro para colocar as preocupações características do final do século XVIII, sempre do ponto de vista da nobreza ilustrada.

E, finalmente, talvez o aspecto mais relevante de *Osmia* é a sua intervenção no debate em relação à igualdade entre os gêneros, e, ligado a isto, do modelo de educação das mulheres. Teresa de Mello Breyner apresenta uma tragédia protagonizada por uma mulher muito afastada das mulheres setecentistas, mas muito próxima do ideal feminista desenhado por Poullain de la Barre (no século XVII), Théroigne de Méricourt, ou Olympe de Gouges: Osmia é uma mulher que não só ocupa o cargo de princesa – algo relativamente habitual na Europa ilustrada e não só, pois princesas, rainhas e imperatrizes havia-as desde séculos atrás –, mas também o de militar, porque ela mesma conduz o seu exército ao lado do capitão Rindaco. Em Osmia estão representados os valores de um novo arquétipo de mulher liberada do tradicional ostracismo feminino – ainda que não completamente, e aí está a causa da sua destruição – pelas luzes da razão e por uma educação igualitária e em certa medida espartana, afastada da educação superprotetora de nobres e burgueses que denunciavam os tratadistas e pedagogos ilustrados.

Em *Osmia* dá-se a conhecer as idéias de um grupo social em ascensão no final do século, o das mulheres aristocratas e intelectuais, desvendando algumas reivindicações radicais naquilo que tem a ver com as suas pares, mas conservadoras quanto à extensão do conceito de igualdade às demais camadas sociais.

* – Este trabalho faz parte do Projeto “Ilustração e escritoras portuguesas da segunda metade do Século XVIII” do Grupo GALABRA – USC. Para a elaboração desta comunicação contou com uma bolsa de investigação do Instituto Camões.

[1]

BOUTERWECK, Frederik. *History of spanish and portuguese literature*. London: Boosey & Sons, 1823. SILVA, Inocêncio Francisco da. *Diccionario bibliografico portuguez: estudos applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1859.

COSTA, António da. *A mulher em Portugal*. Lisboa: Typografia da Companhia Nacional, 1892.

BELL, F. G. Aubrey. *Portuguese literature*. Oxford: Oxford University Press, 1922.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1978.

LISBOA, Eugénio. *Dicionário cronológico de autores portugueses*. 2. ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990.

[2]

BARROS, Teresa Leitão de. *Escritoras de Portugal – génio feminino revelado na literatura portuguesa*. Lisboa: [s.e.], 1924.

CIDADE, Hernâni. *Lições de cultura e literatura portuguesas*. Coimbra: Coimbra Editora, 1929.

[3]

Entre outros produtores contemporâneos com os que Mello Breyner intercambiou correspondência ou dedicatórias poéticas podemos citar Manuel do Cenáculo, Manuel Maria Barbosa du Bocage, Leonor de Almeida, António Diniz da Cruz, Domingos Maximiano Castro, Nicolau Tolentino, Filinto Elisio ou Domingos Torres.

[4]

Teresa de Mello Breyner era filha de Francisco de Mello, senhor de Ficalho, e de Teresa Josefa Breyner de Menezes “dama de honor e camareira-mór da rainha de Portugal D.Mariana Vitória de Bourbon.” (Barros, 1924: 122), sendo ela mesma dama da rainha a data do seu casamento em 1766 com Sancho de Faro e Sousa, conde do Vimieiro.

[5]

Tomamos este termo de BORDIEU, Pierre. *Les règles de l’art – genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992. p. 252: “l’habitus, le mot le dit, est un acquis et aussi un avoir qui peut, en certains cas, fonctionner comme un capital”.

[6]

Cf., por exemplo, HUM AMIGO DA RAZÃO. *Tratado sobre a igualdade dos sexos*. Lisboa: Off. De Francisco Luiz Ameno, 1790. p. 4-5.

VERNEY, Luís António de. *Verdadeiro método de estudar, para ser útil à República, e à Igreja*. Valença: Off. De Antonio Balle, 1747. p. 239-40. v. 2.

[7]

WOLLSTONECRAFT, Mery. *A vindication of the rights of woman: with stictures on political and moral subjects*. London: J. Johnson, 1792. p. 325. Grifo meu.

[8]

VERNEY, Op. cit., p. 196: “é bem claro, que o que nada significa em proza, muito menos significa no-verso”, ou Idem, p.225: “a Poezia nam é coiza necesaria, na República: é faculdade arbitraria, e de divertimento”.

[9]

“Mas na tragédia mantêm-se os nomes já existentes. A razão é a seguinte: o possível é algo em que se crê. Ora enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a acreditar que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis” SOUZA, Eudoro de. *Poética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964. p. 117.

[10]

FREIRE, Francisco José. *Arte poética ou regras da verdadeira poesia*. Lisboa: Off. de Francisco Luiz Ameno, 1748. p. 187.

[11]

Para o sociólogo francês BOURDIEU, op. cit., p. 279: “La dynamique du champ dans lequel les biens culturels se produisent, se reproduisent et circulent en procurant des profits de distinction trouve son principe dans les stratégies où s’engendrent leur rareté et la croyance dans leur valeur et qui concourent à la réalisation de ces effets objectifs par la concurrence même qui les oppose: la “distinction” ou, mieux, la “classe”, manifestation legítima, c’est-à-dire trasfigurée et méconnaissable, de la classe sociale, n’existe que par les luttes pour l’appropriation exclusive des signes distinctifs qui font la ‘distinction naturelle’.”

¹² Ribeiro Sanches (1760:111) por exemplo.

¹³ Neste sentido podemos assinalar a influência do pensamento de John Locke no *Verdadeiro método de estudar*.

¹⁴ França exerceu, como vimos, um enorme ascendente sobre a intelectualidade portuguesa e sobre boa parte da Europa, pois foi o país do continente onde mais longe chegaram os ideais iluministas (tirando, claro, o caso americano da independência em 1776 e a instituição de uma república nos E.U.A.).

¹⁵ Propõe a sua incorporação ao ensino Luís António de Verney, que denunciava precisamente a excessiva influência das línguas estrangeiras no português.

¹⁶ Nesses vinte e cinco anos publicam-se traduções portuguesas de Boileau, Condillac, La Fontaine, Rousseau, Fénelon, Marmontel, Bruté, Molière, Fleury, Rozier, Baculard d’Arnaud, Pascal, Lambert, Mme. de Montolieu, Montesquieu,

Voltaire, a Condessa de Genlis, Racine, Prevost, Gessner, Mme. le Prince de Beaumont, Chompré, Corneille, Joly de Saint-Valiere, Diderot, entre muitos outros. Cf. RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal – tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 a 1950*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1992.

¹⁷ Olympe de Gouges, por exemplo.

¹⁸ Cf. EVEN-ZOHAR, Itamar. The making of repertoire, survival and success under heterogeneity. In: ZURSTIEGE, Guido (Ed.) *Festschrift für die Wirklichkeit*. Darmstadt: Westdeutscher Verlag, 2000. p. 43: "this engagement with the making of repertoire was launched in the context of an attempt made by the makers of these repertoires to break off from some contemporary circumstances and create new living conditions for the group of people they considered to be a legitimate target for these repertoires, thereby in fact either aspiring at, or in reality creating a new group for that repertoire".

Autoria e modernidade

Regina Zilberman
PUCRS

Desde os primeiros anos do século XVIII, os letrados que residiam na América Portuguesa, muitos deles nascidos na Metrópole, procuravam se organizar em sociedades onde podiam se reunir e exhibir, uns aos outros, os produtos de sua veia artística e intelectual. Essas agremiações tomaram o nome de Academias, e suas designações denunciavam, de modo surpreendentemente sincero, o sentimento experimentado por seus membros: a Academia Brasília dos Esquecidos nasceu na Bahia, entre 1724 e 1725, tendo participado dela Sebastião da Rocha Pitta e João de Brito Lima (1671-1747); a Academia dos Felizes funcionou entre 1736 e 1740 no Rio de Janeiro, cidade que, em 1752, acolheu a Academia dos Seletos. Em 1759 congregam-se outra vez acadêmicos na Bahia, fundando a Academia Brasília dos Renascidos, nome que relembra os Esquecidos, acentuando que esses permaneciam desapercibidos.

O "movimento academicista", como o denomina José Aderaldo Castello,^[1] reproduz, na colônia, processo por que a Europa passara no século XVII, sendo um de seus exemplos mais renomados a Academia Francesa, criada pelo Cardeal Richelieu e protegida por Luis XIII. Alain Viala localiza nesse processo, e no período que ele recobre, o "nascimento do escritor", título da

obra em que aborda a questão.^[2] Organizados em academias, que, na França, durante o século XVII chegam a mais de setenta, sendo que pelo menos 56 delas correspondem a sociedades literárias, seus membros querem ser reconhecidos como autores, titulares das obras que levam seu nome e habilitados a responder por elas.

Na França, as Academias, desde a mais prestigiada até a mais provinciana, participaram do processo de conferir legitimidade ao escritor e à literatura.^[3] A conclusão é confirmada pela pesquisa de Claude Crstin que, investigando o aparecimento das primeiras histórias da literatura, lembra que, no século XVII, era habitual representar-se o homem de letras como um indivíduo

parasitário e desprezível (situação que, seguidamente, a comédia de Molière explora).^[4] Mas os resultados não foram imediatos, fazendo o escritor oscilar por muito tempo entre duas condições, a do mecenato e a do clientelismo, ambas sinalizadoras da dependência a algum sistema de proteção de que a Academia era uma das expressões.

As academias brasileiras do século XVIII reproduzem, em grande parte, esse perfil. A dos Seletos, por exemplo, foi fundada para homenagear, em 1752, Gomes Freire de Andrade, de que resultou a obra *Júbilos da América*, organizada pelo secretário da associação, Manuel Tavares de Sequeira e Sá, responsável também pela impressão do livro. Só que, na França, e em outros países, como a Inglaterra e os Estados Unidos, as academias foram, aos poucos, sendo suplantadas por outro sistema de reconhecimento da autoria, o que se apóia na lei e no direito, sendo a propriedade literária matéria da Constituição nacional e de legislação própria.

No Brasil do século XVIII, a questão foi ignorada; e o século XIX já terminava, quando o tema tornou-se pauta das reivindicações de nossos letrados.

Não que faltasse legislação: o Código Criminal, datado do Primeiro Reinado, interditava a reprodução não autorizada de textos e imagens, garantindo a propriedade intelectual das criações do espírito. Editores como Garnier costumavam garantir o ineditismo e exclusividade de suas publicações por meio de contratos firmados com os escritores, pagando-lhes os *royalties* devidos,

conforme acertos privados e particulares.^[5]

O sistema literário, porém, ressentia-se de algumas medidas que lhe confeririam maior consistência: inexistia uma legislação que aceitasse a propriedade literária e legitimasse o direito autoral, ao contrário do que se passava na Europa desde o final do século XVIII e, em Portugal,

desde a segunda metade do século XIX; inexistia uma associação de escritores que compelissem à observação dos direitos, conferisse estatuto profissional à atividade deles, pudesse representá-los em situação de disputa legal e socorresse-os e à sua família em caso de doença ou morte.

Alcançar essa situação derivaria de resultados concretos, a começar pela mobilização dos interessados. Que só se movimentariam, quando se dessem conta de que constituíam uma categoria profissional, vale dizer, um tipo de artífice dependente de honorários auferidos para se manter financeiramente. Assim, não se tratava apenas de alcançar o reconhecimento do meio e de obter um espaço para a expressão artística, como fizeram as academias do século XVIII. Significava nomear o lugar social do indivíduo que escrevia e designar esse sujeito por um substantivo específico – o de autor, equivalendo ao de proprietário, criador e, simultaneamente, trabalhador remunerado.

Competiu ao grupo de intelectuais brasileiros atuantes após 1870 desempenhar essa missão. Os românticos depararam-se com a questão, e alguns, como José de Alencar, tentaram levar ao Legislativo a tarefa de aprovar a lei que afirmasse e regulamentasse o direito autoral no Brasil. Os esforços coletivos, porém, ocorreram após a morte desse escritor, destacando-se, entre as iniciativas tomadas, a fundação, em 1883, da Associação dos Homens de Letras no Brasil, instituição voltada não apenas à congregação dos intelectuais e letrados do Segundo Reinado, mas destinada também à sua proteção e representação, com estatutos próprios, redigidos, conforme Jean-Yves Mérian, por Araripe Junior, Escragnolle Taunay e Silvio Romero. [6]

Bem intencionada, a Associação teve vida breve, testemunhada sua breve existência por Franklin Távora, um de seus adeptos mais fervorosos. [7] Por seu turno, o projeto voltou à baila em 1890, quando membros daquele grupo, somados a ardentes republicanos e defensores do novo regime, propuseram o estabelecimento da Sociedade dos Homens de Letras. Os eventos que levaram à constituição dessa sociedade ocorreram na primeira quinzena de maio de 1890, documentados por um dos principais jornais da época, a *Gazeta de Notícias*, dirigida por Ferreira de Araújo, um dos líderes do movimento. O mesmo órgão da imprensa deu lugar às manifestações de Pardal Mallet, que, em carta aberta a Benjamin Constant, então Ministro da Instrução, Correios e Telégrafos, argumentava em prol da aprovação de legislação federal favorável ao reconhecimento e vigência do direito autoral.

Crônica de 18 de maio daquele ano, escrita por Raul Pompéia e publicada no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, revela como a questão interessava a geração de intelectuais que lutara tanto pela implantação do regime republicano, quanto pela substituição da estética romântica por uma orientação mais plantada na realidade social e contemporânea do país.

Pompéia inicia a crônica anunciando o fato, pelo qual se congratula, de os "nossos homens de letras" concordarem afinal "em que não é uma arrojada utopia a hipótese de se unirem para mútuo auxílio e desenvolvimento da importância social da sua classe". [8] Explicita as razões pelas quais tal iniciativa não tinha ainda dado certo: primeiramente, porque parecia que "até agora falar em agremiação dos operários da pena, escritores de literatura e de imprensa, era uma provocação à pilhéria." Além disso, "porque cada um entendia que a florescência artística do espírito não medrava ainda em nosso país, em quantidade bastante para distinguir razoavelmente uma classe de indivíduos: era por enquanto um privilégio de raros, entre os quais não deixava de incluir-se quem assim pensava."

Além disso, lembra ele, permanecia a lembrança do "suplício das arcádias", somada "à leitura das produções, à horrível aparição do poeta de estrofe em punho, ou do romancista de calhamaço", alternativas que contrariariam o desejo de organização dos parte dos letrados. Por isso, aprova a medida tomada: tratou-se de organizar "um clube onde o serão de leitura não tivesse lugar"; em vez disso, "resolveram-se a constituir grêmio - para fins práticos".

Pompéia enumera os fatores positivos que identifica na iniciativa, a saber: "a facilidade da entrada, que se permite a quem queira filiar-se à associação"; e a exigência de o membro da associação ser um "profissional, ou amador provado das letras". Só assim congregar-se-ia "um grupo de homens de trabalho".

Identificados os participantes da associação desde o tipo de trabalho que exercem, isto é, pelo fato de pertencerem a uma dada categoria profissional, estabelece-se o objetivo da agremiação:

Forma-se como uma corporação de trabalho e como um protesto perene contra os esbulhos que se perpetraram diretamente ou indiretamente, acobertados pela circunstância de se não haver bastante afirmado quanto vale como trabalho o trabalho literário.

Colocado em outros termos, o objetivo da associação é "condensar os esforços dos operários da pena e da tinta, em favor da remuneração social das suas fadigas."

Na linguagem de Pompéia, constata-se o jargão do grupo, que tenta se entender como parte da classe operária, reivindicando o reconhecimento e a remuneração de suas tarefas. Tese similar é esposada por Pardal Mallet, na carta aberta dirigida ao então Ministro Benjamin Constant, texto que insere um princípio de formulação tautológica, mas fundamental. Assevera peremptoriamente o jornalista, na *Gazeta de Notícias*: "o TRABALHO ARTÍSTICO É UM TRABALHO".^[9]

Pompéia e Mallet entendem que o problema localizava-se nesse ponto: admitir que produzir arte é trabalhar, convertendo o produtor em trabalhador e membro da classe operária. Os próprios escritores pareciam não querer aceitar essa condição, preferindo o beletismo, com a conseqüente falta de *status* social e remuneração adequada. Pompéia menciona a questão, ao mencionar o "poeta de estrofe em punho, ou do romancista de calhamaço", equivalente à figura desenhada por Pardal Mallet na sua segunda carta, a do diletante, que, se é jovem, "traz os bolsos cheios de prosa ou de poesias, que lê aos amigos enquanto lhes paga o café", e, se é velho, "escreve uns livros volumosos, recheados de citações, gosta de anotar e traduzir os trabalhos que já estão vulgarizados ou de fazer edições infantis das grandes obras venerandas."^[10]

Em razão do dilentantismo, a literatura podia proliferar e reproduzir-se, sem que o sistema econômico e cultural precisasse revelar preocupações com a condição dos escritores. Talvez por essa razão a proposta da Sociedade dos Homens de Letras, ainda que dotada de diretoria e estatutos, não ultrapassou as primeiras reuniões, fenecendo em poucas semanas. A luta em prol da legislação manteve-se viva, até ser aprovada a lei do direito autoral pelo Congresso Nacional, em 1898. Quando isso acontece, os dois intelectuais aqui citados que se pronunciaram a respeito, Raul Pompéia e Pardal Mallet, já tinham falecido.

Com a aprovação da lei, os escritores dispõem de um documento oficial que afiança serem eles os únicos autorizados a reproduzir "seu trabalho pela publicação, tradução, representação, execução ou de qualquer outro modo." Vale dizer, admite-se a propriedade literária e o poder que o autor tem sobre sua criação. Mas esse gesto não vem acompanhado da concretização do projeto associativo; pelo contrário, o texto da lei reforça o isolamento do criador, pois insiste em que a reprodução a que ele está autorizado é uma "faculdade, que só ele tem".^[11]

Em decorrência das lutas reivindicatórias dos intelectuais brasileiros que pertenceram à geração republicana e combateram pela integração da literatura brasileira aos rumos da estética que se fazia na Europa no final do século, emerge, em nosso país, a concepção moderna de autor. O projeto que determinou esse resultado tinha uma dupla face: tratava-se de proceder ao reconhecimento da autoria, com seu conseqüente direito de propriedade, e de propor a organização social de seus membros, não apenas evitando o isolacionismo, mas também estabelecendo as relações entre a condição laboral do escritor e a classe operária. A organização associativa, portanto, teria caráter sindical, e não celebratório, como as antigas academias do

período colonial e que inspiraram a instituição nascida na mesma ocasião – a Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897. ^[12]

O intuito sindicalista não vingou, talvez por não combinar com a noção individualista de autor, proposta pela legislação e não rejeitada, pelo contrário, confirmada por formulações posteriores, de que dá testemunho a lei mais recente em vigor no Brasil, a de número 9610, datada de 19 de fevereiro de 1998. O texto legal não revela dúvidas quanto ao conceito de autor, ^[13] certificando: " Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica."

Logo, o autor é um sujeito não marcado por seu lugar social, nem por seu papel econômico. A conceituação que lhe é atribuída acentua a clivagem que o aliena de sua produção, na medida em que se relaciona a ela na qualidade de criador, separando-se do objeto tão logo esse toma a forma de publicação ou equivalente.

Designado como autor, o escritor compartilha a condição do sujeito na sociedade capitalista, alienado de seu trabalho e reificado. Nada mais próprio da modernidade, à qual a literatura brasileira se insere nesse final de século XIX.

Os intelectuais que combateram pela instalação desse processo, como os citados Pardal Mallet e Raul Pompéia, o primeiro mais comprometido com o Socialismo que a segundo, não contavam, porém, com o resultado final, porque o inseriam a um projeto trabalhista que gorou. Assim como malograram as esperanças de revolução social e transformação política que congregaram vários dos militantes da causa republicana, antes de o regime monárquico cair e, especialmente, antes de os grupos conservadores, vinculados à oligarquia rural, retomarem o poder.

O Brasil dava um passo na direção da modernidade, mas carregava junto o atraso colonial. O reconhecimento da autoria comportava as contradições com que a modernidade se instalava, mas não supunha alteração do sistema literário, conforme o qual o autor podia deter a propriedade sobre sua obra, mas não alcançava a independência econômica que a nova situação supunha.

A ficção do período tematiza o problema de várias maneiras, como se pode verificar em obras como *A conquista*, de Coelho Neto, e *Recordações do escrívão Isaias Caminha*, de Lima Barreto, romances ambos em que se representa a situação do letrado que precisa viver de seu trabalho para sobreviver, rendendo-se ao mercado e comercializando sua arte. Os artistas que não acatam a regra do jogo, como os protagonistas de *Mocidade morta*, de Gonzaga Duque, e de *A esfinge*, de Afrânio Peixoto, isolam-se num elitismo que os torna indiferentes às questões públicas e sociais.

Machado de Assis igualmente tematiza o amadorismo de nossos letrados, matéria de contos e romances, freqüentados seguidamente por aspirantes a escritor que aborrecem sua audiência, a ponto de fazê-los dormir, como ocorre a Duarte, protagonista de "A chinela turca" (conto incluído na coletânea *Papéis avulsos*, de 1882), obrigado a ouvir o manuscrito de uma peça de teatro escrita pelo Major Lobo Alves. E como acontece igualmente a Bentinho, em *Dom Casmurro*, em episódio relatado logo no começo do romance, narrado para justificar o título escolhido para o livro (sendo, ele mesmo, um amador, que equipara a narração da a história de sua infância e o matrimônio frustrado à escrita de uma inócua "História dos subúrbios").

Parece, porém, interessar mais a Machado outra faceta desse processo – o da delegação da autoria, acentuando o processo de alienação que experimenta o autor, quando seu estatuto é afirmado.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, examinou-se em oportunidades anteriores que esse processo ocorre na passagem de uma edição a outra, considerando as quatro que Machado acompanhou em vida.

A primeira edição da obra apareceu "aos pedaços", como o próprio escritor relembra no "Prólogo da Quarta Edição",^[14] contendo cada segmento um número irregular de capítulos colocados na *Revista Brasileira*, então dirigida por Nicolau Midosi, entre março e dezembro de 1880.

Nessa edição, Machado atribui as *Memórias póstumas* exclusivamente à figura fictícia Brás Cubas, pois seu próprio nome só aparece discretamente ao final do último capítulo pertencente ao primeiro segmento, denominado, sintomaticamente, "Transição". A delegação da autoria, nesse caso, faz-se não apenas pela indicação do possível responsável pelo relato, Brás Cubas, como pelo fato de a narrativa iniciar por um capítulo denominado "Óbito do autor". O título refere-se, num primeiro momento, à situação do narrador, que conta sua agonia e morte, matéria da abertura do livro, que, assim, se pretende "mais galante e mais novo", conforme as

palavras de Brás.^[15] Porém, pode-se pensar também que ele diz respeito à condição do escritor real, que se apaga – logo, morre – por ocasião da emergência da personagem que toma seu lugar.

A segunda edição foi produzida logo após o término da impressão do folheto na *Revista Brasileira*, pois Capistrano de Abreu, em carta de janeiro de 1881, comenta a Machado de Assis o

recebimento e leitura do volume publicado.^[16] Essa edição não coincide integralmente com o texto colocado no periódico de Midosi: Machado procedeu a alterações em todo o transcorrer do romance, com ênfase nas partes iniciais e finais.

Destaca-se, entre as mudanças, a substituição da epígrafe inicial, extraída da comédia de William Shakespeare, *As you like it*, pela, hoje conhecida, dedicatória "ao verme que primeiro

roeu as frias carnes do [s]eu cadaver",^[17] declaração acintosa que sinaliza o tom entre sinistro e agressivo que assinala o romance. Além disso, ele interpolou, entre a dedicatória e o primeiro capítulo, um prólogo denominado "Ao leitor", assinado por Brás Cubas, em que se explica a poética do romance.

O teor do prólogo é igualmente provocador, porque, ao mesmo tempo em que se admite a necessidade de se dirigir ao leitor, dando conta do projeto romanesco a ser desenvolvido nas páginas subseqüentes, bem como de suas filiações literárias, desdenha-se a reação do destinatário,

que, grave ou frívolo, provavelmente ficará aquém do conteúdo da obra.^[18] Esse prólogo é assinado por Brás Cubas, acentuando o processo de delegação da autoria, embora a figura de Machado comece a se mostrar, já que, por razões editoriais, passa da última página – como ocorria na *Revista Brasileira* – para a capa do livro pelo qual responde.

Quinze anos transcorrem entre a segunda edição (primeira em livro, publicado pela Tipografia Nacional) e a terceira, bancada pela Garnier. Não se registram modificações notáveis entre esse dois períodos, mas, quando lança a quarta edição, em 1899, Machado introduz novo prólogo. Esse texto procura igualmente explicar o livro, retorquindo àqueles que, não enxergando a originalidade da obra, procuraram identificar influências e afinidades. O escritor insiste na singularidade de sua criação, assumindo a paternidade do livro, embora oscile, quando se trata de traduzir sua relação com a personagem Brás Cubas. Esta aparece então seja como ser independente, dotado de idéias próprias, seja como produto do imaginário de Machado, conforme uma hesitação reveladora da alteração de seu posicionamento.

Com efeito, o escritor que originalmente traduzia o processo de delegação da autoria, agora reivindica a propriedade sobre a obra, que detém conforme o estatuto legal que se aprovava na mesma época.

Não apenas em *Memórias póstumas de Brás Cubas* se expressa o processo característico da modernidade, conforme o qual o autor precisa se afastar da obra, alienando-se, enquanto, no âmbito da sociedade e da economia, aceita-se ser ele o único proprietário dela. Em *Esau e Jacó*,

bem como em *Memorial de Aires*, o escritor trabalha de modo diverso para chegar a resultado similar.

Nesses romances, atribui-se ao Conselheiro Aires a escrita dos diários originais que inspiram os livros. Machado, em *Esau e Jacó*, parece esconder-se atrás da figura de um possível editor, embora o prólogo, breve, seja assinado por duas iniciais, M. A., que podem significar, sem perda para a coerência da obra, os cadernos conhecidos como *Memorial de Aires*. Quando este transforma-se em livro, outra vez o escritor se oculta por trás da personagem que, a estas alturas, já dispõe de biografia assegurada pelo romance anterior.

As artimanhas de Machado, nesse caso, foram bastante eficientes, a ponto de se tornar lugar comum a atribuição do papel de *alter ego* ao Conselheiro Aires, encarado como *persona* fictícia do escritor real. Talvez a hipótese seja válida, mas ela não se deve apenas ao artifício literário. O romancista fluminense parece ter sido capaz de introduzir nas malhas da ficção um processo que experimentava a intelectualidade brasileira de seu tempo, processo que remontava ao distante século XVIII e que, nas primeiras décadas do século XX, não tomara ainda o rumo da profissionalização.

Ainda assim, o ficcionista percebeu no que ele dava. E assim foi capaz de trazê-lo para o frontispício de suas narrativas, medida fundamental e primeira para se verificar a modernidade delas.

[1] Cf. CASTELO, José Aderaldo. *O movimento academicista no Brasil; 1641 - 1829/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

[2] Cf. VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Sociologie de la littérature à l'âge classique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

[3] VIALA, Alain. *Op. cit.*, p. 50.

[4] Cf. CRISTIN, Claude. *Aux origines de l'histoire littéraire*. Grenoble: Presses Universitaires, 1973.

[5] Cf. LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *O preço da leitura*. São Paulo: Ática, 2001.

[6] Cf. MÉRIAN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo*. Vida e obra (1857 - 1913). Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. p. 372.

[7] Cf. a respeito AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. São Paulo: Ateliê, 1997.

[8] POMPEIA, Raul. Direitos autorais. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 341. v. IX. O texto integral localiza-se entre as p. 341-343, de onde serão retiradas as citações a seguir.

[9] MALLET, Pardal. Direito autoral, Carta aberta a Benjamin Constant. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1890. Destaque do Autor.

[10] Idem, ibidem.

[11] LEI N. 496, de 1^o de agosto de 1898. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, 33. Rio de Janeiro, 1911, p. 357.

[12] O projeto original de criação da Academia provém de Lúcio de Mendonça e supõe, inicialmente, que ela se mantenha "sob os auspícios do Estado", conforme investigação de João Paulo Coelho de Souza Rodrigues (RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras*. Literatura e política na Academia Brasileira de

Letras (1896-1913). Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001. p. 40). Completa o pesquisador: "os literatos querem dinheiro e chancela oficial e oferecem em troca o reconhecimento público aos governantes de plantão." (*Id.* p. 48)

[13] http://www.mct.gov.br/legis/leis/9610_98.htm.

[14] MACHADO DE ASSIS. *Memorias posthumas de Braz Cubas*. 4. ed. Rio de Janeiro e Paris: Garnier, 1899. p. VII.

[15] MACHADO DE ASSIS. *Memorias posthumas de Braz Cubas*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 353, 15 mar. 1880.

[16] Cf. RODRIGUES, José Honório (org.). *Correspondência de Capistrano de Abreu*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p. 373-4.

[17] MACHADO DE ASSIS. *Memorias posthumas de Braz Cubas*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881.

[18] Cf. MACHADO DE ASSIS, *Op. cit.*, p. V-VI.

O Sistema Literário Galego no seu ano zero contemporâneo

(1977) e o mundo lusófono. A revista *Teima*^[1].

Roberto Samartim

Grupo Galabra (USC)

Esta comunicação tem como principal objetivo estudar os contatos, as presenças e as relações intersistêmicas do Sistema Literário Galego emergente e o mundo da lusofonia e, mais concretizadamente, Portugal (com quem, genericamente, é enunciado manter identidades fortes e complexas) Ao longo da nossa exposição tentaremos localizar no Sistema Literário Galego de 1977 (em concreto na revista *Teima*) alguns dos elementos suscetíveis de serem entendidos como exemplificadores dos contatos que este sistema periférico mantém com seu correspondente português^[2].

É selecionado para o seu estudo e caracterizado como 'ano zero' 1977 porque neste ano estão presentes as linhas centrais sobre o Sistema provenientes da época da Ditadura, e porque no dia 15 de Junho desse ano tiveram lugar as primeiras eleições democráticas no Estado Espanhol após o fim do regime franquista; uma cala no Sistema Literário Galego deste ano pode permitir, pois, fixar as expectativas que os agentes, os grupos e as estruturas que nele intervêm tenham no futuro de democracia incerta que se avizinha.

Com efeito, o ano de 1977 significa um fato destacado no processo histórico conhecido por *Transição* espanhola, período este compreendido em sentido extenso entre a morte do general Franco em 20 de Novembro de 1975 e o ingresso do Estado Espanhol (juntamente com o Português) na antiga Comunidade Económica Européia em 1 de Janeiro de 1986. Com esta entrada na atual União Européia, o Reino da Espanha ia equiparar-se definitivamente com as democracias ocidentais do seu contorno, e é concretamente neste ano de 77 quando tem lugar um fato essencial no processo da Transição espanhola: a celebração das eleições de 15 de Junho que deram a vitória à União de Centro Democrático do até o momento presidente por designação real Adolfo Suárez e levaram para o âmbito extraparlamentar e periférico a qualquer expressão de

nacionalismo galego. Será a partir destas eleições quando se inicia no Estado Espanhol um processo constituinte caracterizado pelo pactismo e o consenso entre as forças políticas representadas nas Cortes: o primeiro Pacto da Moncloa é de outubro desse ano (o segundo é de dezembro do ano seguinte) e com ele nasce o desenho do atual Estado Autonômico, de cuja gestação ficam de parte a totalidade das organizações políticas de obediência exclusivamente galega enquanto que se produz a progressiva galeguização dos partidos políticos de âmbito estatal, tanto do espectro da esquerda como da direita.

Escolhemos para estudo a revista *Teima* porque esta publicação foi criada *ad hoc* para informar desde um setor do galeguismo de esquerda num período percebido como de profundas transformações estruturais e constitui um elemento institucional e lugar privilegiado para o acolhimento de propostas, críticas e toda a classe de informações sobre o Sistema Literário Galego, assim como para verificar até que ponto eram elevados os desejos de mudança deste grupo e quais eram os objetivos que queriam alcançar. Pensamos que com a análise da presença portuguesa nesta publicação tão singular poderemos deitar alguma luz sobre como entendia o relacionamento do sistema galeguista com o mundo que o português criou um grupo reduzido mas culturalmente muito ativo da Galiza da época.

O Sistema Literário Galego em 1977

Como é habitual em situações de dependência sociocultural, política e econômica como a que se verifica na Galiza da ditadura franquista, o campo literário funciona como o espaço privilegiado para que os diferentes agentes comprometidos com a superação desta situação formulem as suas propostas reivindicativas. É precisamente devido à quase inexistência de espaços institucionais próprios para a participação político-social que os produtos literários cumprem uma função declaradamente pragmática, em atenção à qual se prima o conjunto repertorial conhecido como *realismo social* a causa do seu valor de denúncia duma realidade que se entende negadora e opressiva. Isto é, os produtos literários funcionam ou podem circular nessa situação como elementos de exaltação nacional(ista) e de classe, e em concreto o livro em galego converte-se num sinal de militância ideológica e *resistência cultural*, num objeto de culto, no elemento fundamental duma liturgia coletiva que gira em volta do Texto Nacional-Popular. As

palavras do professor Xoán González-Millán ^[3] devem evitar maiores comentários sobre este particular:

[As] décadas posbélicas [...] ofrecen un inventario detallado das múltiples funcións asignadas ao discurso literario como un instrumento privilexiado de resistencia cultural. Cos precedentes da poética de Rosalía de Castro ou os versos cívicos de Curros, os mundos literarios daqueles anos xiraban en torno a espacios imaxinarios moi específicos: as memorias dunha infancia rural ou as experiencias dunha longa noite de silencios ^[4]. Determinados textos funcionaban como arquetipos temáticos e formais, canonizados dende os varios sectores do nacionalismo cultural e político como a única transcripción posible da 'realidade galega'. Esta selección derivaría na lóxica exclusión ou marxinação doutros textos con mundos imaxinarios menos 'realistas' ou 'miméticos'; eran os anos dunha poética testemuñal, que continuaría, cada vez máis cuestionada, na década dos 80. As condicións socioeconómicas e culturais parecían esixir o cultivo desta poética e unha práctica interpretativa que subliñaba o peso sociopolítico dos códigos literarios.

E se isto é essencialmente assim entre os anos cinqüenta e os primeiros setenta, não é menos certo que a partir da segunda metade da década de setenta vão ir imergendo no Sistema Literário Galego novos elementos repertoriais que diversificam, sobretudo na poesia, a natureza dos produtos com respeito às décadas anteriores. Todavia, o sistema literário galego de 1977 nutre-se principalmente da *Tradição* fornecida pelos seus clássicos a causa do caráter essencial a eles atribuído como conformadores da identidade nacional, e utiliza de maneira episódica a *Importação* de materiais doutras literaturas ocidentais por meio da perceptiva tradução para o galego (baliza lingüística esta que define um produto como fazendo parte do sistema literário galego em oposição a outro qualquer, uma norma sistêmica pois) sem conseguir suprir com isto uma *Produção* que se percebe ainda como insuficiente e centrada sobretudo na poesia.

Mais em concreto, e utilizando como mostra o central gênero poético, o ano de 1977 vê sair do prelo compostelano de Follas Novas duas obras que recolhem o trabalho de dois grupos de jovens poetas empenhados em renovar o discurso literário na Galiza. Falamos em *Cravo Fondo* e em *Alén*, dois projetos de intervenção no campo literário da parte duma nova geração de

produtores por meio do ensaio de novas dinâmicas de contestação afastadas do essencialismo doutros setores nacionalistas.

O grupo *Cravo fondo* – formado por Ramiro Fonte (nascido em 1957), Xavier Rodríguez Barrio (1954), Félix Vergara Vilariño (1953), os irmãos Xulio e Xesús M. López Valcárcel (1953 e 1955), Xesús Rábade Paredes (1949) e Helena Villar Janeiro (1940); produtores todos que já tinham antecedentes de participação utilizando materiais do social-realismo – nasce como tal neste ano 1977 com a intenção declarada de renovar totalmente o discurso poético galego por meio da fuga da poesia exclusivamente de oportunidade política, mas sem por isso renunciarem os seus membros ao compromisso com as classes populares e a compaginarem o rigor estético com a contribuição da poesia para a emancipação nacional e social da Galiza ^[5]. No "Manifesto" que abre o volume de apresentação deste grupo, depois de citarem Marx, Trotsky ou Mao e explicarem a sua tomada de posição, os membros de *Cravo fondo* sintetizam a necessidade social duma poesia não necessariamente panfletária nas seguintes palavras: "O artista, o poeta deve servir á loita emancipadora, participar consciente e activamente no proceso revolucionario, ser fiel intérprete das arelanzas do seu pobo. E pra isso o artista o primeiro que ten que facer é ARTE".

Por seu lado, os poetas que conformam *Alén* – Miguel Anxo Mato Fondo (nascido em 1953), Xosé Ramón Pena (1956) e Francisco Salinas Portugal (1955); três estudantes da primeira promoção de filologia galego-portuguesa na USC que se posicionam agora por primeira vez no campo literário galego – indicam tanto com o nome elegido para a sua única publicação coletiva como com o modelo ortográfico utilizado nos seus poemas qual é o horizonte proposto para a literatura galega e quais são as referências culturais escolhidas pelo grupo. Por uma parte, o desejo de ruptura com o passado e a vontade de ir 'mais alá' na atualização de novos repertórios emparenta estes novos produtores com a tradição mais vanguardista da literatura galega na pessoa de Manuel Antonio, cuja influência tão evidente no poema de abertura elaborado por X. Ramón Pena a funcionar a maneira de mini-manifesto ^[6]:

Nós somos aqueles/ que vinemos das cortinas de fume,/ adormecidos con murmúrios de guerras,/ cercados polos muros./ Fixemos mitos da música/ e quixemos falar coa voz das flores

umha vez./ Inventamos líderes,/ fomos vento,/ ronséis buscando relixión de espuma./
Escrevemos novos hinos/ enfundados no místico traxe/ do rock./ Somos así,/ ar tolo,/ furacán/
que busca árbores para arrincar./ Alén.

Por outra parte, o espaço cultural proposto polo grupo, o referente de reintegração no mundo português, é tão evidente na escolha do nome como da ortografia, adaptada ao modelo do português com o objetivo declarado de contribuir para a recuperação da identidade da Galiza por via da sua inclusão no espaço luso-brasileiro; a sua intenção é

facilitar aos leitores de expresión portuguesa a comprensión máis doada do galego escrito con vistas a un meirande intercambio cultural entre o aquén e o alén Minho. [...] Coidamos deste modo axudar, modestamente, ao espalhamento da nosa cultura num ámbito li[n]güístico no que a nosa identidade debe estar inserta para a súa total realización ^[7].

Os mesmos postulados parecem ser defendidos pelo responsável pelo prólogo, o escritor, professor e catedrático de língua e literatura galega na Faculdade de Filologia da Universidade de Santiago de Compostela Ricardo Carvalho Calero (1910-1990), legitimando-se assim o carácter quase inovador no após-guerra civil da prática dos membros de *Alén* com o concurso dum membro destacado da geração de pré-guerra, quem, para além de fazer a apresentação da obra e do grupo, indica com as suas palavras como a erosão dos repertórios tradicionais da poesia galega faz que a crítica perceba como necessária alguma classe de renovação discursiva:

Hai indícios de que a poesía lírica galega, atolada na correioira cega da reiteración epigonal de esquemas esgotados, quere recuperar o seu pulo de sempre, esmorecido hoxe, para atinxir, se non os cumios hexemónicos desde os que dominou noutroa o traballo literario, candia menos umha posición de dignidade reconquistada, que a sitúe a nivel de igualdade en relación cos xéneros prosísticos agora instalados na preferencia do leitor.

Tal recuperación non será posíbel se os poetas non tenhen o valor de se afastar dos carreiros trilhados, onde xa non hai xeito de avanzar, para botar-se á procura de outros vieiros, non co vulgar e zopo afán de novidades gregarias, senón co nobre e lizgairo desexo de autenticidade persoal ^[8].

Devemos dizer ainda que tanto *Cravo Fondo* como *Alén* seguem o caminho aberto pela publicação no ano anterior dos *Mesteres* de Arcadio López-Casanova (nascido em 1942) e das obras *Con pólvora e magnolias* e *Seraogna*, respectivamente de Xosé Luís Méndez Ferrín (1938) e Alfonso Pexegueiro (1948). As obras destes três produtores circularam profusamente no ano de 1977 e são percebidas já na época como um algo de novo na literatura galega, percepção devida a que nas suas páginas convivem repertórios social-realistas com outros elementos culturalistas ou procedentes da modernidade anglo-saxônica dum T. S. Eliot ou dum Ezra Pound, juntamente com um intimismo mais marcante da parte dos *Mesteres* do que nas outras duas obras referidas.

Interessa ainda mais um comentário sobre estas obras de Ferrín e Pexegueiro porque ambas saem do prelo acolhidas ao Grupo de Resistência Poética *Rompente* criado em 1976 por Antón Reixa (nascido em 1957) e o próprio Pexegueiro, e onde participam, entre outros, Manuel María Romón (1956) e Alberto Avendaño (1957). Na sua primeira etapa, até 1978, *Rompente* promove reuniões, recitais e publicações de intervenção. Já como Grupo de Comunicación Poética, de 1978 até a sua dissolução em 1983, o projeto de *Rompente* faz-se mais ousado e provocador, acentuando a sua dinâmica de contestação através da incorporação de novos materiais como o audiovisual, o rádio ou a música, e convertendo-se assim num experimento cultural clara e propositadamente insurgente dentro da Galiza da Transição.

Contudo, juntamente com a reivindicação efêmera e periférica da parte dos membros do grupo *Alén* do eu lírico, da vanguarda histórica e dum novo espaço cultural para a Galiza no mundo português; com as tentativas de conjugar rigor formal, esteticismo e compromisso sociopolítico dum não menos efêmero *Cravo fondo*; e mesmo com a vanguarda intervencionista de *Rompente* a jogar com humor e a fragmentação do discurso poético; no campo literário de 1977 estão sobretudo as numerosas reedições das obras canonizadas dos bates do 'Ressurgimento' decimonônico, tais como Rosalia, Curros ou Pondal, produtores todos que funcionam no imaginário mítico do público militante galego como referentes fundacionais e fundamentais da luta pela libertação nacional e social devido, como já foi apontado, ao peso sociopolítico que tinha na época (e do qual ainda não se libertou) o discurso literário na Galiza.

Enfim, em geral e para o que aqui nos interessa, no sistema literário galego do ano 1977 vemos que existem tentativas de renovação e incorporação de novos repertórios querendo romper

com a leitura monológica própria do social-realismo sem que isto signifique o abandono das linhas discursivas tradicionais que poderíamos qualificar como "épica da resistência". Esta tendência ao abandono do discurso estritamente social e político não só se percebe nos produtores que agora se somam ao campo literário; também destacados representantes da poesia social nos anos anteriores, como Manuel Maria (nascido em 1929), militante do comunismo nacionalista com uma extensa obra poética e dramática publicada já naquela época, tira do prelo em 1977 os seus *Poemas ao Outono* e inicia assim uma mudança na sua linha poética anterior para uma veia intimista, nostálgica e elegíaca onde aparecem por primeira vez as lembranças do tempo passado e a recriação da infância que constituiram a temática central das publicações de anos posteriores [9].

Mas, para além disto, das informações que fornece *Teima* sobre o sistema literário galego de 77 deriva-se também o empenhamento dos produtores – sobretudo dos mais novos e fortemente politizados – em acabarem com a precariedade em que se encontram todos os elementos do sistema, a começar pelo mais básico e prévio da codificação do galego e a sua adaptação para a incorporação como matéria nos planos de estudo no ensino não universitário. Da precariedade do sistema é boa mostra que apesar da Lei General de Educação de 1970, onde se contemplava a introdução das "lenguas nativas" como matéria no sistema de ensino, a inclusão da língua da Galiza no curriculum escolar terá de aguardar até o início dos anos 80, enquanto que na universidade, a primeira promoção de licenciados em Filologia, seção Hispânica, subseção galego-português, da qual como já foi indicado fazem parte os membros de *Alén*, só sairá em 1978.

Juntamente com a prioridade do idioma, os agentes que intervêm no campo literário galego de 77 tentam subsanar outros déficits; desde a articulação da imagem social do escritor, como indicam as informações aparecidas em *Teima* sobre as tentativas (fracassadas) de criar nesse ano a seção galega do Pen Clube internacional, até a preocupação por conseguir a presença e circulação no mercado de obras em galego ou para ele traduzidas não estritamente de criação (tema central na Feira do Livro celebrada em Vigo nesse ano). Em geral, a consciência de que "todo estava por fazer" percebe-se nas várias tentativas de posta em andamento de novas

instituições que querem contribuir para a normalização lingüística e cultural da Galiza perante a inoperatividade de instituições oficiais como a Real Academia Galega (RAG).

Enfim, os agentes que participaram no Sistema Galego neste ano de fundas transformações sociopolíticas também se posicionaram perante a nova realidade e, persuadidos das novas expectativas que o novo quadro institucional abria para a sociedade e a cultura galegas no futuro mais próximo, questionaram-se sobre as deficiências do sistema cultural e refletiram sobre a maneira de as superarem e os vazios que deviam preencher.

Teima

Precisamente com a intenção de preencher todos os espaços possíveis nasce em meados de dezembro de 1976 o semanário de informação geral intitulado *Teima* ^[10]. Sob o lema "un semanario para un país", *Teima* é a primeira publicação monolíngüe em galego após a morte de Franco que pretende chegar a um público alargado. Na sua breve existência (de dezembro de 1976 a agosto de 1977 em que saíram os seus 35 números) e para além da informação política, o semanário reserva um espaço específico para a informação e a análise cultural do ponto de vista da nova geração de produtores enquadrados no nacionalismo rupturista da esquerda; quer-se dizer esquerda ativa politicamente desde os anos sessenta, declaradamente não pactista com os agentes do anterior regime e defensora duma verdadeira "ruptura" democrática que passava na época pelo rejeitamento da herança monárquica da ditadura, pela assunção do carácter colonial da relação Galiza-Espanha e, conseqüentemente, pelo exercício do direito à autodeterminação e a posterior formulação dum pacto federal entre os vários povos peninsulares (também Portugal); portanto, em oposição aos postulados da esquerda de obediência estatal comprometida com a Transição.

Apesar da aspiração declarada de dar voz a todo o progressismo galego, *Teima* não conseguiu fugir ao enfrentamento vivido na altura entre o PSG e a UPG. O primeiro era um partido basicamente de quadros defensor de posições social-democratas e apoiava diretamente um projeto editorial com um público alvo formado pelos mesmos profissionais liberais galeguistas e classes médias universitárias que formavam a sua militância. Enquanto que a UPG era um partido declaradamente comunista com umas bases muito ativas vindo do trabalho na clandestinidade, comprometido em várias das mobilizações populares que neste ano se produzem

na Galiza, que sofre na época a primeira excisão da sua linha mais rupturista como consequência das primeiras tentativas de adaptação da direção ao novo quadro legal e, sobretudo, que se coloca em aberto confronto com o semanário ^[11].

Perante estas tentativas de monopolizar e dirigir todo o leque da esquerda nacionalista galega, *Teima* posiciona-se ao lado do galeguismo progressista mais facilmente enquadrável no novo regime. Não é por acaso que esta revista foi iniciativa da "Sociedade Galega de Publicacións" presidida por Domingos Garcia-Sabell (nascido em 1909), presidente também da RAG, intelectual galeguista na órbita do PSOE e senador por designação real após as eleições de junho. No conselho de administração da sociedade promotora encontramos também outros nomes vinculados como Garcia-Sabell ao galeguismo da década de 50: Fernández del Riego, Xaime Aller López, Jenaro Marinho del Valle, etc.

Contudo, e apesar das evidentes vinculações entre *Teima* e esse galeguismo culturalista responsável pela criação da editorial Galaxia no ano cinquenta, o nascimento desta publicação não deixou de despertar certas reticências nos agentes desse galeguismo de após-guerra organizado em volta da *Revista galega de cultura Grial*. Estas reticências a que fazemos referência são assinaladas pelo professor coimbrano Manuel Rodrigues Lapa em carta de 15 de janeiro de 1977 encaminhada para o membro da direção de Galaxia e *factotum* de *Grial* Francisco Fernández del Riego:

Quero agradecer-lhe o envio do número da revista galega *Teima*, título muito ajustado à proverbial teimosia do galego. Acho simpática a iniciativa, mas eivada de moléstia grave: é por demais evidente o seu carácter marxista, o que não augura nada de bom para a sua sobrevivência. O que a Galiza precisa é de socialismo moderado ^[12].

Este comentário do professor de Anadia não indica apenas as preferências políticas dum homem vinculado ao Partido Socialista Português; também é sinal duma situação não isenta de conflito entre o ativismo político dos jovens da esquerda e o trabalho quase exclusivamente intelectual da geração de cinquenta; lembremos apenas neste sentido que o nacionalismo culturalista de Galaxia tinha renunciado à luta política e que por este motivo era questionado

pelas gerações mais novas, que não o aceitavam pacificamente como continuador da linha do galeguismo histórico dos homens da Geração "Nós", a geração perdida para sempre com a Guerra Civil de 1936. Bom exemplo desta situação, que Rodrigues Lapa interpreta como um verdadeiro "conflito de gerações", é a carta que este dirige a Fernández del Riego em 17 de Outubro deste ano 1977:

Vim da Galiza muito impressionado com o seu desalento e desespero. O que está acontecendo em Espanha, acontece em Portugal, acontece em todo o mundo. É um conflito de gerações: os novos não compreendem, não querem saber dos velhos, a quem acusam dos males que estão sofrendo. Propõem-se criar um mundo melhor, à sua medida, e para isso alistam-se num partido de extrema-esquerda! Esta loucura passará, como têm passado muitas outras; mas está fazendo muitos estragos ^[13].

Enquanto esta "loucura nom passa", *Teima* recolhe as aspirações destes agentes mais novos e, para além da cobertura da informação sociopolítica e económica da Galiza, a publicação reserva o apartado "Resto do mundo" para atender sobretudo aquelas realidades que funcionam no imaginário galeguista como referente na luta pela emancipação nacional e social, tais como Irlanda, Gales, o Quebec ou Puerto Rico. Dentro deste apartado, e sob a epígrafe "Pobos Ibéricos", ao pé de noticiar as atividades dos movimentos nacionalistas de, sobretudo, Catalunha e Euscádi, aparecem ao longo da vida da revista numerosas informações sobre *o momento político português*, destacando especialmente o informe de sete páginas incluído no número 20 (de 28 de abril a 5 de maio) dedicado à situação do país vizinho transcorridos três anos da revolução dos cravos de 25 de abril. O maior número de ocorrências do referente português nesta publicação documentam-se precisamente neste campo sociopolítico, já que Portugal funciona nas páginas de *Teima* como um país próximo física e culturalmente em que a esquerda protagonizou as mudanças nas estruturas sociais que também se querem para a Galiza.

Por outro lado, a revista não reserva para a cultura apenas as cinco páginas que ocupa o espaço intitulado "Teima Cultural", podendo-se também encontrar preciosas informações sobre este âmbito na entrevista semanal intitulada "Conversa", na seção de "Opinión", na descontraída "Vieiros", na mais brincalhona do "Fiadeiro" ou nas "Cartas a dirección". No que ao campo da cultura diz respeito, o semanário dedica especial atenção à literatura, ao cinema, às artes plásticas

tais como a pintura e a escultura, a arquitetura e o urbanismo, a dança e a música, no que interpretamos como uma tentativa de contestação geral não apenas limitada aos repertórios e materiais estritamente literários até então utilizados no campo de produção cultural galeguista. Dentro destes vários materiais, *Teima* dedica especial atenção à música e, mais em concreto, ao "movimento da música popular galega" herdeiro de "Voces Ceibes" e, tal como ele, mais preocupado com a função da mensagem revolucionária que com o valor estético do produto. Neste sentido, o referente da música portuguesa funciona como modelo a imitar por ter conseguido o equilíbrio entre a mensagem que se quer popular e o resultado formal esteticamente elevado; não deve surpreender pois que no seu número 1 (de 16 a 23 de dezembro de 76) as páginas centrais da publicação sejam ocupadas por uma entrevista de José Afonso e Vitorino por ocasião da sua gira pela Galiza, ou que seja Luís Cília o entrevistado na página 32 do número 18 correspondente à semana compreendida entre 14 e 21 de abril.

Mas sem dúvida, e tal como já foi adiantado, a posição central nos debates sobre política cultural que se produzem no sistema galego, e nas páginas da revista a partir do número 6 (de 20 a 27 de janeiro), é a problemática que se deriva da necessária codificação lingüística com vista à que se supunha imediata inclusão da matéria de língua galega no sistema de ensino; sem esquecer tampouco o papel, como norma sistêmica ou não, que a língua da Galiza deveria desempenhar no sistema literário galego de 77.

Assim, no tocante à *codificação lingüística*, a relação da variante galega com a portuguesa vai ser motivo recorrente em qualquer um dos dois posicionamentos que se documentam na revista sobre uma questão que se entende aberta, que na altura se deseja resolver por via do consenso e que ainda não foi totalmente solucionada nos nossos dias.

A publicação difunde as normas provisórias elaboradas em 1971 pelo Instituto da Língua Galega dependente da Universidade de Santiago de Compostela para corrigir as normas que a RAG publicou em 1970 e deixar assim em evidência a falta de reconhecimento da *auctoritas* da Academia. Isto não é estranho já que a revista conta com a assessoria lingüística de Rosario Álvarez Blanco e Francisco Fernández Rey, ambos pertencentes a esse Instituto universitário e ambos defensores da consagração dum modelo popular baseado na recuperação da língua falada com base no código do espanhol; mas mesmo nem por isso eludirem o recurso à, para eles, "língua irmã" portuguesa como modelo de correção para uma língua popular que reconhecem

interferida pelo castelhano. Assim mesmo, *Teima* também dá acolhimento a posições que não aceitam a homologação do registo popular castelhanizado e o código do espanhol como base para a elaboração da língua estándar e defendem a integração do galego no tronco luso-brasileiro, aqui única garantia de sobrevivência do idioma em clara oposição ao castelhano.

Em qualquer caso, o que nos interessa destacar aqui é que estas duas posições ainda não têm o carácter antagónico que tomarão no futuro, quando a maioria de centro-direita do Parlamento autonómico galego imponha a postura popularista como norma institucional e a censura de toda heterodoxia lingüística representada polos postulados reintegracionistas.

No ano 1977, a questão das relações entre as culturas dos dois povos do ocidente peninsular e das implicações deste relacionamento para a orientação cultural da Galiza é encarada publicamente nas páginas de *Teima* duma maneira pacífica, reconhecendo-se geralmente o déficite que supõe para o sistema cultural galego o desconhecimento do mundo português e, em positivo, os benefícios que a aproximação cultural proporciona à cultura galega, e defendendo-se teoricamente, com mais ou menos hesitações, a formação dum sistema cultural comum em que a norma galega conviva em igualdade com a portuguesa e a brasileira.

Para exemplificarmos este ponto seleccionamos duas informações aparecidas em *Teima* que consideramos significativas pelo que têm de invocação de elementos legitimadores e explicação de como se entendia na revista o relacionamento galego-português. Em primeiro lugar, num artigo inserido na pág. 32 do nº 16 (de 31 de março a 6 de abril) noticia-se a celebração da homenagem galego-portuguesa a Teixeira de Pascoaes no centenário do seu nascimento, detectam-se os déficits de que falávamos acima e reivindica-se o galeguismo histórico dos homens do pré-guerra como exemplo a imitar no intercâmbio cultural galego-português:

TEIXEIRA DE PASCOAES representa a imaxe do intelectual portugués [sic] que descobre a cultura irmá de Galicia e traballa por máis estreitos vencellos entre os dous pobos.

"É trágico e fondamente estéril –decia nestas mesmas páxinas XAVIER ALCALÁ [agente do integracionismo nessa altura] hai uns números - *a pouca e mala informacion que témo-los galegos dos escritores portugueses e brasileiros. Esquecemos deste xeito unha das fontes de alimentación e, ó*

mesmo tempo, unhas posibilidades de espallar e enriquece-la nosa cultura das que non somos conscientes"

Os homes das "Irmandades da Fala", os homes da xeración "Nós" entenderon moi ben, nembargantes, estas relacións. Foi a partires deses anos cando se comezou a traballar seriamente por estreitar lazos entre as dúas bandas do Miño. TEIXEIRA DE PASCOAES representou, na banda portuguesa, o sector máis receptivo ós nosos problemas (itálico no original)

Em segundo lugar, no artigo aparecido nas p. 30-31 do nº 24 do semanário (de 26 de maio a 2 de junho) José Martinho Montero Santalha, assessor da revista para temas eclesiásticos e declarado partidário da aproximação lingüística galego-portuguesa, festeja "Os 80 anos de Rodrigues Lapa", propõe a celebração duma grande homenagem da cultura galega ao ilustre professor ainda pendente, faz a semblança do labor pró-galeguista do estudioso português e tenta esclarecer os pontos mais conflituosos da proposta do intelectual coimbrano a um público ligeiramente mais extenso do que até o momento tinha acesso às ideias do velho professor, apoiando-se para isso em nomes de indiscutida autoridade como o do catedrático compostelano Ricardo Carvalho Calero:

Nos últimos anos [Lapa] leva escritos varios traballos sobre a integración lingüística galego-portuguesa.

A publicación do primeiro deles na revista Grial en 1973 ^[14] provocou a reacción dalgúns bos galegos, temerosos de que a invitación de Lapa nos esixe ós galegos renunciarmos á nosa propia personalidade cultural. Hoxe parece que as augas corren xa máis claras; poden valer como mostra as consideracións, tan clarividentes, de Carballo Calero no último número de *Grial*.

[...]

O que propugna [Lapa] non é un entreguismo da cultura galega nos brazos do portugués, senón unha integración de ambas áreas idiomáticas nunha única lingua literaria. Nesta operación el non sobrentende que os galegos debamos renunciar a tódalas nosas peculiaridades id[i]omáticas (que son, aliás, escasas), tanto morfolóxicas coma léxicas, e menos aínda fonéticas (itálico no original).

Montero Santalha reivindica aquí o papel de Rodrigues Lapa como agente ativo do galeguismo e envia para a presenza de Portugal em *Grial* porque no primeiro número que a revista do galeguismo culturalista de após-guerra tira do prelo em 1977 Rodrigues Lapa discursa

sobre a criação dum espaço cultural comum galego-português num artigo intitulado "Otero Pedrayo e o problema da língua"; Carvalho Calero defende a doutrina instituída desde as origens do galeguismo da identidade essencial galego-portuguesa em "Murguia contra Valera" e Salvador Lorenzana, um dos pseudónimos utilizados habitualmente por Francisco Fernández del Riego, reivindica a um amigo da Galiza "No centenario de Teixeira de Pascoaes". Não é estranho, pois, que Rodrigues Lapa escreva em carta a Del Riego em 24 de Abril que

esse nº 55 ficará como um marco histórico, não só pelo meu artigo, mas ainda pelo seu e pelo de Carballo Calero sobre a polémica entre Murguía e Valera, em que este tinha carradas de razão. Os três artigos rumam na mesma direcção: o renascimento auspicioso da velha comunidade galego-portuguesa sob o signo da língua comum, que terá de ser, para uso literário, uma língua de cultura e não um simples dialecto desfigurado pelo castelhano ^[15].

No fundo destas palavras de Rodrigues Lapa está o hesitante desejo dos galeguistas de 50 de construir, com a língua comum como principal material aglutinante, um intersistema cultural galego-luso-brasileiro que garanta a suficiência sistêmica da cultura galega em contra do referente de oposição castelhano, mas este intersistema que pretendem os mais velhos não entra dentro das prioridades que se colocam os novos agentes defensores do carácter popular da cultura galega, para os quais Portugal funciona bem mais claramente como referente sociopolítico que como equivalente lingüístico-cultural, por mais que, retoricamente, se alegue desde essa posição a continuidade histórica nesse ponto com o elemento legitimador por excelência, o galeguismo dos homens de pré-guerra; ao menos no que a intercâmbio cultural galego-português diz respeito, é o culturalismo de *Grial* quem continua mais frontalmente com o legado da Geração Nós.

Percebe-se pois, uma certa homologia entre o projeto político defendido pelo nacionalismo da esquerda ligado a *Teima* e os materiais culturais propostos, já que este nacionalismo popular expressa-se em termos culturais na exaltação da condição do povo oprimido, o que contribui para que tanto a crescente incorporação de novos materiais se faça ainda na base da continuidade dos elementos repertoriais vindos da literatura de resistência de sessenta, como para que não se reforce a própria produção ou se impugne o sistema espanhol na base dos elementos comuns ou transferidos do mundo lusófono.

Em geral, neste ano de 1977 os agentes que intervêm no sistema estão tomando posições a respeito dos grandes temas que (pre)ocuparão nos anos seguintes às pessoas comprometidas com a normalidade cultural da Galiza, e que agora já se vão colocando por cima da mesa como sinal evidente da consciência da precariedade lingüística e cultural em que o sistema se desenvolve. O desejo de superação desta precariedade mostra-se, enfim, na detecção de toda a classe de deficiências e na vontade explícita de as superar.

[1] Este trabalho foi parte do Projecto "Portugal e o mundo lusófono na Literatura Galega dos últimos trinta anos" do Grupo GALABRA – USC, parte do qual subsidiado pola Junta da Galiza PGIDT01PXI20414PR.

[2] A nossa perspectiva é contribuírmos para a planificação cultural das relações entre a Galiza e Portugal (e, por extenso, com a Lusofonia no seu conjunto) a partir da localização dos tópicos e estereótipos atuantes, sempre na base dos benefícios derivados das potencialidades culturais e sociais que os repertórios e elementos comuns permitem, em especial os materiais lingüísticos e culturais compartilhados em que se (re)conhecem ambas as duas comunidades. *Vid.* especialmente nestas mesmas Actas o trabalho do Dr. Elias J. Torres Feijó, *Sistemas Emergentes, Intersistemas Culturais: O Estudo do Mundo Lusófono no Sistema Literário Galego*.

[3] GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán. *Literatura e Sociedade en Galicia (1975-1990)*. Vigo: Xerais, 1994. p. 10.

[4] González-Millán refere implicitamente aqui a narrativa de Neira Vilas e as suas *Memorias dun neno labrego*, de enorme sucesso na altura, e a obra de Celso Emilio Ferreiro, totalmente central na poesia de 60 e 70 e centrada na denúncia da *Longa noite de pedra* com que se identifica o franquismo.

[5] "[10] PUNTOS ESENCIAES DO GRUPO POÉTICO CRAVO FONDO. POR GALICIA; POLA POESÍA", *Cravo Fondo*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1977, s.p.

[6] [X. Ramón Pena], "Alén", *Alén*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1977, p. 13.

[7] "NOTAS DOS AUTORES", *Alén*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1977, p. 61. Esse mesmo objetivo leva aos autores a incluir no fim do volume um breve glossário de "VOCES GALEGAS PARA LEITORES LUSO-BRASILEIROS" onde também se procura "indicar a pronuncia galega a leitores luso-brasileiros" (*Ibidem*, pp. 62-63).

[8] [Ricardo Carvalho Calero], "LIMIAR", *Alén*, Santiago de Compostela, Follas Novas, 1977, p. 9.

[9] FONDO, Miguel Anxo Mato. *A mazá e a cinza*. Vila-Boa: Ed. do Cumio, 1991. p. 6.

[10] Editada em Compostela pola Sociedade Galega de Publicacións, S.A. e impressa por La Voz de Galicia, *Teima* está dirigida por Anxel Vence Lois e conta entre os seus redactores e colaboradores com Luís Álvarez Pousa, Víctor Fernández Freixanes, Xosé M^a García Palmeiro, Xavier Navaza Blanco, Manuel Rivas Barrós, Perfecto Conde Muruais, Guillermo Campos, Xosé Platero Paz, Alfonso Sánchez Izquierdo e Xulio Xiz. Na sua nómina de assessores encontram-se Carlos Casares, Salvador García Bodaño e Xosé Manteiga (Cultura), Enrique Aller e Fernando M. Randulfe (Direito Laboral), Ramón Barral, Xan López Facal, Xosé Manuel Beiras, Xoan Rous e Xesús Vega (Economia), Valentín Arias, Xurxo Torres e X. M. Espino (Ensino), Alexandre P. Camacho, Xoan X. González e Xosé M. Cabanas (Ecologia), Francisco Carballo, Xosé M. Montero Santalla, Alfonso Magariños e X. Chao Rego (Igreja), Xosé Marpía, X. M. López Nogueira, Santiago Lamas e F. X. Yuste (Medicina), o Equipo Trasmallo e Domingo Quiroga (Pesca), Mario Orxales, Xan Bouzada, Xosé P. Vilariño, Daniel Pino e Ricardo Palmás (Sociologia), César

Portela, X. L. Martínez e X. Bar Boo (Arquitectura-Urbanismo) e Ceferino Díaz, Claudio López Garrido e Avelino Pousa Antelo (Agricultura). *Teima* conta ademais com correspondentes em Madrid (Arturo Ruibal e Rafael L. Torre), Lisboa (Carlos Porto), Catalunya (Xavier Costa Clavell e Ramón Clemente), Euscádi (Gregorio Gálvez), Andaluzia (A. Ramos Espejo), Paris (Ramón Luís Chao), Londres (Carlos Durán e P. Barreiro), Buenos Aires (Domingo Fernández), Santiago de Chile (Emilia Vázquez), Puerto Rico (Baldomero Cores) e Montevideo (Fernando Pereira). O departamento gráfico está composto por Manuel Yáñez (fotografia), Siro López, Xaquín Marín e Xosé Loquis (desenhos) e Mario López Rico (cartografia), enquanto que a supervisão lingüística da revista é encomendada aos professores Rosario Álvarez Blanco e Francisco Fernández Rey, ambos membros do Instituto da Língua Galega dependente da Universidade de Santiago de Compostela.

[11]

Dentro do convulso mundo do nacionalismo da época e "a través da AN-PG [Asamblea Nacional-Popular Galega], o nacionalismo afin ideologicamente á UPG é quen de artellar e consolidar unha estrutura organizativa forte e estábel. [...] A AN-PG concíbese, seguindo o modelo dalgúns movementos de liberación do Terceiro Mundo, como unha sorte de órgano provisorio interclasista e suprapartidario do que, unha vez conquerida a soberanía nacional, habería xurdir o poder constituínte galego, unha sorte de 'Asamblea nacional' que sería o xérmolo do poder popular. Porén, o crecente dirixismo político por parte da UPG dentro da AN-PG provocou un aumento das friccións con outros sectores nacionalistas, encabezados polo PSG, que tamén participaban na AN-PG e que preferían un modelo de dirección pluralista.

As tensións acabaron por provocar a esgazadura dun sector da Asamblea en abril de 1976. Os sectores escindidos (liderados por expulsados da UPG e militantes do PSG: entre outros, por X. López Facal, César Portela, Carlos Vázquez ou M. López Rico) crearon ao pouco tempo (outubro de 1976) a Asamblea Popular Galega (APG) [...] De feito, os principios da APG estaban máis próximos aos do PSG. Entre as dúas organizacións abriuse un período de colaboración, do que tamén sería expresión a revista *Teima*, publicada ao longo do ano 1977" (BERAMENDI, Justo G. e SEIXAS, Xosé Manoel Nuñez. *O nacionalismo galego*. Vigo: A Nossa Terra, 1995. p. 247)

[12]

LAPA, Manuel Rodrigues. *Cartas a Francisco Fernández del Riego sobre a cultura galega*. Edición e revisión das cartas Tiago Vidal Figueroa. Vigo: Galaxia, 2001. p. 357.

[13]

Ibidem, p. 359.

[14]

LAPA, Manuel Rodrigues. A recuperación literaria do galego, publicado em *Colóquio/Letras* 13 (Lisboa, 1973) 5-14, reproduzido em *Grial* 41 (Vigo, 1973) 278-287 e recolhido no livro *Estudos Galego-Portugueses*, Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1979, pp. 53-65; aquí podem-se encontrar vários artigos sobre a integração lingüística galego-portuguesa escritos pelo professor de Coimbra tanto nos anos trinta como na década de setenta.

[15]

LAPA, Manuel Rodrigues. Op. cit. p. 358. Também nos outros números de *Grial* desse ano encontramos uma forte presença do referente português: no n.º 56 (Abril-Junho) S.S. [Álvaro Cunheiro] analista do ponto de vista do galego "O português de Valéry Larbaud"; Francisco Luís Bernárdez passeia "Na casa de Teixeira de Pascoaes" como mostra da confiança dos intelectuais galegos que ele representa com o insigne português; e ainda se recensionam o poema que "Leite de Vasconcellos [dedica] "A Galliza". No n.º 58 (Outubro-Dezembro), por seu lado, G. [Ernesto Guerra da Cal?] dá notícia dos contatos culturais mantidos por Ramón Piñeiro na sua viagem ao Brasil em "Ramón Piñeiro: Presença galega no Brasil" e também se recupera o contato vindo dos primeiros setentas com o concretismo brasileiro, já ultrapassado no Brasil mas que ainda funciona como elemento de inovação literária e prestigiador na figura de Haroldo de Campos, na notícia sobre a "Vanguarda literária: os concretistas brasileiros".

Pepetela e a busca da poesia da água lilás

Robson Dutra

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Unigranrio

Em sua trajetória como escritor, Pepetela tem mostrado uma preocupação recorrente, — a de mapear os rumos de seu país nos últimos 40 anos. Por isso, para ele, a literatura é a expressão desse seu interesse, pois lhe serve como veículo de reflexão sobre esta realidade uma vez que, segundo ele mesmo afirma, “quando escrevo é para eu compreender melhor. Só compreendo uma coisa quando escrevo sobre ela. Antes de escrever eu posso ter minhas intuições, mas é ao escrever que vou mais fundo”^[1].

A preocupação em descrever a história de Angola e a guerra civil em que está envolvida torna-se mais latente em obras como *Mayombe*, *A geração da utopia* e na *Parábola do cágado velho*, por exemplo, já que estão centradas nos movimentos de libertação que culminaram na independência de Portugal e os fatos que a sucederam.

Após a leitura pormenorizada destes romances, percebemos uma tendência a relacionar a água aos ideais de libertação e de renovação do país. Acreditamos que isto se dê em virtude da alta carga de significação que ela possui no imaginário cultural africano, por estarem ligada aos ciclos vitais e, dentre estes, aos de renovação.

Investigando a significação das águas em culturas das diversas Áfricas, percebemos um traço extremamente peculiar no que se refere à capacidade de elas serem elemento característico entre vários tipos de mundos e etnias encontrados nesse continente, tendo em vista as muitas acepções que tanto as palavras “mundo” quanto “água” possuem, de acordo com o animismo próprio das religiões africanas.

Tal como as águas existentes em estágio anterior à criação formal do universo, antes de nascer o homem já está integralmente ligado ao seu grupo por laços exteriores a ele e a sua vontade. Isto significa que chegar à velhice implica estar pronto para dar continuidade ao

ciclo de atribuições que lhe são pertinentes, sendo a última delas cruzar o rio metafórico que divide o mundo dos vivos, o dito mundo *visível*, e ingressar no *invisível*, a “outra margem” onde estão os seus antepassados, local de onde ele também proveio e passará a habitar, posteriormente. Assim como as águas, que saem do mar e a ele retornam sob a forma de chuva, completando e alimentando o ciclo da existência, o homem africano cumpre as etapas vitais, num movimento de “eterno retorno” que oscila entre esses dois universos. Segundo afirma Kabwasa, “tal como a criança está destinada a ser adulta, o adulto velho, o velho antepassado; o antepassado como força vital renascerá para completar o círculo de vida do universo”^[2].

Acrescenta-se ainda a esta visão animista de vida o fato de a palavra oral exercer importância preponderante na concepção africana de mundo. Os homens, na África ancestral, costumavam atribuir um sentido ao universo total, às suas dimensões segmentares, aos fenômenos que nele aconteciam, o que fazia com que sua vida, o universo e a sociedade formassem um todo, impossível de ser dissociado, como afirma o africanista Honorat Aguessy:

O africano humaniza, ou melhor, hominiza a natureza, sistema de intenções e de signos, afirmando assim a ação do seu poder. E tem uma tal fé no poder do seu verbo que não começa nada (construir uma piroga, preparar um veneno, semear um campo) sem pronunciar as palavras rituais que tornarão o trabalho eficaz.^[3]

O antropólogo angolano Virgílio Coelho também resgata em seus estudos as diversas significações que as águas têm no universo dos *kimbùndus* de Angola. Preocupado em reconstituir a história de seu país, tendo como *corpus* principal a tradição oral, Coelho mapeou histórica, religiosa e culturalmente a presença de Kyàndà, um dos mais fortes ícones da cultura luandense^[4]. Para tanto, buscou a presença milenar dos chamados “gênios da natureza”, as *Yànda*, que, etimologicamente estão ligadas aos primórdios da cultura *Kimbùndù*, povo habitante da região em que está localizada Luanda, capital de Angola. Seus estudos concentram-se,

sobremaneira, ao longo do Kwanza, um dos principais rios do seu país, em cujas margens as populações que as habitam contam lendas em que, obviamente, a mitologia das águas é recorrente.

No sentido mítico, as *Yánda*, seres “extraordinários”, confundem-se com as origens de Angola e com a fixação do povo *bantu* no solo angolano, durante o processo de conquista. Por razões óbvias de sobrevivência, esse processo se deu ao longo dos rios, sobretudo, do *Lúkàlà*. Nele, os povos tinham garantido seu sustento através da pesca, sobretudo, e também buscavam água para o plantio de lavouras e a manutenção das diversas criações de animais. Para tanto, eram liderados por um chefe que tinha como título a designação *kilamba*, termo etimologicamente decorrente da capacidade de cozinhar e dominar a terra, ou seja, de sobreviver.

As versões míticas da relevância da água têm porto seguro em diversos relatos, dentre eles o que se refere à história de *Nzambí*, o deus supremo da natureza, que, depois de haver criado a terra (*íxi*), o sol (*mwànyà*) e a água (*ményà*), criou a mulher, utilizando terra e deu ainda forma ao homem, utilizando o fogo como matéria-prima. Após modelá-los, colocou-os à sombra da *mulemba* (a árvore que representa o poder divino, e em torno da qual se formam os *kimbos*, ou seja, as aldeias africanas) e, finalmente, como meio de ingresso no mundo, espargiu-lhes água. A esse casal primordial deu o nome de *Samba* e *Máwèzé*, que, no intuito de povoar a terra, originou inúmeros filhos. Segundo afirmações de Coelho:

Sendo irmãos, não poderiam casar nem fazer sexo. Isso fez com que, depois de acordado com os progenitores, *Nzàmbí* decidisse purificá-los. Para tanto, os filhos do casal deveriam na madrugada seguinte atravessar o rio *Kwànzà*. Chegada a hora aprazada, apenas dois dos irmãos acordaram ao canto do galo e cumpriram com o estipulado, isto é, atravessar o rio, o que metaforiza o ritual de purificação. Quando chegaram ao outro extremo estavam completamente esbranquiçados e transformados em “seres maravilhosos”, e *Nzàmbí* atribuiu-lhes os nomes de *Mpèmbà* e *Ndèlè*. Decidiu ainda que, doravante, deveriam passar a viver nesse mundo que alcançaram, isto é, o mundo harmonioso das águas, da umidade, do brilho e luminosidade, da brancura e da felicidade absoluta. Os outros irmãos que não cumpriram com a ordem estipulada passaram a viver definitivamente na terra, com os seus problemas e angústias”. ^[5]

No que se refere à ficção de Pepetela, as águas têm grande relevância, ao alegorizarem, no sentido estabelecido por Walter Benjamin, dois momentos distintos da história de Angola. É

nelas, por exemplo, que se dá a revelação a Aníbal, personagem idealista de *A geração da utopia*, da falência do projeto de independência. Apesar de conseguida a libertação da antiga corte, o devir angolano representou novas relações — semelhantes às vividas no sistema colonial —, que provocaram no personagem, antigo guerrilheiro, o sentimento de melancolia que o fez optar pelo exílio voluntário às margens do mar de Benguela, águas, para Aníbal, do desencanto. A alegorização da descoberta da morte da utopia se dá, concretamente, na caçada a um polvo, fantasma da infância, imagem recorrente que sempre lhe causara pesadelos antes das batalhas travadas na guerra.

A caçada ao polvo, ao nosso ver, representa a luta contra todo o mal instaurado pela guerra, representado, por isso, pela figura tentacular do animal que, com seus múltiplos braços envolvera, dominara e asfixiara os homens e o país. Desse modo, a descida do personagem às profundezas do mar se faz significativa, na medida em que a gruta em que o animal se escondia guardava uma outra menor, situada em seu teto. Essa relação de descer para, depois subir, de baixo para cima, resgata um dos mitos de fundação de Angola, pois esse movimento parece unir céu e terra, instaurando a harmonia no universo ao religar, assim, o que havia sido estilhaçado. Nesse sentido, a caça e a conseqüente morte do polvo têm por objetivo instaurar essa cosmicidade perdida e afastar o caos que se instalara com a guerra.

Vencer a batalha, no entanto, não significava, para Aníbal, acabar com todos os malefícios, mas sim enterrar definitivamente o corpo putrefato da utopia e reconhecer-se perdedor em meio a tantos vencedores. Nesse episódio, a aura do polvo representa o incômodo espectro da guerra e da opressão. Encontra-se escamoteada na exacerbação da sua grandeza e da sua força, cujo efeito é a intimidação e o medo. Esses sentimentos foram exatamente os que acompanharam Aníbal durante o processo de libertação de Angola, uma vez que lutar pelo ideal utópico significava combater os múltiplos tentáculos do desconhecido e enfrentar sentimentos recalçados pelo personagem, que optou por deixá-los de lado até o dia em que teria que enfrentá-los, já que estavam em contradição com o presente. O polvo é o outro que retorna desmistificado, o que permite que o passado e o modo pelo qual a história se fez fossem relidos, agora, de uma outra forma. Representa, ainda, o resgate de uma experiência tida na infância e que revela a dimensão de grandeza desse outro, do que poderia ter sido e não foi no outrora e que, no

momento, se apresentava como ruína das esperanças não concretizadas no passado e desmistificadas no presente, tendo, para tanto, o mar como testemunha.

Se esta obra é revestida de tom crepuscular, Pepetela, em sua produção ficcional aponta um mais além que nos é apresentado em *O desejo de Kianda*. O início da obra retoma o novo sistema de relações tido no pós-guerra e dá-nos conta do total afastamento de Angola de seu rumo, de seu projeto utópico. Essa alegoria se dá na figura de Carmina Cara de Cu, antigo membro do movimento revolucionário, que abriu mão dos ideais utópicos em função das benesses que as ligações com o poder lhe concederam e a fez, no sentido empregado por Foucault, tornar-se um “corpo dócil”, totalmente manipulado pela ideologia capitalista, equivocado e distanciado de seus antigos ideais. A força telúrica, no entanto, a das tradições, da presença marcante do “mundo invisível” se faz presente na figura de Kianda, divindade das águas, que decide reagir ante o estado de letargia da sociedade angolana.

A delimitação de sua lagoa — *Dizanga dia Muenhu*, a lagoa de Kianda—, cercada pela construção de prédios na região do Kinaxixi, faz com que a deusa se enfureça e destrua, um a um, os prédios que lhe aprisionam. A força resultante da ação da divindade surge das águas profundas, poluídas pelo capitalismo, paradas, cheias de plânctons, mas, segundo os escritos de Gaston Bachelard, também possuidoras de força vital.

É, pois, destas águas que surge o canto de Kianda — captado apenas pelo ouvido da criança e do idoso, pontos limítrofes entre os mundos visível e invisível. Este canto sobe gradativamente na escala musical até ultrapassar os limites da laringe e do ouvido humanos, tornando-se o fio condutor a nortear a dinâmica interna de estrutura do texto. Neste sentido, o tom melancólico da voz enunciativa é interrompido pela voz mítica da divindade que, com sua força primordial, rompe os liames de aço e concreto que lhe foram impostos e põe suas águas em curso, diante das impossibilidades político-sociais de Angola, buscando o mar e o resgate de um diálogo cósmico que aponta a questão da desagregação dos ideais de liberdade cultivados pela independência. Após o *grand finale* do canto da divindade, vemos, simultaneamente, a erupção de fitas multicores e o desabrochar de um espaço mitopoético em que a realidade se amplia rumo a novas reflexões sobre história, mito e ficção.

Essa premissa de renovação é retomada, mais uma vez, em *A montanha da água lilás uma fábula para toda as idades*. Em seu projeto de revisão crítica da história de Angola, Pepetela

emprega a fabulação como procedimento narrativo, uma vez que este recurso da metaficção historiográfica fornece intertextos que evidenciam uma visão lúcida em relação à desconstrução do discurso histórico oficial, uma vez que a alternância entre *facto* e *facto* assume dimensão alegórica que proporciona a releitura dos fatos históricos abordados.

Ao centrar a narrativa em seres não reais, os lupis, Pepetela simula distanciar o foco narrativo da sociedade angolana, inserindo o romance na mesma categoria em que se encontram as lendas e os contos tradicionais, por exemplo. No entanto, a seqüenciação dos acontecimentos “históricos” pertinentes à sociedade lupi alegoriza contornos tênues que distinguem “notícia”, “história” e “verdade”, instando a uma revisão desses conceitos no seio do contexto angolano pós-independente. Para isso, Pepetela situa a narrativa em um tempo primordial anterior à organização do homem em sociedade, evocando uma época “em que os animais sabiam ainda dar nome às coisas”. Além disso, o escritor focaliza a interação entre os dois opostos que compõem o “mundo visível” africano, ou seja, o idoso e a criança como pontos limítrofes entre o mundo concreto e o “invisível”, ao atribuir ao avô Bento, no prólogo, a voz enunciativa dos fatos descritos no romance. Pepetela evoca, assim, a memória ancestral apreendida em parte pelas conversas tidas entre o idoso e seus netos em noites de cacimbo à volta da fogueira. Reafirma, desse modo, a importância da oralidade na perpetuação das tradições do país, que constituem o saber ancestral esquecido.

Em meio a uma sociedade de lupis, lupões, metonímia da sociedade angolana, Pepetela faz surgir os jacalupis, raça oriunda dos primeiros habitantes da Montanha da Poesia, desinteressados, preguiçosos, autoritários e que se reproduzem em número surpreendente, desestabilizando e alterando as relações sociais tidas até então.

A descoberta da água lilás tornou-se, pois, elemento decisivo nessa nova fase da civilização lupi. Encontrada, ao acaso, pelo lupi-poeta, sob uma pedra na Montanha da Poesia, essa substância apresentava todas as características da água, acrescidas da cor lilás e de um perfume inebriante que, juntos a fazem proporcionar um bem-estar aos que a inalavam e nela se banhavam. Outros benefícios também evidenciados para os lupis são o efeito curativo das carraças e ferimentos na pele, o restabelecimento de doenças, a perpetuação das fogueiras feitas ao pé da montanha, que, borrifadas com esta água, afastavam os demais animais e protegiam os grandes reservatórios que os lupis e lupões haviam construído para guardar sua

preciosa aquisição. Este trabalho, no entanto, apesar de árduo, era feito com presteza, uma vez que a água lilás trazia grande alegria ao espírito de quem a tocava.

O caráter primordial da água, portanto, surgia acrescido de elementos sinestésicos que aumentavam seu espectro. Além de refrescante e revigorante, esse líquido mágico evocava os cinco sentidos do ser humano. Com isso, a ficção de Pepetela alegorizava a liberdade que, tal como a água lilás, era uma descoberta que tinha de ser provada, estudada e comprovada para poder ser aproveitada convenientemente.

O quadro que se instaurara na montanha, após o achado dessa substância, alterara, significativamente, as relações entre seus habitantes e entre os da planície. A força, a insensatez e a ganância dos jacalupis fizeram com que lupis e lupões se vissem forçados a trabalhar ainda mais no armazenamento e transporte dessa água, uma vez que os animais da floresta queriam ter acesso a ela, que passava, finalmente, a ser comercializada. Assim, as relações comerciais tenderam à opressão de lupis e lupões, os quais se viam obrigados a cumprirem a vontade dos jacalupis, que ditavam as ordens e os comportamentos, ou seja, o que podia ou não ser feito na montanha. Além de mais fortes e numerosos, os jacalupis se tornaram, misteriosamente, maiores. “Possivelmente por ação da água lilás, os jacalupis começaram a ter mais filhos, os quais cresciam mais depressa que os pais”. Com imensa voracidade, eles não devoravam apenas a comida, mas tinham também “o apetite de ter coisas”.

Com isso, a venda da água lilás, antes trocada por frutas da planície, passava a ser a moeda que viabilizava a aquisição e a imposição de novos costumes na montanha, na tentativa vã de saciar a fome dos jacalupis. Grandes quantidades da substância eram trocadas por produtos supérfluos como ossos de animais que serviam de ornamento às suas orelhas e caudas; penas de aves que eram usadas na cabeça para distinguir e hierarquizar o jacalupicapitão do restante da população lupi, os jacalupis compravam, ainda, folhas roídas utilizadas como abano e instrumento de medidas sociais além de pagarem a comissão de intermediação desses “negócios” à hiena e ao lagarto-azul, o qual se tornara professor de bons modos e salamaleques que o *status* de poder os obrigava a assimilar.

Através destes personagens, Pepetela evidencia a forte preocupação com os novos valores externos impostos à cultura angolana. Os jacalupis têm muito a ver com Malongo e

Vitor Ramos, de *A geração da utopia* e com Carmina Cara de Cu, de *O desejo de Kianda*, que passaram a integrar a classe emergente surgida em Angola, no pós-guerra, e que era composta essencialmente por membros da sociedade angolana que participaram e apoiaram o processo de independência, mas que, posteriormente, abandonaram. Por isso, a manutenção desses personagens nos postos de poder baseava-se, exclusivamente, em relações de opressão e desigualdade social similares àquelas vividas no tempo colonial.

Os lupis poeta e pensador, únicas vozes dissidentes, foram condenados ao exílio e, por isso, não puderam mais pisar o solo da montanha, tampouco banharem-se na água lilás. Apenas passaram a aspirar, à distância, do alto das árvores, o seu perfume e a rememorar o tempo em que essa fonte era propriedade comum. Do seu degredo acompanhavam, ainda, o surgimento de uma nova hierarquia social atribuída ao jacalupi-capitão: a de lupi-deus, senhor absoluto da água lilás, “dominus” da vida na Montanha da Poesia.

Em meio a essas irônicas imagens, a narrativa de *A montanha da água lilás* prenuncia um clima de caos semelhante ao de *A geração da utopia* e de *O desejo de Kianda*. A escassez e o fim súbito da água lilás fazem com que a paz cesse definitivamente na montanha. Esta é invadida pelos demais animais, que esburacavam seu solo em busca de outras fontes. Tal como as minas espalhadas durante a guerra devastaram a paisagem em *A geração da utopia* e *Mayombe*, o pó e a fuligem encobriram a região do Kinaxixi em *O desejo de Kianda*, o clima de ruína volta a se instaurar em *A montanha da água lilás*.

O desaparecimento da água lilás alegoriza a lacuna deixada pela falta de felicidade, pela *promesse de bonheur*, no sentido benjaminiano: a perda daquilo que poderia ser ou ter sido, mas que não foi e não é.

Vítimas da fome e inaptos a subirem nas árvores, lupis, lupões e jacalupis sucumbiram. O jacalupi-capitão passou a servir de tambor nas feiras porque tinha uma bunda em que as onças batiam o ritmo das danças; o lupi-sábio e seus adjuntos tornaram-se escravos das cobras, inventando-lhes artifícios; o lupi-comerciante, por sua vez, transformou-se em escravo dos hipopótamos e encarregado de fazer trocas com os jacarés. Os demais lupis foram, por fim, empregados daquilo que os bichos da montanha não queriam mais executar.

Apenas o lupi-pensador e o lupi-poeta continuaram livres na montanha, comendo as frutas das árvores e rememorando os porquês da situação. Foram eles quem, por acaso,

descobriram uma nova fonte de água lilás. Dessa vez, no entanto, decidiram manter seu perfume, sua cor e sua capacidade regeneradora em segredo. O lupi-poeta se encarregaria, contudo, de contar o que se passara para que os lupis e quem mais ouvisse sua história não se esquecessem do que lhes ocorrera e pudessem, no futuro, recuperar e mergulhar na magia da água lilás.

A imagem alegórica dessa fonte, polissemicamente, aponta tanto para o petróleo angolano que enriquece muitas empresas nacionais e internacionais, além de figuras eminentes do poder de Angola e de companhias transnacionais, como também para a poesia, cuja coloração lilás metaforiza a resistência pela ética e pela poeticidade dos discursos e linguagens.

Observamos, desse modo, que, a par do desencanto em relação ao social, a narrativa de *A montanha da água lilás* termina em aberto, como *A geração da utopia* e *O desejo de Kianda*, deixando, nas entrelinhas textuais, uma certa possibilidade de utopia, representada, ficcionalmente, pelas “míticas águas lilases” da própria poesia.

Como escritor, Pepetela se reveste de ideal semelhante ao do lupi-poeta, pois se propõe, constantemente, a recontar, a relembrar, a trazer à tona da memória cenas, fatos, relatos da história de seu país, — muitos deles testemunhados nas frentes de batalha —, que propiciam que a imagem da água lilás jorrando expresse a possibilidade de uma nova conquista de sonhos e liberdades.

[1] LABAN, Michael. *Angola: encontro com escritores*. Porto: Fundação António de Almeida, 1998. p. 775.

[2] Id. Ibid. p. 134.

[3] AGUESSY, Honorat. *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1977. p. 100.

[4] COELHO, Virgílio. Imagens, símbolos e representações, quiandas, quitutas, sereias: imaginários locais, identidades regionais e alteridades. Reflexões sobre o quotidiano urbano luandense na publicidade e no marketing. *Ngola – Revista de Estudos Sociais*, Luanda, v. 1, n. 1, p. 139-72, 1997.

[5] Material recolhido em conferências ministradas pelo antropólogo Virgílio Coelho, no curso de extensão “Mitologia, História e Antropologia *Kimbúndú*: o mito sobre o mundo original dos gêmeos e outras narrativas mitológicas”, realizado entre os dias 16 e 30 de outubro de 2001, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por iniciativa da *Cátedra Jorge de Sena* e do Setor de Literaturas Africanas da UFRJ.

A visão como tema recorrente na obra de José Saramago

Shirley de Souza Gomes Carreira
Universidade do Grande Rio

A produção romanesca de José Saramago é permeada por recorrências simbólicas, dentre elas a dicotomia ver/olhar, que desponta em *Memorial do convento* e encontra sua expressão máxima em *Ensaio sobre a cegueira*.

A proposta desta comunicação é refletir sobre a questão da visão como temática intratextual, traçando o seu desenvolvimento desde *Memorial do convento* até o seu desdobramento na trilogia formada por *Ensaio sobre a cegueira*, *Todos os nomes* e *A caverna*.

A dicotomia ver/olhar aparece pela primeira vez em *Memorial do convento*, romance reconhecidamente inserido na linha de problematização da pátria assinalada por Eduardo Lourenço (1988). O diálogo entre a História e a Literatura foi a forma encontrada pelo autor para repensar Portugal. Segundo Maria Lúcia Wiltshire de Oliveira, “o romance é a crítica a um Portugal associado ao projeto de linha triunfalista de D. João V que, a despeito das dificuldades econômicas do século, mantém uma postura irrealista, com o objetivo de mostrar aos povos vizinhos uma grandeza advinda do ouro brasileiro, que na verdade não mais existia” (Wiltshire, 1999,50).

A imagem de Portugal como monumento, cujo símbolo, no âmbito do romance, é o convento de Mafra, é desconstruída através da ironia do narrador, da progressiva descentralização do sujeito e da dicotomia ver/olhar que se concretiza metaforicamente em Blimunda, “a mulher dos olhos excessivos”.

A visão se manifesta duplamente: no universo diegético, dada a habilidade que Blimunda tem de ver o que a pele esconde, e no plano extradiegético, pois o narrador contemporâneo, que o autor inscreve no contexto histórico-social do século XVIII, revela, através da sua ótica, o que a historiografia oficial não registra.

Em Blimunda, sob a égide do seu olhar, estão contidas as transgressões que o romance promove: a transgressão dos códigos religiosos e morais, do poder institucionalizado e do discurso.

Ao contrário de sua mãe, degredada pela Inquisição por causa de suas visões sobre o futuro, Blimunda só pode ver o que está neste mundo. A corrupção da Igreja como instituição, a Lisboa suja, física e moralmente, revelam-se como a imagem real de uma sociedade e de uma época que a história oficial vê, ou melhor, retrata, sob uma ótica diferente. É através dessa vidência que a lacuna histórica é preenchida. Nos piolhos que Blimunda cata nos cabelos de Baltasar, na sujeira e no lixo do Entrudo, nos cães leprosos, nos percevejos e no mau cheiro de Lisboa há mais que o retrato não-poético de uma época; há o lodo da estratificação social e seus valores de aparência.

No romance, Blimunda acaba por revelar a Baltasar o seu segredo e, para comprová-lo, propõe que saiam às ruas no dia seguinte, antes de ela comer pão. Devido à expectativa, ambos passam a noite insones, e o narrador nos diz que ela tenta alargar o tempo do jejum “para se lhe aguçarem as lancetas dos olhos, *porque este é o dia de ver não o de olhar, que esse pouco é o que fazem os que, olhos tendo, são outra qualidade de cegos*” (MC, 70).

Estabelece, assim, o autor a dicotomia ver/olhar, atribuindo o ato de olhar àqueles que embora tendo olhos experimentam um outro tipo de cegueira. O ato de ver não é para todos, mas para uns poucos, que, como Blimunda, são dotados de faculdades especiais, que os distinguem de outros seres humanos.

Cabe aqui observar que não se pode estabelecer um paralelo com a concepção do **olhar** como um ato voluntário, em oposição ao **ver** como uma função sensorial, visto que a dicotomia estabelecida por Saramago vai além dessa distinção. O ato de ver, segundo Saramago, equivale a desvendar mistérios e verdades não reveladas ao homem comum. Constitui, portanto, habilidade especial, enquanto que o ato de olhar restringe-se, apenas, à experiência sensorial, que todos os que estão fisicamente capacitados podem ter.

Essa concepção da dicotomia ver/olhar pode ser confirmada na epígrafe de *Ensaio sobre a cegueira*: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”, ou ainda nas palavras da mulher do médico ao final do romance: “Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos, que, vendo, não vêem” (ESC, 310).

Em *Memorial do convento*, há uma correspondência entre o papel de Blimunda no romance e o do narrador no plano do discurso, pois este invade o relato em um processo discursivo de “ver por dentro”. Não são poucas as vezes em que emerge no texto, convocando o

leitor para acompanhá-lo, ou para ver algo que os limites do universo ficcional impedem que as personagens vejam, aludindo aos poderes e artes de Blimunda.

Ela é, portanto, o emblema da ação do narrador, que, com olhos igualmente aguçados, leva o leitor a fazer uma releitura da história de Portugal.

Em *Ensaio sobre a cegueira*, romance considerado como o primeiro de uma trilogia que se afasta da proposta do autor de rever a história, o tema da visão se amplia, adotando um caráter universal.

O autor parece estar distanciado da tradição de escritores interpeladores da pátria, passando a focalizar as misérias das sociedades urbanas atuais. Há quem veja nessa trilogia uma total ruptura com os temas que marcaram a fase do diálogo com a história, porém, um exame mais minucioso revela a presença de elos intratextuais que remetem à fase anterior. O tema da visão não só subsiste como se revela em toda a sua amplitude.

Se em *Memorial do convento* a visão era o instrumento que viabilizava a reconfiguração da identidade nacional através do diálogo com o passado, da exposição da tradição, desafiando os equívocos legitimados pela historiografia oficial, em *Ensaio sobre a cegueira*, a sua ausência, isto é, a cegueira, constitui a alegoria criada para convidar o leitor a repensar o mundo em que vive. A proposta do romance é a autognose, em um processo que cruza o autodescobrimento com a descoberta do Outro.

Ensaio sobre a cegueira constitui uma distopia, na qual a protagonista constrói a sua identidade dentro do caos, a partir da supressão das antigas convenções sociais. Inexplicavelmente poupada em meio a uma epidemia de cegueira, torna-se a líder natural de um grupo de pessoas vitimadas pela tragédia que assola toda a população de uma área não discriminada, que certamente tipifica toda a humanidade.

Identificada pela relação de parentesco, é ela que ergue a voz contra as muitas formas de opressão que se instalam no local onde os cegos estão confinados. Seus sentimentos, seus valores são postos à prova quando ela mata o líder de um outro grupo de cegos, que exigia favores sexuais das mulheres em troca de comida. Vendo-se repentinamente alçada à função de baluarte da ordem e da resistência, a mulher do médico reconhece o seu papel, a responsabilidade de ter olhos em um mundo de cegos. É a própria personagem que admite ser aquela “que nasceu para ver o horror”.

Mais uma vez a personagem feminina é convocada a ser mediadora entre o mundo da ficção e a ideologia do autor. Se o narrador age como um espectador do caos, a mulher do médico está imersa nele e é do mundo intradieético que eclode a sua voz, trazendo à baila estruturas essencialistas, que opõem, como no mito da caverna, a aparência e as coisas.

Em uma passagem, o velho da venda preta pergunta à mulher do médico como está o mundo, e ela lhe responde:

Não há diferença entre o fora e o dentro, entre o lá e o cá, entre os poucos e os muitos, entre o que vivemos e o que teremos de viver, E as pessoas, como vão, perguntou a rapariga de óculos escuros, Vão como fantasmas, ser fantasma deve ser isto, Ter a certeza de que a vida existe, porque os quatro sentidos o dizem, e não a poder ver. *ESC*, 233.

A cegueira branca é metafórica. Em sua conversa com o oftalmologista, o primeiro cego define a sua cegueira como “uma luz que se acende” e essa definição antecipa o percurso que os cegos terão que fazer até terem uma vaga consciência de que o que pensam ser a visão constitui a verdadeira cegueira.

Assim como em *Memorial do convento* cabia a Blimunda ver o que não era agradável de se ver, em *Ensaio sobre a cegueira* cabe à mulher do médico presenciar o grau zero da civilização, o homem reduzido à barbárie. A questão da visão está, portanto, associada à maneira pela qual pensamos as relações sociais, às estratégias de dominação construídas pelo homem e à alteridade.

Os demais cegos podiam sentir através do tato e do olfato a precariedade da vida nas camaratas, mas à mulher do médico coube ver não só a sujeira física, mas também a decadência moral que a cegueira branca lhes imputara. Em um mundo de cegos não há necessidade das máscaras sociais, cada um é o que é. Os meios de identificação que determinam a existência tornam-se nulos em um mundo em que ninguém vê ou pode ser visto.

A universalidade sugerida no romance é gerada pelo esbatimento dos referentes. Não se pode definir o tempo exato ou o local onde se passa a ação e as personagens são identificadas apenas por traços físicos, profissões ou relações de parentesco.

A deambulação dos cegos pelo labirinto da cidade sugere um rito de passagem, doloroso, mas necessário ao aprendizado da visão, o exercício do ritual filosófico platônico do *thauma*.

Aprender a ver implica desfazer-se de antigas crenças e valores em prol de um redimensionamento da existência, pautado em um maior conhecimento do eu e do outro.

No labirinto da cidade de nada valem as imagens da memória, posto que não são capazes de reconduzir os cegos às suas casas. Não há mais modelos a serem seguidos, o referencial do lugar, assim como o do nome, já não é suficiente. Cabe às personagens, e também ao leitor — como passageiro-espectador do relato — traçar novas estratégias de referência.

A imagem bíblica do cego guia de cegos — imortalizada pictoricamente, e revivida com a deambulação do grupo pelo labirinto da cidade — preconiza o fim do romance, quando, em conversa com o marido, a mulher do médico percebe que a cegueira verdadeira não é aquela da qual todos vão se recuperando aos poucos e inexplicavelmente. A cegueira verdadeira é aquela em que todos continuam imersos, que independe do senso natural da visão.

Se em *Memorial do convento* a visão de Blimunda era parte do projeto do autor de interpelar a pátria, em *Ensaio sobre a cegueira*, a ausência da visão é a alegoria elaborada por Saramago para interpelar o homem, alertando-o para os danos de uma sociedade pautada nos valores de consumo e no egoísmo. Segundo o próprio autor, esse é um romance que se quer ensaio; um ensaio sobre o uso da razão, sobre a cegueira do espírito e sobre relações que, embora chamadas de humanas, de humanas quase nada têm.

Pode-se perceber claramente que, na obra de Saramago, há um elo entre o simbolismo da visão, a questão da identidade e a imagem do labirinto como rito de passagem.

Em *Todos os nomes* a imagem do labirinto se repete sucessivamente: o labirinto da Conservatória, o labirinto da cidade, a escola tornada labirinto pela atmosfera de escuridão — que, aliás, permeia todo o romance — e o labirinto do cemitério.

O protagonista do romance, significativamente chamado José, é um homem simples, acostumado à submissão e à indiferença, cuja vida se resume ao trabalho na Conservatória e à sua coleção de dados sobre pessoas famosas. O caráter efêmero da fama faz com que a coleção do senhor José assemelhe-se à vida, igualmente cheia de altos e baixos.

Em uma de suas incursões costumeiras na Conservatória, ele recolhe casualmente o verbete de uma mulher desconhecida, que passa a ter mais importância do que o seu rol de famosos. À medida que decide traçar o percurso de vida daquela mulher, a Conservatória deixa de ser o centro do mundo.

Na Conservatória, o espaço onde todos os nomes estavam registrados, os indivíduos não passavam de verbetes; uma identificação que, ao invés de individualizá-los, transformava-os em anônimos em meio à multidão. Os nomes ali registrados eram os nomes que lhes haviam dado e que nada revelavam sobre seus donos.

A epígrafe do romance, extraída de um fictício Livro das Evidências, revela pouca importância do nome ante o ser por ele nomeado: “Conheces o nome que te deram, não conheces o nome que tens”.

Conhecer o nome que se tem equivale a uma autognose, a uma visão profunda de si mesmo. A trajetória para esse autoconhecimento compreende o rito de passagem pelo labirinto. O percurso do protagonista, do labirinto da Conservatória, que separava os mortos dos vivos, ao labirinto do Cemitério, que procurava reproduzir a organização espacial da cidade, revela que a identidade não existe sem a alteridade, e que a consciência do Outro pode ser o caminho para a descoberta do Eu.

Os questionamentos suscitados em *Ensaio sobre a cegueira* têm continuidade em *Todos os nomes*, e representam mais um passo na direção do aprendizado da visão, pois, assim como a troca dos números das sepulturas sugere a tênue separação entre a verdade e a mentira, o que dá verdadeiro sentido ao encontro é a busca, pois, na maioria das vezes, “é preciso andar muito para alcançar o que está perto”. O romance sugere, portanto, que vivemos em um mundo que ainda não aprendemos a olhar. A reordenação do mundo dependerá do nosso empenho na busca e da nossa disposição para descobrir os nomes que temos. A compreensão do Outro pode ser o fio de Ariadne que nos guiará através do labirinto.

A *caverna* retoma a questão da visão, por meio da referência explícita ao Mito da Caverna. Segundo Saramago, a multiplicação das imagens no mundo contemporâneo impede-nos de ver o que efetivamente está ocorrendo, numa situação semelhante à que vivem os habitantes da caverna de Platão, em que os homens, de costas para o mundo, só o imaginam a partir das sombras projetadas nas pedras.

Com o Mito da Caverna, Platão quis mostrar muitas coisas. Uma delas é que a aquisição do conhecimento é um processo doloroso, que, para alcançá-lo, há que romper com a inércia da ignorância (*agnosis*), e isso requer sacrifícios. A primeira etapa a ser atingida é a da opinião (*doxa*), quando o indivíduo que emerge das profundezas da caverna tem o seu primeiro contato com as

novas e imprecisas imagens exteriores. Nesse primeiro instante, ele não as consegue captar na totalidade, vendo apenas imagens indefinidas, borrões. No momento seguinte, porém, persistindo em seu olhar inquisidor, ele finalmente poderá ver o objeto na sua integralidade, com os seus perfis bem definidos. Só então, atingirá o conhecimento (*episteme*). Essa busca não se limita a descobrir a verdade dos objetos, mas visa a alcançar algo superior: a contemplação das idéias morais que regem a sociedade - o bem (*agathón*), o belo (*to kalón*) e a justiça (*dikaiosyne*).

Há, pois, dois mundos. O visível é aquele em que a maioria da humanidade está presa, condicionada pelo lusco-fusco da caverna, crendo, iludida, que as sombras são a realidade. O outro mundo, o inteligível, é privilégio de alguns poucos. O visível é o império dos sentidos e o território do homem comum, preso às coisas do cotidiano. O outro, é o espaço do homem que não teme a busca da sabedoria.

O romance *A caverna* gira em torno de um oleiro, Cipriano Algor, cujo trabalho artesanal é suplantado pela tecnologia em um mundo condicionado pelo capitalismo e pela cultura consumista, que dita modelos de comportamento sociais.

Impossibilitado de prover a própria existência, Cipriano vai morar no Centro Comercial, às expensas do genro. Um dia, em suas explorações do lugar, descobre uma gruta, cujo acesso é vedado ao público. A curiosidade o arrasta até lá. A escuridão do local, quebrada pela luz fraca da lanterna, produz a mesma sensação que teve o homem que se libertou da caverna de Platão: imagens confusas, a princípio, vultos mal definidos, até que, repentinamente, compreende o sentido de tudo aquilo. Ao retornar, explica à filha o que viu lá embaixo, que aquelas pessoas mortas são eles mesmos e, provavelmente, toda a humanidade.

Na semana de lançamento de *A caverna* no Brasil, Saramago deu entrevista a vários jornais afirmando que gostaria que as pessoas fossem conscientes do mundo em que vivem. Essa consciência é o resultado do ato de ver, desafio lançado na epígrafe do *Ensaio sobre a cegueira*.

Conclusão

O simbolismo da visão na obra de Saramago visa a uma re-dimensão do eu em um mundo condicionado pelo capitalismo e pela cultura consumista, que dita modelos de comportamento sociais, relegando a um segundo plano os direitos do homem e o respeito ao próximo.

Mesmo em romances mais antigos como *Manual de caligrafia*, em que H. e M. representam toda a humanidade, já se delineava uma preocupação com o homem e o sentido de estar no mundo.

Quer revendo o passado com o olhar moderno, quer criando uma alegoria finissecular, especulando sobre o sentido da vida e da morte, ou mesmo denunciando que a globalização econômica é uma nova forma de totalitarismo; Saramago tem sido, igualmente, amado e odiado. Para ele, “ perdemos o sentido do protesto, o sentido crítico, parece que vivemos no melhor dos mundos possíveis”.

Ao percorrer os labirintos da sua escritura, identificando-se com os seres de papel que ele criou, o leitor também há de se ver em um processo de autognose. Para além das sombras, que julgamos ser o mundo real em que vivemos, encontra-se a verdade sobre o que somos e o que fazemos, à espera de que tenhamos a ousadia de levantar o véu da cegueira e descobrir os nomes que temos.